



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

“LA IMAGEN DE LA TRADICIÓN Y DEL PROGRESO EN DOS
PELÍCULAS MEXICANAS DE LOS AÑOS 50”

E N S A Y O

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA

P R E S E N T A :

JOSUÉ MOISÉS MÉNDEZ RUIZ



ASESOR:
DR. CARLOS ÍMAZ GISPERT

CIUDAD UNIVERSITARIA, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Este trabajo está dedicado a mis padres, a quienes agradezco infinitamente su apoyo inconmensurable. En particular, agradezco la comprensión y dulzura que me regala mi mamá, y la sensatez y determinación que me inspira mi papá. Qué sería de mí sin su amor.

Agradezco también a mi hermanita Rebe por su compañía invaluable y por ayudarme a confrontar mis debilidades, permitiéndome ser mejor persona.

Gracias a mi familia, por darme un ambiente en el que siempre me he sentido querido y apreciado.

Les doy mil gracias a todos los amigos que he tenido en mi vida, a los que siguen formando parte de ella y a los que han tomado caminos diferentes al mío. Especialmente agradezco a mis camaradas de la carrera por compartir estos años y sus talentos conmigo: Ale, su vivacidad y capacidad de abstracción; Iván, su cordialidad y deseos de justicia; Héctor, su confianza y consideración por los demás; Víctor, su compañerismo y la fuerza de su espíritu; Mich, su sinceridad y diligencia; Eloy, su solidaridad y mesura; Vale, su convicción y seguridad.

Gracias a mis viejos amigos Jaime y Keyr, por siempre estar presentes desde que éramos un trio de pubertos inadaptados (¿lo seguimos siendo?).

Y gracias a Carlos, por guiarme en este largo camino a la titulación y tener una extraordinaria disposición para brindarme consejos y alentarme.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1: La importancia del estudio cultural a partir de la cinematografía	3
1.1 Programa culturalista.....	3
1.1.1 Tecnología.....	3
1.1.2 Lo sagrado y lo profano	5
1.2 Perspectiva crítica	9
1.2.1 Discurso de identidad	10
1.2.2 Lo culto y lo popular	13
1.2.3 Contenidos para el pueblo desde la hegemonía.....	15
1.3 La pantalla en la cultura contemporánea.....	17
1.3.1 El cine como agente modernizador	18
1.3.2 El arte-espectáculo	20
Capítulo 2: Presupuestos metodológicos y método de análisis cinematográfico	23
2.1 Presupuestos metodológicos del ensayo.....	23
2.1.1 Interpretar un mundo de significados	23
2.1.2 Tipos ideales: la tradición y el progreso.....	26
2.2 Análisis cinematográfico.....	28
2.2.1 Consideraciones iniciales	29
2.2.2 Secuencia, encuadre e imágenes	30
2.2.3 Estratificación.....	32
2.2.4 Enumeración y ordenamiento.....	33
2.2.5 Modelo	33
Capítulo 3: Contexto	35
3.1 Situación económica de México en la década de los 50	35
3.1.1 Los años del milagro mexicano.....	35
3.1.2 La agricultura y el éxodo a las ciudades.....	37
3.1.3 Sin industria no hay modernidad.....	39
3.2 El cine mexicano de la década de los 50	42
3.2.1 Antecedentes	43
3.2.2 Desmitificación	45
3.2.3 La crisis	47
3.2.4 Los tópicos	50

3.2.5 La religión, el macho, la madre.....	53
3.2.6 Las películas.....	56
Capítulo 4: Análisis de dos películas significativas	62
4.1 Análisis de El rebozo de Soledad.....	62
4.1.1 La modernidad progresista y la modernidad egoísta.....	62
4.1.2 La sociedad tradicional y el folklor	65
4.1.3 El rol femenino: la madre.....	69
4.1.4 El rol masculino: el macho.....	72
4.1.5 Una ética religiosa: la lucha del bien contra el mal.....	76
4.1.6 Reflexión de El rebozo de Soledad	80
4.2 Análisis de Los olvidados	83
4.2.1 La modernización fallida y el cuestionamiento al discurso de progreso.....	84
4.2.2 La marginación.....	92
4.2.3 Los roles de género	97
4.2.4 La humanidad de los personajes.....	103
4.2.5 Reflexión de Los olvidados.....	107
Reflexiones generales del ensayo.....	112
Bibliografía	121

“Por eso, esta película basada en hechos de la vida real no es optimista, y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad”

Los olvidados, Luis Buñuel, 1950

Introducción

La etapa del cine mexicano que va desde el inicio de la segunda guerra mundial hasta finales de la década de los cincuentas, es conocida por aficionados al cine, realizadores y críticos cinematográficos como la *Época de Oro del Cine Mexicano*. En este periodo se hicieron algunas de las películas más representativas en la historia de la cinematografía nacional, tanto por su calidad técnica como por los elementos culturales que fueron plasmados en esas obras. Durante los años sesentas las realizaciones disminuyen, y su proyección internacional descende hasta llegar a niveles mínimos en los siguientes dos decenios; por lo tanto, el presente ensayo se remite a un momento que dio posibilidades presupuestales y de exhibición únicas en toda la existencia de esta industria en el país.

Este trabajo trata sobre el registro que hizo el cine mexicano de cambios que ocurrieron en la sociedad mexicana, a partir de producciones que influyeron en la concepción del país dentro de sus fronteras y en el extranjero. Mi principal interés es la observación de imágenes referentes a la modernidad y a los elementos tradicionales en el México de la mitad del siglo XX, periodo en el cual el país dejó de ser predominantemente rural y su futuro económico y social comenzó a depender de crecimiento industrial y urbano. Para esta tarea he seleccionado dos películas significativas para la cinematografía nacional durante los últimos años de la *Época de oro*: *El rebozo de Soledad* y *Los olvidados*. Ambas se han convertido en referentes regulares del cine de los cincuentas por plasmar visiones de la cultura nacional ricas en significados, y por contener imágenes apreciadas por el público de los años en que se estrenaron.

Para iniciar este ensayo justificaré la pertinencia del análisis de expresiones culturales, dando cuenta de la riqueza explicativa que existe en su estudio, tanto desde la perspectiva culturalista de Jeffrey Alexander, volcada a la búsqueda de significados, como desde una

perspectiva crítica, interesada en vincular las imágenes estudiadas con discursos de poder. Explicaré a su vez la relevancia del análisis de las formas de entretenimiento masivo, por la influencia que éstas han tenido durante toda la modernidad; para ello me basaré en reflexiones de Jesús Martín-Barbero, Gilles Lipovetsky y Jean Serroy acerca del impacto de los medios audiovisuales en el siglo XX.

Continuaré haciendo un repaso por los presupuestos teórico-metodológicos que le dan sentido al ensayo y a la perspectiva desde la que está abordado, para después exponer la forma en la que fueron analizados los filmes seleccionados. Consecutivamente hago una breve contextualización de la situación económica de México durante los años 50, y de la situación de la industria cinematográfica nacional de ese mismo periodo. Concluyo este ensayo con la exposición de los análisis de las dos películas seleccionadas, y de las reflexiones que surgieron de la indagación de las imágenes, los discursos y los significados que encontré al verlas.

Capítulo 1: La importancia del estudio cultural a partir de la cinematografía

1.1 Programa culturalista

“La sociología debe disponer siempre de una dimensión cultural. Cualquier acción, ya sea la instrumental y reflexiva vertida sobre sus entornos, se encarna en un horizonte de significado... Por esta razón, todo subsistema especializado de la sociología debe tener una dimensión cultural, de lo contrario los trabajos relativos a los ámbitos de la acción y a los ámbitos institucionales nunca se entenderán por completo”¹.

Un programa de análisis culturalista ha sido promovido en las últimas décadas por el sociólogo estadounidense Jeffrey Alexander, quien insta a los investigadores sociales a estudiar la acción social desde un concepto amplio de cultura que comprenda el papel que juegan las manifestaciones culturales en la construcción y reproducción del orden social. Los aportes de Alexander son pertinentes a las aspiraciones del presente ensayo ya que dimensionan la capacidad explicativa del análisis de fenómenos sociales como el de la realización cinematográfica.

1.1.1 Tecnología

Alexander explicita sus planteamientos culturalistas al argumentar la heterogeneidad de significados atribuibles al acelerado desarrollo tecnológico de la modernidad; estructura estas ideas con base en su crítica a Jürgen Habermas y a teóricos de la escuela interpretativa. La postura de Habermas respecto al papel del desarrollo tecnológico (distante de la de Alexander) también se ajusta a las aspiraciones de este ensayo, ya que da herramientas para analizar la visión de la sociedad moderna mexicana plasmada en el cine mexicano de los cincuentas.

“Explorar esta área olvidada es vital ya que a través de ella los seres humanos que actúan con arreglo a estructuras culturales, son quienes definen las tecnologías apropiadas e inapropiadas, los usos legítimos e ilegítimos de la ciencia y los riesgos implicados en la

¹ Alexander, Jeffrey, “Sociología cultural: formas de clasificación en las sociedades complejas”, Anthropos, España, 2000, página 31.

experimentación y la aplicación de la tecnología en la sociedad”². Alexander sitúa al estudio cultural en profundidad como una tarea que ha quedado pendiente en la sociología, e invita a hacer contribuciones con esta perspectiva, pues aportan al conocimiento del sentido que guía y guio a las sociedades contemporáneas y del pasado. No sólo en el campo de la ciencia y tecnología aplica esta declaración: el arte, los medios masivos de comunicación y los espectáculos son definidos por elementos culturales complejos. En el siguiente apartado ejemplificaré las posibilidades explicativas que tiene la búsqueda de significados en las expresiones culturales, ahora considero pertinente abordar la concepción de Habermas acerca del desarrollo tecnológico moderno.

Alexander argumenta que Habermas no le da una dimensión culturalista a su análisis sobre la tecnología. Según Alexander, Habermas asume una posición sesgada acerca del efecto que la cultura ha tenido sobre los avances tecnológicos de la modernidad, pues la fuerte tradición marxista a la que pertenece Habermas lo induce a considerar al desarrollo de la ciencia y la técnica como estrategia de dominación de la burguesía. Sin embargo, considero que los postulados de Habermas van en una dirección y escala diferentes a las que interpreta Alexander.

En *Ciencia y técnica como ideología*, Habermas toma como base las ideas de Weber y de Marcuse para construir su interpretación respecto a la importancia que la tecnología tiene para la instauración y la evolución del capitalismo: “La superioridad de la forma de producción capitalista estriba en las dos cosas siguientes: en la instauración de un mecanismo económico que garantiza a largo plazo la ampliación de los subsistemas de acción racional con respecto a fines y en la creación de una legitimación económica bajo la que el sistema de dominación puede adaptarse a las nuevas exigencias de racionalidad que comporta el progreso de esos subsistemas. Es ese proceso de adaptación lo que Max Weber entiende como «racionalización»”³.

Habermas establece que la instauración de instituciones culturales que responden a acciones racionales respecto a fines, posibilita que capitalismo sea un sistema económico global. La técnica es una de las instituciones que responden a la acción racional con respecto a fines, y

² Ibid. página 2.

³ Habermas, Jürgen, “Ciencia y técnica como ideología”, Tecnos, Madrid, 1986, página 77.

se encarga de la necesidad que el sistema capitalista tiene de incrementar excedentes y aminorar costos de producción constantemente. Sin embargo, Habermas no considera que el perpetuo desarrollo de tecnologías que automatizan el trabajo antes realizado por humanos sea una estrategia atribuible a una clase, el pensamiento *progresista* es parte de la ideología de la modernidad y permea entre los miembros de las sociedades contemporáneas más allá de su condición de clase. La burguesía está supeditada a la lógica de la acción racional respecto a fines entendida como proceso histórico, y no manipula sus estructuras o sus instituciones, existe gracias a ellas. Para Habermas, la burguesía es una consecuencia del sistema que es sostenido, en parte, por la institución técnica-científica. La burguesía no es origen de esta institución, en todo caso es efecto. La lectura de Alexander de los aportes de Habermas es por lo menos estrecha, pues las ideas del sociólogo alemán advierten un complejo sistema de valores y significados modernos.

Alexander considera que desde las aportaciones teóricas de Habermas no sería pertinente el análisis culturalista, ya que un bastión de la forma de vida moderna, como es el desarrollo tecnológico, es estimado sólo en su dimensión de instrumento de la hegemonía, pero, al darle la calidad de forma institucional de la acción racional con respecto a fines, Habermas está considerando las dimensiones culturales que pueden intervenir, han intervenido e intervendrán en la dirección que tome el devenir histórico de la tecnología, pues no hay aspecto más eminentemente cultural que la escala de valores de un ser social. Habermas aborda el desarrollo técnico-científico desde su papel en la conformación de la modernidad, no desde la aplicación práctica de la tecnología en la vida diaria y en las necesidades prácticas y/o simbólicas que pretende cubrir, como Alexander propone. Las ideas de Habermas, expuestas en forma muy breve en estos párrafos, son parte importante del aparato crítico de este trabajo y serán retomadas posteriormente.

1.1.2 Lo sagrado y lo profano

Alexander argumenta en *Sociología Cultural* que lo significativo puede existir en cada aspecto de la vida cotidiana, y para reconocerlo requerimos de un esquema teórico volcado al análisis de los discursos: "... la solución a este dilema, pensamos, se encuentra en la configuración de un modelo de mayor carga cultural –que reconozca la autonomía de las

formas míticas del discurso en la forma en la que Durkheim planteó la parte final de su obra”⁴. El discurso alrededor de las innovaciones de la modernidad, desde el ámbito tecnológico o artístico, juega un papel determinante para conocer los anhelos, miedos y deseos que han marcado el cambio de paradigmas, de creencias, de estructuras sociales.

El desarrollo tecnológico ha simbolizado tanto salvación como condena, como ejemplifica Alexander a través de producciones cinematográficas contemporáneas como *Star Trek*, donde la tecnología está bajo control, o *Terminator*, donde por el contrario el desarrollo tecnológico es el inicio de la extinción de la raza humana; de este grado es la magnitud de significados que un programa culturalista puede permitir visualizar, un mismo evento polarizado por lecturas y puntos de vista distintos en contextos más o menos parecidos, la tecnología como “sagrada” (*Star Trek*) o como “profana” (*Terminator*). Alexander otorga gran importancia al elemento del miedo a la destrucción de la humanidad, como impulso al desarrollo tecnológico y al desarrollo de ideologías salvadoras que posteriormente se estructuraron en religiones. Alexander apunta lo anterior con base en la sociedad del riesgo de Ulrich Beck; en ambos casos (desarrollo tecnológico y formación de religiones) el autor estadounidense refiere a estructuras ideológicas complejas, que afectan la vida social más allá del aspecto emocional que las originó.

Alexander propone retomar la dicotomía que utilizara Durkheim en sus trabajos sobre religión, para robustecer el análisis culturalista de las sociedades modernas empapadas por la tecnología, dicha dicotomía es la explorada a profundidad por Mircea Eliade: la del mundo de lo sagrado y el mundo de lo profano. Me parece pertinente considerar a esta dicotomía en términos de espacio social para evitar ambigüedad, ya que, al menos para los objetivos del presente trabajo, es esclarecedor considerar a ambas categorías como áreas separadas por una frontera interpretativa, entendiendo la diferenciación entre sagrado/profano como la división del área de influencia que tiene un poder o conjunto de poderes específicos. En el libro *Lo sagrado y lo profano*, Mircea Eliade presenta la categoría hierofanía para referirse a “la manifestación de lo sagrado”: “podría decirse que la historia de las religiones, de las más primitivas a las más elaboradas, está constituida por una acumulación de hierofanías”⁵. Eliade

⁴ Alexander, 2000, página 16.

⁵ Eliade, Mircea, “Lo sagrado y lo profano”, Paidós, Barcelona, 1998, página 15.

relaciona las formas de vida dirigidas por metas y placeres terrenales⁶, con la modernidad: “Digamos de antemano que el mundo profano en su totalidad, el cosmos completamente desacralizado, es un descubrimiento reciente del espíritu humano”⁷. Es decir que el significado trascendente de los actos no es tan común en las sociedades modernas como lo es en las tradicionales. Eliade menciona que en las sociedades “primitivas” cada práctica cotidiana va más allá del acto en sí, y representa el cumplimiento de una necesidad para mantener el orden en el “mundo”. Lo sagrado es entonces un espacio de seguridad, no necesariamente ante un peligro físico inminente, sino seguridad percibida en términos simbólicos. El espacio de lo sagrado está lleno de elementos que manifiestan esa seguridad y por lo tanto adquieren significados extraordinarios.

Eliade explica que el hombre religioso no tiene una noción homogénea del espacio. Para la persona religiosa existen espacios sagrados que tienen un significado especial, el resto de ellos no están “estructurados”, y la falta de significancia de los espacios no sagrados equivale a desconocerlos y considerarlos potencialmente riesgosos: “Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera no sólo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a la no realidad de la inmensa extensión circundante”⁸. En cambio, la persona no religiosa tiende a ver el espacio con cierta uniformidad, aunque Eliade explica que la visión “desacralizada” del mundo nunca se encuentra en “estado puro”, la investigadora Noemí Quezada coincide con ello: “Y, sin embargo, en esta experiencia del espacio profano siguen interviniendo valores que recuerdan más o menos la no homogeneidad que caracteriza la experiencia religiosa del espacio. Subsisten lugares privilegiados... el paisaje natal, el paraje de los primeros amores... Todos estos lugares conservan, incluso para el hombre más declaradamente no religioso, una cualidad excepcional, <única >: son los <lugares santos> de su universo privado...”⁹. De acuerdo a la idea anterior, considerar que no existe cierta “religiosidad” en la persona más moderna y “profana” equivaldría a negar cualquier apego emocional al espacio.

⁶ Llamadas profanas por Eliade.

⁷ Ibid. página 16.

⁸ Ibid. páginas 21-22.

⁹ Quezada, Noemí, “Lo sagrado en la magia amorosa” en “Religiosidad popular México Cuba”, Editora Noemí Quezada, Instituto de Investigaciones Antropológicas UNAM – Plaza y Valdés, México, 2004, página 23.

Alexander retoma la separación del espacio social en sagrado y profano basándose en Durkheim, considerando al espacio profano como algo que define “una imagen del mal”¹⁰; sin lugar a dudas la explicación de Eliade permite que “el mal” entre en su concepto de “profano”, pero no se limita a ello. Lo profano representa un espacio salvaje, no domado por lo sagrado y ajeno a sus cualidades trascendentes; considero que es limitado pensar que lo profano se reduce a lo malvado, aunque los posicionamientos fanáticos, como ocurre en el campo de lo religioso, pueden etiquetar a todo aquello que está fuera del ámbito sagrado como “maligno” o “pagano”.

Los planteamientos anteriores, usados para el análisis de elementos religiosos, se encuentran presentes en observaciones de historiadores del cine mexicano como Aurelio de los Reyes y Jorge Ayala Blanco. Por ejemplo, De los Reyes califica de tradición al uso de la apoteosis en la cinematografía nacional, al menos en los primeros años de su aparición. En palabras de Aurelio de los Reyes, la apoteosis es “la exaltación de un héroe a la categoría de un dios”¹¹, y puede percibirse desde *La entrevista Díaz-Taft* de 1909, filme sobre la reunión entre Porfirio Díaz y el presidente de Estados Unidos. Desde aquellos días el cine mexicano ha tendido hacia la glorificación de ciertos personajes (sagrados), situaciones o valores, y a la satanización de sus contrarios (lo profano), como lo sugiere Ayala Blanco al hablar de uno de los directores más representativos de la Época de oro, Emilio Fernández: “El monopolio del nacionalismo. La provincia de Emilio Fernández no se salva del maniqueísmo que priva en el cine mexicano sobre ese ambiente. Pero existen diferencias de base: aquí los buenos ya no son los que cantan y los malos ya no son los que se oponen al desenfado del héroe. En *Río Escondido*, los buenos son los buenos mexicanos y los malos son los malos mexicanos”¹².

Los arquetipos de héroe y villano fueron expuestos con un claro acento localista, por el nacionalismo que imperó en el cine de aquellos años. Enemigos mortales eran igualados en origen, más no en esencia, pues sobre la imagen de mexicanidad que los asemejaba destacaba quién encarnaba lo moralmente admitido y quién encarnaba lo indigno. Pero los juicios valorativos en el cine mexicano no se remiten sólo a la apoteosis del héroe nacional, también

¹⁰ Alexander, 2000, página 17.

¹¹ De los Reyes, Aurelio, “Medio siglo del cine mexicano (1896-1947)”, Editorial Trillas, México, 1988, página 45.

¹² Ayala Blanco, Jorge, “La aventura del cine mexicano: en la época de oro y después”, Editorial Grijalbo, México, 1993, página 76.

derivan de la moral religiosa de la época: “A comienzos de los 50 se repitió lo sucedido diez años atrás; el cine mexicano tuvo un acceso de religiosidad aguda”¹³.

Me apoyo en las declaraciones anteriores para indicar que el cine mexicano de los cincuentas replicó claramente aspectos morales. Muchas películas de esa década fueron exitosas en el ámbito comercial y en el de la crítica especializada, por lo que infiero que la moral retratada en los filmes de la época contaba con aceptación. La búsqueda de significados en manifestaciones culturales es clave para comprender aspectos morales, que pueden referirse a un tiempo y espacio específico (desde el enfoque de Alexander), o relativos a una era del pensamiento humano (si nos situamos en el nivel de análisis de Habermas). Considero que ambos enfoques son pertinentes a los objetivos que la sociología se ha propuesto desde su formación.

1.2 Perspectiva crítica

“Hay un momento en el que la crítica científica al arte como mercancía y reproductor de las convenciones perceptivas debe desembocar en la crítica política”¹⁴.

La intención de este ensayo es indagar en significados presentes en el cine mexicano de la década de los cincuentas, y nutrir este análisis con la dimensión política que indican esas concepciones de la realidad. En general acepto las propuestas de Jeffrey Alexander, sin embargo, considero que una postura crítica frente a los significados que guardan las expresiones culturales, como el cine, es necesaria para no justificar o naturalizar las posturas políticas reflejadas en cualquier actividad creativa.

Un posicionamiento crítico no es viable sin la observación de la realidad histórica de donde surge el fenómeno analizado, pues requiere relacionar los aspectos ideológicos con el contexto económico y político del que surgen. Como señala Marx: “La producción de la conciencia, las ideas y las concepciones queda en un principio directa e íntimamente ligada con la actividad material y las relaciones materiales de los hombres; éste es el lenguaje de la

¹³ García Riera, Emilio, “Breve historia del cine mexicano: primer siglo 1897-1997”, Ediciones Mapa, México, 1998, página 191.

¹⁴ García Canclini, Néstor, “La producción simbólica”, Siglo XXI Editores, México, 1979, página 28.

vida real”¹⁵, por lo tanto, en el tercer capítulo de este trabajo se expone una breve contextualización económica y política de México en la década de los cincuentas.

1.2.1 Discurso de identidad

Retomo la siguiente definición de nacionalismo para esclarecer su uso en las siguientes páginas: “Insistencia en las realidades y lazos de la nacionalidad. Todo principio o doctrina que considera la nacionalidad –o, en la práctica, la nación– como el fundamento de la acción del grupo”¹⁶.

Asimismo, considero primordial apuntar esta reflexión de Michel Foucault sobre el discurso: *“Por más que en apariencia el discurso sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y el poder. Y esto no tiene nada de extraño, pues el discurso –el psicoanálisis nos lo ha mostrado– no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también el objeto del deseo; pues –la historia no deja de enseñarnoslo– el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse”*¹⁷.

El discurso sólo existe cuando es expresado, y al expresarse tiene un sentido, una razón para su manifestación, es por lo tanto político. Refiero al concepto discurso porque me interesa el sentido político que existe en las películas analizadas en este ensayo. Jorge Ayala Blanco y Aurelio de los Reyes han advertido que una de las características más evidentes que se hallan en el cine mexicano es el nacionalismo expresado en las imágenes “folklóricas”, “populares”, “tradicionales”, del México rural.

Jesús Martín-Barbero coloca en el centro de su texto *De los medios a las mediaciones* al discurso detrás de los procesos comunicativos, visto desde su desarrollo histórico: “Lenta pero irreversiblemente hemos ido aprendiendo que el discurso no es un mero instrumento

¹⁵ Marx, Karl, Engels, Friedrich, “La ideología alemana”, Ediciones de Cultura Popular, México, Séptima reimpresión, 1977, página 36.

¹⁶ Pratt Fairchild, Henry, “Diccionario de sociología”, Fondo de Cultura Económica, México, Cuarta reimpresión, 2006, página 196.

¹⁷ Foucault, Michel, “El orden del discurso”, Tusquets Editores, México, 1ª reimpresión en Fábula en Tusquets Editores México, 2010, página 15.

pasivo en la construcción del sentido que toman los procesos sociales, las estructuras económicas o los conflictos políticos”¹⁸. Si entendemos al nacionalismo como discurso aceptamos que conlleva una concepción del mundo, a la vez que conlleva una estrategia para incidir en él.

Martín-Barbero hace énfasis en el carácter instrumental del nacionalismo: “De forma pionera la lucha de los Países Bajos contra Felipe II hará explícito el contenido de lo que empieza a llamarse <sentimiento nacional>: los intereses de la burguesía integrando reivindicaciones de la lengua y la religión”¹⁹. Los Estados modernos necesitan de un discurso unificador de las ideologías y las aspiraciones de sus habitantes para adquirir legitimidad. Las expresiones culturales dirigidas hacia la identificación del pueblo con símbolos nacionales (como pueden ser personajes, música, tradiciones, etcétera) son usadas por los gobiernos de los Estados para homogeneizar a la población y ocultar las diferencias culturales y de clase: “Los fueros y particularidades regionales, en que se expresan las diferencias culturales, se convierten en obstáculos a la unidad nacional que sustenta al poder estatal”²⁰. Por lo tanto, se reconoce la necesidad que los Estados modernos tienen de institucionalizar una identidad nacional y un espíritu nacionalista.

La difusión de una identidad nacional desde organismos gubernamentales busca legitimar acciones y condiciones históricas. Sin embargo, la construcción y reconstrucción de identidades grupales también existe fuera de las instituciones de los Estados, la transformación de identidades es influenciada por situaciones de impacto internacional. Gilberto Giménez considera que la reciente tendencia hacia el estudio de identidades en las ciencias sociales, se da por la incidencia del fenómeno de “homologación cultural”, consecuencia del proceso globalizador de la actualidad, el cual desdibuja las características de identificación que las sociedades tienen hacia adentro de las naciones de las que forman parte: “Esta crisis afecta, por un lado, a todo el sistema de identidades tradicionales en los países en desarrollo bajo el desafío de la <modernización>; y por otro, al sistema de identidades ideológicas, políticas y hasta religiosas que se habían configurado en el escenario

¹⁸ Martín-Barbero, Jesús, “De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía”, Editorial Gustavo Gili, Bogotá, 1998, página 2.

¹⁹ Ibid. página 115.

²⁰ Ibid. página 116.

internacional a partir de la segunda guerra mundial y que han terminado por desmoronarse bajo los embates de la guerra fría”²¹.

El énfasis del estudio social en la identidad implica poner en el centro del análisis a las subjetividades de los actores sociales, ya que la identidad depende de la forma en que los actores sociales se conciben a sí mismos, sea o no congruente con lo que un observador externo constate. En este sentido, el uso del concepto identidad se compagina con el programa culturalista de Alexander, es decir, aquella perspectiva que privilegia los significados que dan los actores sociales a su vida cotidiana.

Cabe señalar que la identidad existe a partir de una confrontación con el “otro”, el que no forma parte de la identidad adoptada, por lo tanto, el reconocimiento de la identidad implica admitir la dualidad de lo propio y lo extraño: “Pero el principio de la diferenciación, en virtud del cual todos los sujetos (individuales o colectivos) se representan a sí mismos, se auto-clasifican y se ordenan según una relación de contraposición a otros sujetos (individuales o colectivos), no existe ni se aplica en forma aislada, sino que coexiste y se complementa con el principio de la integración unitaria o de reducción de las diferencias”²². Quiero resaltar que esta separación supone la posibilidad de confrontación política, pues como el mismo Giménez argumenta, la identidad que asume un actor social lo llevará a juzgar positivamente o negativamente tanto lo que forma parte de ella, y también lo ajeno a ella. A partir de estas evaluaciones el actor social construye discursos.

La dicotomía del grupo de auto-identificación y lo ajeno es similar a la dicotomía de lo sagrado y lo profano. Ambas dicotomías son muy útiles para reconocer el significado de los elementos hallados en expresiones culturales, pues ambas separan lo familiar y acogedor de lo desconocido y amenazante.

Concluyo este apartado mencionando otra característica pertinente de la adopción de identidades, considerada por Gilberto Giménez. Quien se reconoce en una identidad busca trascendencia en el tiempo, justifica la existencia de su identidad históricamente y señala la

²¹ Giménez, Gilberto, “La identidad social y el retorno del sujeto en sociología”, [en línea], México, fecha de consulta: agosto de 2015, disponible en: http://www.pueg.unam.mx/images/seminarios2015_1/investigacion_genero/complementaria/gim_gil.pdf, páginas 1-2.

²² Ibid. página 7.

perspectiva a futuro que tiene la identidad: “Pero no basta la lógica de la unidad/diferencia para construir una identidad. Se requiere todavía la percepción de su permanencia a través del tiempo, más allá de sus variaciones accidentales y de sus adaptaciones al entorno”²³. Con base en la revisión del trabajo de historiadores del cine mexicano como Jorge Ayala Blanco y Emilio García Riera, considero que el nacionalismo en el cine mexicano es un discurso identitario, que buscó incidir en la concepción de *lo mexicano*, por lo tanto, buscó incidir en la postura política de su público.

1.2.2 Lo culto y lo popular

Una dicotomía que Martín-Barbero usa para marcar la dimensión política en el arte y el manejo de medios es la de *lo culto* y *lo popular*: “La invocación al pueblo legitima el poder de la burguesía en la medida exacta en que esa invocación articula su exclusión de la cultura. Y es en ese movimiento en el que se gestan las categorías de <lo culto> y <lo popular>. Esto es, de lo popular como in-culto...”²⁴. Martín-Barbero considera a esta división como una forma de segregación de clase que designa lo que está adentro y lo que está afuera del marco de la *alta cultura*, *el buen gusto*, *lo refinado*, es decir, lo que la clase hegemónica distingue como manifestaciones culturales meritorias, mientras las manifestaciones existentes al margen de lo institucional se relegan, ocultan o menosprecian al inicio de la modernidad europea. Posteriormente, con la llegada de las ideas del romanticismo, a *lo popular* se le atribuyen características plausibles también: “... la de una *colectividad* que unida tiene fuerza, un tipo peculiar de fuerza, y la de un héroe que se levanta y hace frente al mal”²⁵. Martín-Barbero inserta esta modificación del concepto de *lo popular* en un cambio ideológico moderno que trae consigo la atribución de características revolucionarias a las clases sociales subalternas, en especial en el comunismo y en el anarquismo, doctrinas en las que enaltecen al proletariado urbano, al considerar que son la única colectividad que puede unirse para acabar con el sistema de clases. Adelantándome un momento en el trabajo, cabe señalar que *Los olvidados* de Luis Buñuel no empata con el planteamiento de lo popular como vulgar y despreciable, pero tampoco con la visión romántica de las clases subalternas, en

²³ Ibid. páginas 9-10.

²⁴ Martín-Barbero, 1998, página 2.

²⁵ Ibid. página 6.

cambio se focaliza en representar la reproducción de la situación de clase y las dificultades de abstraerse de una clase subalterna, debido a la incesante lucha por sobrevivir en un entorno urbano hostil.

En la actualidad, el concepto amplio de cultura suele emplearse abarcando los conceptos de *alta cultura* y *cultural popular*. Paralelamente existe la separación entre arte y arte popular, el primero entendido, desde una perspectiva hegemónica, como vivo, tangible y más formal que su símil popular. Lo popular surge a partir de la apropiación de medios, formas y técnicas masivas de comunicación, usadas en un primero momento por la burguesía, como explica Theotônio dos Santos: “La cultura popular es hija del desarrollo de la prensa y la tipografía, de la generalización del uso de las tintas y telas, del avance de la acústica y de los instrumentos musicales, de la construcción de casas de espectáculos, de la comunicación. Fue la formación de una opinión pública burguesa y de una sociedad civil cada vez más compleja y diferenciada que, en varias olas revolucionarias, se posesionó de los jardines y parques de la nobleza y de la monarquía y fue estableciendo su propio mundo cultural, donde el divertimento, la emoción, la sensualidad tenían un rol mucho más evidente que en la <alta cultura>, iluminista, racionalista”²⁶.

Dos Santos deja en claro que hay una relación muy estrecha entre alta cultura y la cultura popular en el mundo moderno, su separación se da principalmente por motivos de clase porque, aunque la alta cultura se disocie de las expresiones del vulgo argumentando mayor calidad artística, el “arte culto” se ha inspirado incesantemente en expresiones populares para reinventarse: “En América, la rica tradición cultural de los esclavos africanos dieron origen a los <spirituals> y al <jazz>, cuya evolución posterior se mezcló muchas veces con la música erudita, o el tango argentino (de origen hispánico y afro)”²⁷.

La discusión de las acepciones de los términos cultura y popular y su evolución no corresponde a los intereses específicos de este ensayo, pero es importante aterrizar las ideas anteriores para tener una referencia del público al que fueron dirigidas las películas

²⁶ Dos Santos, Theotônio, “Las Nociones de “Alta Cultura” y “Cultura Popular” y su interacción durante el Siglo XX” [en línea], Brasil, fecha de consulta: septiembre de 2015, disponible en: <http://reggen.org/publicacoes/textos-para-discussao/19-las-nociones-dealta-cultura-y-cultura-popular-y-su-interaccion-durante-el-siglo-xx-theotonio-dos-santos/view>, página 2.

²⁷ Ibid. páginas 2-3.

mexicanas de la década de los cincuentas, y las implicaciones políticas de hablarle a este sector de la sociedad con los medios e imágenes de los filmes analizados. La diferencia entre lo culto y lo popular radica en la división de las expresiones culturales por clase: en el inicio de la modernidad *lo popular* era rechazado tajantemente desde la hegemonía, mas con el paso del tiempo se han valorizado expresiones que surgen de la *cultura popular* en los ámbitos académicos, usualmente deslindándolas de posturas políticas críticas. Lo culto es lo que se acepta institucionalmente como deseable, pues surge y es difundido por las mismas instituciones que lo avalan. Por lo tanto, entiendo a “lo culto” como aquellas expresiones artísticas y científicas a las que se les atribuyen características meritorias por parte de academias e instituciones especializadas. Entiendo por “lo popular” a las expresiones artísticas cuya creación y difusión no depende de academias o instituciones especializadas, sino que se generan en la convivencia cotidiana de miembros de un grupo social de características socioeconómicas similares.

1.2.3 Contenidos para el pueblo desde la hegemonía

“El proceso de enculturación no fue en ningún momento un proceso de pura represión. Ya desde el siglo XVII vemos ponerse en marcha una producción de cultura cuyo destinatario son las clases populares”²⁸. Las transformaciones culturales en la modernidad han sido muy influenciadas por los medios masivos de comunicación. Estos medios son utilizados por las clases hegemónicas (aunque no exclusivamente por ellas) para separar el “buen gusto” (lo culto) de los gustos vulgares. Si bien esta separación no ha sido construida por medio de una violencia física (Martín-Barbero se refiere a esto al decir “no fue en ningún momento un proceso de pura represión”), sí ha resultado un proceso violento en el plano simbólico. Martín-Barbero explica que, al generar un contenido cultural dirigido al pueblo, la hegemonía acepta su existencia, es decir, las diferencias sociales, y a su vez la existencia de una cultura independiente a la suya, pero la hegemonía violenta a esa otredad cultural al subestimar la riqueza simbólica de lo popular. La enculturación de la que habla Martín-Barbero tiene una de sus expresiones más representativas en el “melodrama teatral”, tipo de puesta en escena que le hereda muchas de sus características al cine-espectáculo.

²⁸ Martín-Barbero, 1998, página 133.

De acuerdo con Martín-Barbero, el “melodrama teatral” es una forma de hacer teatro que empieza a popularizarse en el siglo XVII y que introduce las características básicas del uso de una expresión artística como entretenimiento de masas. El inicio del “melodrama teatral” no está asociado directamente con propaganda política o moral, Martín-Barbero lo vincula más con la búsqueda por mantener el interés de las grandes audiencias mientras se cumplían las medidas restrictivas de la época, que durante algún tiempo prohibieron el uso de diálogos en las obras. Las obras presentadas en carpas de circo y en teatros populares generaron toda una escuela centrada en la espectacularidad del montaje escénico, usando maquinarias para hacer todo tipo de suertes y llamativas representaciones del elenco. También la música y los efectos sonoros tienen un papel importante en el desarrollo del melodrama, ya que son medidas muy funcionales para acentuar las emociones que se buscan generar en la audiencia: “El emparentamiento del cine con el melodrama no es sólo temático, buena parte de los *trucos* que lo preparan, y de los que echara mano para producir su <magia> están ya ahí”²⁹.

También los símbolos morales, muy frecuentes en el cine, se gestan desde el melodrama: “Se produce así una *estilización metonímica* que traduce lo moral en términos de rasgos físicos cargando la apariencia, la parte visible del personaje, de valores y contravalores éticos”³⁰. Es decir que la apariencia física del personaje tiene una carga valorativa obvia, el protagonista es heroico, gallardo y atractivo, mientras el antagonista muestra características como la fealdad y la debilidad, identificables con lo malo o lo repulsivo. En el surgimiento del cine se cumple este patrón claramente, pues la ausencia de diálogos, por las limitantes técnicas del momento, favorece el uso del aspecto físico para establecer si los personajes son protagonistas y antagonistas, circunstancia que será reforzada por la gesticulación exagerada de los actores. El exceso de gestos es relacionado por Martín-Barbero con el origen popular del melodrama, pues el lenguaje en este círculo tiende más a lo explosivo y visceral que a la sutileza y elegancia buscadas en las expresiones artísticas burguesas.

Martín-Barbero además reconoce cuatro personajes arquetípicos del melodrama que impactaron en el cine, relacionados con las emociones que se busca provocar en la audiencia de los espectáculos modernos: *el traidor*, quien genera sensación de consternación; *el*

²⁹ Ibid. página 155.

³⁰ Ídem.

justiciero, quien genera entusiasmo; *la víctima*, quien genera ternura; y *el bufón* (Martín-Barbero le llama bobo), quien genera burla. Es decir, cada arquetipo busca provocar uno de los cuatro “sentimientos básicos”³¹: el miedo, el entusiasmo, la lástima y la risa. En cuanto a las narraciones que se cuentan en el melodrama, el fin de la trama siempre será develar un hecho misterioso, un secreto cuya revelación resulta moralmente aleccionadora: el melodrama se alimenta de elementos cuestionados o reprendidos por la moral para buscar desencadenar emociones intensas en la audiencia, las emociones que representan sus personajes arquetipo. Las tramas y los personajes buscan presionar “botones emocionales” específicos que no dejen de indicar lo que el público debe sentir cada vez.

El arte-espectáculo que Martín-Barbero ejemplifica con la descripción del “melodrama teatral” surge como medio de entretenimiento de masas poco crítico, que buscaba mantenerse dentro de los límites discursivos hegemónicos. Sin embargo, el melodrama es más que un *circo moderno*. El éxito del melodrama habla de una identificación con los personajes, y si bien estos siguen respondiendo a los arquetipos del *justiciero*, *el traidor*, *la víctima* y *el bufón*, cada vez que son proyectados adquieren características propias de su contexto. El melodrama puede dar cuenta de elementos históricos aún en sus formas más reaccionarias, pues cada vez que el melodrama habla a partir de arquetipos obvios muestra la moral que respalda. Cabe resaltar que bajo la forma del melodrama también se han realizado sátiras hacia la hegemonía, por ejemplo, Molière hizo uso consciente de los códigos melodramáticos para evidenciar los excesos burgueses, y sus obras son ejemplo del uso rebelde o incómodo que puede tener el melodrama.

1.3 La pantalla en la cultura contemporánea

En las páginas anteriores he hablado de la importancia del análisis cultural para el estudio de lo social, tanto desde una perspectiva culturalista como desde una posición crítica. En esta última parte del primer capítulo hablaré de la influencia que tiene la gran pantalla en el mundo desde el siglo XX.

³¹ Así son llamados por Jesús Martín-Barbero.

El texto *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna* de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, es un esfuerzo por describir la globalización de las pantallas en las sociedades contemporáneas; globalización no sólo por los alcances geográficos del proceso, sino también por la cantidad de ámbitos en los cuales se ha adoptado una pantalla como forma de comunicación, expresión o arte. “Arte o industria del entretenimiento, el cine se construyó de entrada a partir de un dispositivo figurativo totalmente moderno e inédito: la pantalla”³². El concepto de hipermodernidad, término paradigmático en los trabajos de Lipovetsky, se hace presente en este libro junto a otros conceptos paralelos como “hiperconsumo globalizado”, que son utilizados para explicar el fenómeno moderno de los cambios constantes en cada esfera de lo social, dirigidos a alcanzar objetivos cada vez más grandilocuentes sin mostrar señales de desaceleración.

1.3.1 El cine como agente modernizador

Lipovetsky y Serroy usan el prefijo *hiper* para nombrar a los procesos de renovación, revolucionados de una manera nunca antes vista en la historia de la humanidad. La sociedad cambia a gran velocidad y el cine ha respondido a esta característica de la *hipermodernidad* haciéndose cada vez más rápido, por lo que el campo técnico y el estilo narrativo se concentran en hacer historias vertiginosas, que no permitan al espectador dejar de sentir las emociones intensas que el cine-espectáculo ha buscado provocar desde sus inicios. En los orígenes del cine, las narrativas respondían a tiempos mucho más pausados que el paradigma del cine de altas aspiraciones comerciales de inicios del siglo XXI. Ese espíritu moderno de constante innovación y de aceleramiento de las formas de comunicación es advertido por Habermas, como observé en el apartado dedicado a sus consideraciones sobre la tecnología en la modernidad. Las afirmaciones de Lipovetsky y Serroy se sitúan en el nivel de análisis histórico desde el que habla Habermas, coincidiendo en el reconocimiento de la modernidad como etapa histórica caracterizada por la insatisfacción con el presente y la desesperada búsqueda de las mesiánicas alternativas de un futuro que no ha llegado.

³² Lipovetsky, Gilles, Serroy, Jean, “La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna”, Editorial Anagrama, Barcelona, 2009, página 9.

Para comprender el enfoque global de la pantalla que invitan a adquirir Lipovetsky y Serroy, es necesario entender a las obras cinematográficas a partir de la percepción del mundo de la que dan cuenta, más allá de entender los códigos y símbolo comunes al medio del cine: “Pensar el hipercine no es buscar las estructuras universales del lenguaje cinematográfico ni hacer una clasificación de las imágenes, sino poner de relieve lo que dice el cine sobre el mundo social humano, cómo lo organiza, pero también cómo influye en la percepción de las personas y reconfigura sus expectativas”³³. Medir la influencia del cine mexicano en la población rebasa las aspiraciones del presente ensayo, sin embargo, los argumentos de Lipovetsky y Serroy establecen la pertinencia de análisis de elementos cinematográficos, pues en ellos encontraremos el reflejo de la cultura contemporánea, permeada del carácter globalizador que han reconocido.

Lipovetsky y Serroy consideran que una “fijación” por expresar el mundo de forma cada vez más espectacular, recurriendo a las tecnologías visuales y sonoras más avanzadas, se inició en el cine, pero impactó en los medios de expresión y comunicación que le proceden, entendiéndose principalmente la televisión, por lo que el impacto de la espectacularidad cinematográfica va más allá de las salas de cine, llegando a los hogares que consumen “melodramas televisivos”, videojuegos o algún otro contenido transmitido por medio del televisor. Martín-Barbero indica que el inicio del entretenimiento de masas moderno hereda características del melodrama teatral del siglo XVII, mientras que Lipovetsky y Serroy sostienen que el entretenimiento de masas en la hipermodernidad está determinado por las proyecciones a través de pantallas; en ambos casos se explica que el objetivo que busca el entretenimiento de masas es provocar “sentimientos básicos” ininterrumpidamente en grandes audiencias, los cuales, retomando a Martín-Barbero, son el miedo, el entusiasmo, la lástima y la risa. A partir de técnicas y trucos sorprendentes se persigue generar imágenes que den la impresión de ser algo nunca antes visto, aunque partan de hechos y/o personajes arquetípicos.

El espectáculo contemporáneo está entonces en esas imágenes que estructuran historias comprensibles para las *culturas modernas*, y radica en imágenes generadas con tecnología novedosas, que emocionan a las grandes audiencias alrededor del mundo; imágenes que son

³³ Ibid. página 27.

accesibles hoy en día a través de dispositivos que caben en la palma de la mano, pero que desde inicios del siglo XX comenzaron a proyectarse globalmente en las salas de cine, influyendo en el proceso de sociabilización de todas las generaciones humanas existentes en la segunda década del siglo XXI. Es por eso que Lipovetsky y Serroy consideran que el cine ha cambiado la percepción que el ser humano tiene de la realidad: “El individuo de las sociedades modernas acaba viendo el mundo como si éste fuera cine, ya que el cine crea gafas inocentes con las cuales aquél ve o vive la realidad”³⁴. El cine es un espectáculo moderno y modernizador.

1.3.2 El arte-espectáculo

El gran financiamiento que requiere realizar una película se atrae al crear intereses económicos entorno al éxito del producto cinematográfico, este hecho provoca que el cine se desarrolle principalmente como industria. Si bien no todas las películas se realizan con la intención de generar ganancias, la existencia de una escena cinematográfica siempre ha dependido de la inversión con fines de lucro debido a la necesidad de equipo técnico costoso, vastos recursos humanos y absorbentes tiempos de producción que hacen poco factible trabajar en este medio sin recibir un pago. Lipovetsky y Serroy señalan que esta condición de “hibridación” entre el negocio y la expresión humana, fue el argumento con el cual se le descalificó al cine durante la primera mitad del siglo XX. Aún en la actualidad, la explotación del arte con fines lucrativos puede ser razón de deslegitimación de una obra, de acuerdo a ciertos círculos del medio artístico.

Según Lipovetsky y Serroy, el cine es inevitablemente “arte de masas”³⁵, tanto por su modo de producción, ya que no tiene un único autor y requiere de un amplio equipo para su realización, como por su modo de difusión. El cine tiene un potencial de exhibición indeterminado, pues antes de la época de la pantalla global el cine era la única forma de mostrar imágenes en movimiento que podía distribuirse a nivel mundial y conocerse al mismo tiempo en las áreas geográficas más distantes.

³⁴ Ibid. página 28.

³⁵ Este concepto es tomado de Theodor Adorno y Max Horkheimer por Lipovetsky y Serroy.

La disyuntiva entre arte y negocio invita a un rico debate acerca de cómo puede una expresión artística (o un espectáculo) ser más legítimamente popular: Mientras más “comercial” es una obra, ésta es más susceptible de ser conocida y reconocida por una mayor cantidad de personas, y en ese sentido es más susceptible de generar reproducciones y resignificaciones populares de esa obra artística, es decir, el “arte comercial” formará más fácilmente parte de la cultura popular que un “arte culto”, dirigido a “iniciados” en un lenguaje audiovisual especializado. Sin embargo, el “arte comercial” parte del uso de símbolos comunes a la población por parte de un grupo privilegiado económicamente, con la intención de redituar una inversión inicial, lo que conlleva que las obras comerciales sean productos que no se construyen por las mismas clase sociales que los consumen para su identificación y deleite, sino que son contruidos por personas ajenas a las situaciones sociales que pretenden reflejar, y tienden a expresar de forma superflua los intereses y las características de los grupos sociales a los que se dirigen estos productos.

El llamado “arte culto” no pretende vender su producto en un grupo o clase social a la que no pertenecen sus creadores. El “arte culto” adquiere aceptación en pequeños nichos que valoran la “autenticidad” y la “originalidad” de las obras, es decir, que trasciendan convencionalismos, pero irónicamente juegan dentro de un marco de reglas establecidas por academias y otras instituciones artísticas; además, el “arte culto” puede conllevar valores conservadores, pues respeta tradiciones que en muchos casos están en contra del desarrollo y la innovación artística. Las instituciones encargadas de proteger el “arte culto” han llegado a condenar expresiones artísticas por razones racistas³⁶ y nacionalistas³⁷ en su lucha por mantener un statu quo, y a la vez que se distancian de las expresiones populares. Las expresiones artísticas que se originan en la cultura popular sólo reciben el calificativo de “culto” cuando son juzgadas y certificadas por las instituciones artísticas dominantes.

No es mi intención profundizar en este debate que he mencionado de forma muy somera, sin embargo, me parece importante señalar que en el cine (como en el arte en general) se da una profunda contradicción: el cine que tiene mayor difusión y distribución comercial, y por lo

³⁶ Por ejemplo, la completa aversión que las instituciones musicales estadounidenses tenían por el jazz en sus inicios, debido a que se trata de música creada por población afroamericana.

³⁷ Por ejemplo, el rechazo al rock por el gobierno mexicano en los años setentas, por ser música extranjera y tener el potencial de desatar expresiones rebeldes.

tanto tiene más facilidad para convertirse en referente popular, es financiado por empresas trasnacionales sin relación con la cultura popular de las sociedades donde se proyectan sus películas. En contraste “el cine culto” no pretende llegar a tantas pantallas, y para su apreciación se requieren características ideológicas que suelen poseer un grupo social más o menos reducido. Entonces, idealmente el cine-espectáculo está más predispuesto a ser adoptado por la cultura popular, aunque su origen esté lejos de ella; el cine culto tiende más a estar informado e involucrado con la realidad que retrata, pero el público al que está dirigido suele ser reducido, incluso sectario. Debo aclarar que, como Max Weber explica, los tipos ideales no existen en forma pura en la realidad y difícilmente encontraremos una película dirigida a un público especializado que no pueda ser comercializada hasta cierto nivel, así como no encontraremos una película comercial completamente carente de elementos culturales; en todas ellas hallaremos valores, símbolos, prejuicios y mitos analizables.

Capítulo 2: Presupuestos metodológicos y método de análisis cinematográfico

2.1 Presupuestos metodológicos del ensayo

Invariablemente la postura metodológica que cualquier ejercicio científico adopte frente a la realidad está fundamentada en planteamientos epistemológicos, es decir, concepciones acerca de cómo se origina el conocimiento y qué alcances puede tener éste. Por ello considero indispensable externar qué presupuestos lógicos utilicé.

Coincido con la escuela interpretativa al enfocarme en el análisis de los significados que los actores sociales dan a sus acciones, pues considero que la comprensión de un fenómeno social, en este caso el arte-espectáculo cinematográfico a partir de la interpretación de dos filmes significativos de una época del cine mexicano, permite dar cuenta de las posturas adaptadas por un medio masivo de comunicación de gran influencia social frente a un periodo de cambio radical en las formas de vida del país.

Mi intención de aportar conocimiento al campo de la sociología, por medio de la identificación de significados en una manifestación cultural concreta, es afín a las posibilidades de las ciencias sociales referidas por Max Weber, quien busca comprender lo social desde la significación de los actores y los eventos históricamente comprobables: “La ciencia social que pretendemos promover es una ciencia de la verdad. Queremos comprender la realidad de la vida que nos circunda, y en la cual estamos inmersos, en su especificidad; queremos comprender, por un lado, la conexión y significación cultural de sus manifestaciones individuales en su configuración actual, y, por el otro las razones por las cuales ha llegado históricamente a ser así-y-no-de-otro-modo”³⁸.

2.1.1 Interpretar un mundo de significados

Inicié este trabajo justificando el análisis cinematográfico a partir de planteamientos del enfoque culturalista de Jeffrey Alexander, el cual propone estudiar momentos y procesos sociales a través de significados contenidos en expresiones individuales, como pueden ser las

³⁸ Weber, Max, “Ensayos sobre metodología sociológica”, Amorrortu, Buenos Aires, 1973, página 61.

obras artísticas. Alexander debe este planteamiento epistemológico a la tradición sociológica interpretativa pues, para el análisis interpretativo, el mundo de lo social es un mundo de significados, y los significados son construidos por actores reflexivos que interpretan su realidad. Haré una breve revisión de estas ideas con la intención de externar posicionamientos metodológicos que aplican a los capítulos siguientes.

El filósofo británico Peter Winch explica que la forma de entender el mundo depende de las conceptualizaciones que usamos para observarlo e interpretarlo. En este sentido nuestra interpretación de la realidad es afectada por conceptos previos a experimentarla, y el cambio de estos conceptos implica cambiar lo que entendemos por real: “El mundo es para nosotros lo que se manifiesta a través de esos conceptos. Esto no significa que nuestros conceptos no puedan cambiar; pero cuando lo hacen, nuestro concepto del mundo también cambia”³⁹. Para George Mead y Alfred Schutz el origen de estos conceptos que guían el entendimiento de las cosas es fundamentalmente social, pero son asimilados individualmente a partir de un acto reflexivo.

Según George Mead una “persona” es el ser humano que advierte su objetividad, es decir, se contempla a sí mismo como unidad separada del resto de sus semejantes: “La persona, en cuanto puede ser un objeto para sí, es esencialmente una estructura social y surge en la experiencia social”⁴⁰. Mead no sólo considera que las personas “absorben” elementos de la sociedad en la que están inmersos, sino que las personas son en sí mismas estructuras sociales, por lo tanto, dan cuenta de los procesos que ocurren en un nivel de organización más amplio.

Paralelamente a Mead, Alfred Schutz reconoce que los actores sociales (personas) son seres reflexivos que dotan de significado a su actuar, y al hacerlo “aportan” a la significación de los fenómenos sociales: “Todos los complejos fenómenos del mundo social retienen su significado, pero éste es precisamente el que los individuos implicados atribuyen a sus propios actos”⁴¹. Al investigador interpretativo le interesa conocer ese significado de los fenómenos al que refiere Schutz, y esto es posible a través del análisis de expresiones de la

³⁹ Winch, Peter, “Ciencia Social y Filosofía”, Amorrortu, Buenos Aires, 1971, página 21.

⁴⁰ Mead, George, “Espíritu, persona y sociedad”, Paidós, Buenos Aires, 1972, página 172.

⁴¹ Schutz, Alfred, “Fenomenología del mundo social”, Paidós, Buenos Aires, 1976, página 36.

vida cotidiana: “La construcción de las categorías y modelos de las ciencias sociales se basa en la experiencia de sentido común, precientífica, de la realidad social”⁴². Por lo tanto, el conocimiento científico de lo social parte de observar los actos y las expresiones más “ordinarios” de un contexto determinado, como puede ser la realización cinematográfica en el mundo contemporáneo.

El científico social construye conocimiento desde la misma base que lo hacen los actores ajenos al estudio sistemático de la sociedad, así lo considera Max Weber desde la lógica interpretativa, ya que sostiene que la persona de ciencia usa principios valorativos para entender lo que percibe. Para Weber la investigación científica es en sí una acción social, por lo tanto se desarrolla a partir de la subjetividad del investigador: “... sin las ideas de valor del investigador no existiría ningún principio de selección del material ni conocimiento provisto de sentido de lo real en cuanto individual; además, así como sin la *fe* del investigador en la significación de cualquier contenido cultural toda labor de conocimiento de la realidad carecería directamente de sentido, del mismo modo su labor estará orientada por la dirección de su fe personal, por la refracción de los valores en el prisma de su alma”⁴³. La capacidad interpretativa del investigador está presente en cada momento de su indagación, inclusive en la obtención de resultados.

La designación de las causas principales que desencadenan un proceso o fenómeno social se gesta en la clasificación subjetiva que hace el investigador de los factores que confluyeron en el acontecimiento concreto que le interesa: “El número y la índole de las causas que determinaron cualquier evento individual son siempre infinitos, y no hay nada en las cosas mismas que indique que parte de ellas debe ser considerada”⁴⁴. Por lo tanto, no existe criterio de validez universal que dicte qué es o no es determinante para que ocurra un acontecimiento social, las causas y factores de un fenómeno social son determinados por creencias e intereses de los investigadores sociales: “El carácter <económico-social> de un fenómeno no es algo que éste posee objetivamente. Antes bien, está condicionado por la orientación de nuestro

⁴² Schutz, Alfred, “Estudios sobre teorías social”, Amorrortu, Buenos Aires, 1974, página 33.

⁴³ Weber, Max, “Ensayos sobre metodología sociológica”, Amorrortu, Buenos Aires, 1973, página 71.

⁴⁴ Ibid. página 67.

interés cognoscitivo, tal como resulta de la significación cultural específica que en cada caso atribuimos al proceso correspondiente”⁴⁵.

En *Ensayos sobre metodología sociológica*, Max Weber declara que no existe una vía definitiva para alcanzar la objetividad en los estudios sociales, y que sus señalamientos metodológicos lejos de solucionar esta cuestión más bien la complejizan. Para Weber la investigación requiere tener una correlación “comprobable” con la realidad social, de carácter histórico⁴⁶, sin embargo, las investigaciones sobre lo social son realizadas por actores reflexivos, rodeados por un mundo de significados que construyen también a partir de criterios variables acotados por su particular acervo de conocimiento⁴⁷, y en este sentido son debatibles.

Cuando asumimos la dimensión reflexiva de las personas, y que en sus manifestaciones culturales encontramos expresiones significativas que inevitablemente construyen en su condición de actores sociales, estamos avalando la pertinencia de indagar sobre obras subjetivas. He elegido al cine como material de análisis porque lo considero una expresión colectiva que, al estar formada a partir de la visión de muchas personas, es una fuente rica en significados y un vehículo muy poderoso en términos de expansión de los discursos que trae consigo.

2.1.2 Tipos ideales: la tradición y el progreso

Weber propone un instrumento epistemológico específico, que permite vincular las abstracciones realizadas durante una investigación con la realidad empírica. Los tipos ideales son conceptualizaciones basadas en elementos más o menos constantes de un fenómeno social, son comprobables históricamente y elaborados con plena conciencia de su carácter relativo, pues surgen desde la interpretación de los investigadores: “Respecto de la *investigación*, el concepto típico-ideal pretende guiar el juicio de imputación: *no* es una <hipótesis>, pero quiere señalar una orientación a la formación de hipótesis. *No constituye una exposición* de la realidad, pero quiere proporcionar medios de expresión unívocos para

⁴⁵ Ibid. página 53.

⁴⁶ Cuestión aceptada en el capítulo anterior a partir de Karl Marx.

⁴⁷ Concepto de Alfred Schutz que refiere a las “coincidencias mínimas” en la interpretación de significados que permiten el entendimiento entre actores sociales.

representarla”⁴⁸. “Encapsular” características “típicas” de un fenómeno estudiado es un método para vincular las acciones sociales con el devenir histórico. Weber advierte que los tipos ideales no pretenden ser “calcas” de la realidad empírica, sino generalizar tendencias que sirvan de punto de comparación de eventos materiales de la vida social, para la comprensión a profundidad de procesos históricos.

Con base en la lectura de los trabajos de Jorge Ayala Blanco, Emilio García Riera y Aurelio de los Reyes acerca del cine mexicano, previas a los análisis cinematográficos realizados, establecí un par de categorías que “idealmente” describen dos grandes temas de las películas nacionales en los años 50: la tradición y el progreso.

De acuerdo con Aurelio de los Reyes, la construcción de una imagen del México *tradicional* constituye uno de los principales ejes temáticos del cine mexicano desde sus inicios. El concepto *tradición* es considerado en este trabajo como: “Proceso-situación de naturaleza social en la que elementos del patrimonio cultural se transmiten de una a otra generación por medio de contactos de continuidad”⁴⁹.

Respecto al progreso, Emilio García Riera argumenta que el espíritu positivista de la primera mitad del siglo XX impactó a la cinematografía mexicana, por ello en los filmes mexicanos de los cincuenta se puede observar la idea del mejoramiento gradual de las condiciones de vida de la sociedad, la idea del *progreso*. Cabe señalar que el progreso ha sido la dirección que, discursivamente, toman los Estados-nación desde su formación. De acuerdo a Bolívar Echeverría, la apología del progreso ha servido para ignorar aspectos cuestionables que conlleva la implementación del sistema socioeconómico globalizador de la modernidad: “Por debajo del panorama espectacular de los estados nacionales y los imperios, empeñados en el “progreso”, compitiendo y enfrentándose sangrientamente entre sí, el sujeto real y efectivo de esa historia moderna ha sido y sigue siendo el capital, el valor mercantil en proceso de autovalorizarse: la acumulación del capital”⁵⁰.

⁴⁸ Ibid. página 79.

⁴⁹ Pratt Fairchild, 2006, página 300.

⁵⁰ Echeverría, Bolívar, “Ensayos políticos”, Ministerio de coordinación de la política y gobiernos autónomos descentralizados [en línea], Ecuador, 2001, fecha de consulta: septiembre de 2015, disponible en: <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Libro%20Pensamiento%20Politico%201.pdf>, página 252.

A partir de estos dos tipos ideales busco encontrar discursos, apoteosis y denuncias durante el análisis de las dos películas.

2.2 Análisis cinematográfico

La imagen es el medio principal por el cual se expresa el cine, por lo tanto, considero primordial establecer la implicación de analizar una imagen. En *Modos de ver*, el crítico de arte John Berger reflexiona respecto a las imágenes de forma consistente con la postura de este ensayo: *“Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que han sido separadas del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver. Incluso una fotografía, pues las fotografías no son, como se supone a menudo, un registro mecánico. Cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque sólo sea mínimamente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles... Sin embargo, aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver”*⁵¹.

La definición de Berger considera a la imagen como producto de la perspectiva de quién crea la imagen, así como de quien interpreta la imagen. La imagen lleva necesariamente a una doble interpretación, la de su realizador y la de su audiencia.

En *Cómo analizar un film*, Francesco Casetti y Federico Di Chio explican que el análisis cinematográfico depende de los elementos que le interesen al analista, quien en primera instancia es audiencia. Casetti y Di Chio señalan que, al analizar películas, el analista usará sus capacidades interpretativas para realizar constantes fragmentaciones y reconstrucciones de los elementos audiovisuales que en ellas se muestran.

El método de análisis de Casetti y Di Chio es consecuente con el enfoque culturalista de Alexander, quien propone considerar a los fenómenos observados como guiones: “Las acciones y las instituciones deben tratarse <como si> estuvieran estructuradas sólo por guiones. Nuestra primera labor como sociólogos culturales consiste en descubrir, a través de

⁵¹ Berger, John, “Modos de ver”, Editorial Gustavo Gili, España, 2da Edición, 2007, páginas 15-16.

un acto interpretativo, lo que son esos códigos y esas narrativas informantes”⁵². Es decir, la forma de llegar a comprender el fenómeno estudiado es a través de la identificación de sus signos⁵³ (códigos) y la interpretación de su significado. En *Cómo analizar un film* identificamos un principio equivalente: “Nos podemos servir de los instrumentos de la semiótica, considerando el filme como texto, es decir un conjunto ordenado de signos dedicados a construir <otro> mundo, y a la vez establecer una interacción entre destinador y destinatario”⁵⁴.

2.2.1 Consideraciones iniciales

Casetti y Di Chio explican que la descripción y la interpretación son las primeras tareas que requiere analizar una película, su objetivo es separar (desintegrar) los elementos que componen cada cuadro del film. Describir equivale a identificar los elementos que podemos ver y escuchar y relacionarlos con el interés que guía nuestro análisis. En la descripción debemos tener en claro cuáles son las razones por las cuales elegimos destacar uno o varios elementos particulares de la innumerable cantidad de cosas que podemos percibir en la pantalla. Casetti y Di Chio explican que interpretar es “interactuar” con los elementos descritos anteriormente, en la interpretación se busca hacer evidentes esas razones por las cuales destacamos los elementos a analizar, se trata de proyectar nuestras ambiciones como investigadores en el entendimiento de cada elemento. Desde estas primeras acciones estamos jugando con la deconstrucción y reconstrucción del *texto audiovisual*.

Para realizar un acercamiento consciente al film y estructurarlo con los objetivos finales del análisis, Casetti y Di Chio señalan que la óptica del analista debe guiarse por dos factores: la comprensión preliminar y la hipótesis explorativa. Una comprensión preliminar consiste en dar a conocer las impresiones que ha dejado el texto cinematográfico antes de “desmenuzarlo” y reflexionar acerca de sus elementos en su complejidad, e irá de la mano con las hipótesis explorativas que surgen de las impresiones generales del filme. Se trata de

⁵² Alexander, 2000, página 32.

⁵³ Imágenes y sonidos en el cine.

⁵⁴ Casetti, Francesco, Di Chio, Federico, “Cómo analizar un film”, Paidós, Barcelona, 1996, página 28.

la lectura que en un primer momento tenemos sobre los discursos, las referencias y los significados que existen en las películas analizadas.

Casetti y Di Chio consideran que los cuatro momentos en los cuáles se puede dividir el análisis cinematográfico son la *segmentación*, la *estratificación*, el *ordenamiento* y la implementación de un *modelo de análisis* bien sustentado. El método de análisis cinematográfico de Casetti y Di Chio opera de la siguiente manera: La segmentación y la estratificación consisten en subdividir y seccionar las partes del texto cinematográfico, con la intención de reagruparlas a través de la enumeración y ordenamiento por tópicos o intencionalidades que tengan en común, para finalmente estructurar una nueva narrativa analítica del film, es decir, un modelo que vaya acorde con una idea clara de lo que se busca exhibir, demostrar o desmentir. A continuación, se mencionan las etapas del análisis a detalle.

2.2.2 Secuencia, encuadre e imágenes

La segmentación consiste en determinar cuáles son las partes de la película que serán consideradas y cuál es el nivel de profundidad al que se busca llegar. La primera división del texto filmico debe ser en temas muy generales, “grandes unidades de contenido”, posteriormente se debe continuar fraccionando hasta llegar a “subdivisiones significativas”. Casetti y Di Chio consideran las siguientes unidades de segmentación: episodios, secuencias, encuadres e imágenes. Para efectos de los análisis siguientes no se hace uso de la división por episodios, pues no es aplicable a la estructura de las películas analizadas.

La primera gran división temporal de un film es la secuencia. La forma más objetiva de identificar los límites entre secuencias es advirtiendo alguna de las siguientes tres posibles variaciones en el film: los acontecimientos han cambiado de momento, aunque se conserva el mismo escenario; ocurre un cambio de escenario, si bien se conserva la continuidad temporal; los personajes cambian, pero se mantiene el mismo tiempo y espacio. Casetti y Di Chio mencionan que un elemento del film que puede servir para señalar el fin de una secuencia y el inicio de otra es el cambio de la intencionalidad de la música, o el cambio completo en la ambientación acústica.

Los encuadres son las unidades que componen a las secuencias. El encuadre es una unidad técnica y puede ser fácilmente identificada porque cambia por un corte en la imagen. El

encuadre dura mientras no se interrumpa la continuidad de un cuadro. Los encuadres pueden ser sumamente cortos o muy largos, dependiendo cantidad de elementos en las imágenes mostradas y de la fluidez que pretendan lograr los realizadores de la película.

Por último, las imágenes son la unidad más pequeña de análisis del filme. Las imágenes cambian si hay un cambio en la perspectiva, por lo que puede haber varias imágenes antes de que se dé un corte en la película. La sucesión de imágenes cinematográficas depende del cambio del posicionamiento de la cámara, el ojo que nos muestra lo que el realizador quiere que veamos, pero también depende de la modificación y el movimiento de los elementos en pantalla, sean objetos o personajes. Cabe aclarar que el concepto de imagen expuesto por Berger no corresponde a una medida de análisis cinematográfico.

La tabla que se muestra a continuación es un ejemplo del instrumento mediante el cual están segmentados los filmes analizados. Está dividida en cuatro bloques, el primero establece la parte de la película que se está analizando, determinado numéricamente una secuencia, un encuadre y una imagen específica, a la cual corresponden las características expuestas en las columnas siguientes. El segundo bloque consiste en la descripción técnica de la imagen y está conformado por columnas que mencionan el ángulo y los movimientos de cámara, el tipo de plano y el tipo de corte con que termina un encuadre y comienza otro. El tercer bloque está dedicado a la cuestión narrativa, y menciona a los personajes que intervienen en la imagen, el escenario donde se desenvuelve la acción y describe la situación y los diálogos que acontecen. Por último, existe una columna para incluir observaciones por encuadre⁵⁵.

⁵⁵ Esta tabla está inspirada en el modelo empleado por Elizabeth Guerrero Molina en “Discursos morales en el cine mexicano. Análisis comparativo de dos periodos” (UNAM, 2013).

SECUENCIA	ENCUADRE	IMAGEN	TÉCNICA				NARRATIVA				OBSERVACIONES POR ENCUADRE
			ÁNGULO	MOVIMIENTOS DE CÁMARA	PLANO	CORTE/EDICIÓN	PERSONAJES	ESCENARIO	SITUACIÓN	DIÁLOGO	
1	1.1	1.1.1									
		1.1.2									
		1.1.3									
		1.1.4									
		1.1.5									
	1.2	1.2.1									
		1.2.2									
		1.2.3									
		1.2.4									
		1.2.5									

2.2.3 Estratificación

La siguiente etapa del análisis, llamada estratificación o descomposición de espesor, señala los conceptos más representativos de la película analizada. La estratificación puede ser entendida como la acción de seleccionar y concentrar los conceptos y símbolos más o menos homogéneos para poder ponderarlos y darle peso a los que son de mayor interés para el investigador.

Para llevar a cabo esta forma de descomposición, Casetti y Di Chio explican que deben ocurrir dos momentos: el primer momento consiste en identificar los elementos homogéneos, sean estos narrativos o técnicos. El segundo momento, llamado articulación de la serie, consiste en encontrar las diferencias que existen entre los elementos que se han relacionado en el primer momento, esto con la intención de interpretar lo que expresa la película a partir de comparar imágenes, sus similitudes y contrastes.

Por ejemplo, en *Lo que el viento se llevó*, Scarlett O'Hara se siente desdichada al encontrar Tara, su tierra natal, completamente destruida al terminar la guerra civil estadounidense, el color de las imágenes al nivel del suelo es por completo oscuro, aunque en el cielo se dibuja un amanecer espléndido y vigoroso que resalta la silueta empoderada de la protagonista, comunicando que O'Hara está decidida a cambiar su situación social a cualquier costo. El

cierre de la película muestra a Scarlett O'Hara en una imagen de composición casi idéntica a la del retorno a Tara, pero esta vez O'Hara ha resuelto recuperar a su marido con el mismo ímpetu con el que recuperó el estatus de clase que ostentaba desde su nacimiento. En este ejemplo se observa una evidente similitud técnica, en ambas escenas el objetivo es establecer la fuerza de voluntad de Scarlett O'Hara a través del diseño técnico de la imagen, la diferencia principal radica en el móvil de O'Hara, que primero es recuperar la riqueza y la alcurnia de su familia, y al finalizar el film es reestablecer su relación con el capitán Rhett Butler.

2.2.4 Enumeración y ordenamiento

La enumeración es el momento en que se “catalogan” por su importancia y magnitud los segmentos del film que han sido separados anteriormente. El ordenamiento se presenta al unificar los segmentos del film de acuerdo a los tópicos, símbolos o elementos de interés. Consiste en crear ejes o bloques temáticos, de acuerdo a qué parte del film estamos viendo con mayor interés.

Al finalizar el ordenamiento tendremos un puñado de tópicos con el cuál seremos capaces de abordar a la película como unidad literaria. Casetti y Di Chio dicen que este proceso de reagrupamiento se realiza a partir de sustituir un conjunto por generalidades, y las principales formas de realizar esta tarea son: reagrupamiento por generalización (elementos similares se agrupan en una conceptualización), por inferencia (elementos relacionados que pueden ser englobados por un tercero) y por jerarquización (priorizar un elemento frente a otro de menor importancia). Cuando hayamos descrito los tópicos principales y las cuestiones técnicas estaremos listos para modelizar.

2.2.5 Modelo

Casetti y Di Chio explican que un modelo “se trata de una representación simplificada de un cierto campo de fenómenos que permite a la vez evidenciar sus concesiones recíprocas y sus tendencias inmanentes”⁵⁶. El modelo evidencia las características comunes entre filmes y destaca las particularidades de cada película.

⁵⁶ Ibid. página 52.

Para realizar los análisis filmicos he optado por un modelo figurativo. Casetti y Di Chio explican que los modelos figurativos consisten en “encapsular” la idea general de la película en un concepto metafórico, en una “imagen” que de alguna manera está presente en los momentos más significativos del film o repercute en ellos. La otra característica del modelo de análisis es el aspecto dinámico o estático que adquiere. Si se usa un modelo dinámico el análisis dará cuenta de los procesos que ocurren durante la película; de ser un modelo estático el que se ha elegido, entonces el análisis considerará al film como un todo terminado, reducido a “una situación única”. Son modelos figurativos-dinámicos los que se usan en los análisis de las películas a tratar: el carácter figurativo del modelo me facilita comparar entre sí los dos filmes analizados, mientras adquirir una postura dinámica me permite interpretar el significado de las consecuencias que tienen las acciones de los protagonistas, lo cual evidencia discursos que operan en las películas. Con la aplicación del modelo se obtiene el resultado del análisis.

Capítulo 3: Contexto

3.1 Situación económica de México en la década de los 50

Durante el lapso entre las dos guerras mundiales, se empieza a edificar finalmente la economía industrial en múltiples ramos que idealizaban los liberales porfiristas. Como resultado inicia un proceso que llevará a la población del país a abandonar el campo en busca de los empleos concentrados en las grandes urbes; además, aumenta la producción agropecuaria por la entrada de nuevas tecnologías y se lleva a cabo una intensiva construcción de infraestructura en comunicaciones y transportes. En los años 50, México seguía experimentando esos cambios económicos que habían convulsionado las formas de vida anteriores a la revolución durante las dos últimas décadas, a dichas transformaciones los gobiernos nacionales las bautizaron como “modernización” y “progreso”, y estipularon políticas económicas que las alentaron.

3.1.1 Los años del milagro mexicano

Se conoce como “El milagro mexicano” a un periodo de crecimiento macroeconómico en México iniciado en la década de los cuarentas. En *La política económica en México, 1950-1994*, Enrique Cárdenas repasa las características por las cuales políticos y economistas consideran a las décadas de los cuarentas, cincuentas y sesentas como una época de bonanza en el país. Enrique Cárdenas presume que el “buen manejo” de una política económica dio como resultado un momento de crecimiento que no se han vuelto a registrar desde los setentas. Para Cárdenas los precios estables de los productos básicos, la tasa de crecimiento promedio anual del PIB que rondaba el 6% entre 1950 y 1962, y del PIB per cápita de 3% en el mismo periodo, demuestran que había una estrategia bien planeada, que no dependía del endeudamiento público. Cárdenas destaca que la inversión pública se hizo con recursos del gobierno y casi no se recurrió a préstamos internacionales. La inversión total en el país creció a una tasa promedio de 7% anuales y fue principalmente privada.

Las causas del crecimiento económico de los cincuentas enunciada por Enrique Cárdenas son las siguientes: 1) El aumento del precio de algodón en el mercado internacional, por la guerra de Corea, que permitió tener un amplio margen de ganancia en uno de los productos agrícolas

que había aumentado en mayor medida su producción. 2) El gasto público en infraestructura movilizó la economía. 3) La baja de precios en materias primas de origen agropecuario y en energéticos disminuyó los costos de fabricación de productos industrializados. Estas tres circunstancias movilizaron grandes cantidades de dinero dentro del país y amplificaron las exportaciones.

Desde una postura contraria a la de Cárdenas, Fernando Carmona descalifica los elogios a la política económica del país en el periodo referido. Para empezar, Carmona pone en duda la veracidad de los datos estadísticos utilizados para constar que México estaba “progresando”, pues en el México de la primera mitad del siglo XX existía una situación sumamente adversa para conseguir información fidedigna, por el tamaño del país y su complejidad, y además es conocida la intervención del gobierno en los resultados mostrados por la información recabada.

Los resultados convenientemente halagadores de las cifras oficiales en materia económica, sirvieron para ocultar que seguía existiendo pobreza en México, y el “progreso” mostrado en los indicadores macroeconómicos nacionales no era homogéneo ni igualitario: “El hecho es que quienquiera que tenga una inclinación al purismo en la recabación y uso de datos, debería empacar sus cosas e irse a otra parte. A pesar de su desarrollo considerable -y en algunos aspectos notable-, México era al principio de los años sesentas un país pobre, y su pobreza se extendía a las estadísticas oficiales”⁵⁷.

Explica Fernando Carmona, que aquellas voces que enaltecen la dinámica económica de los años del milagro mexicano tienden a “alabar” las decisiones del gobierno posrevolucionario, así como la disposición de los empresarios nacionales y, “por no dejar”, el papel de los trabajadores en la construcción de las condiciones que permitieron el crecimiento industrial. Aquellas voces que ponen como ejemplo de desarrollo al periodo señalado, ignoran que las política económica modernizadora de los cuarentas y cincuentas no se consultó con la población de la época, fue una dirección impuesta desde la cúpula de la política institucional y desde sectores que se beneficiaron de sus resultados sectariamente positivos, expresos sólo en el nivel macroeconómico: “En fin, en los panegíricos de nacionales y extranjeros sobre el

⁵⁷ Carmona, Fernando, “La situación económica de México” en “El milagro mexicano”, Editorial Nuestro Tiempo, México, 1970, página 16.

"prodigioso desarrollo de México" no pueden faltar las alusiones a la "estabilidad cambiaria"; a la "firmeza del peso" convertido por obra y gracia de su creciente prestigio en moneda fuerte, que los organismos monetarios internacionales emplean cada vez con más frecuencia en las transacciones con otros países, incluso desarrollados; y por supuesto, al "desarrollo con estabilidad"⁵⁸.

3.1.2 La agricultura y el éxodo a las ciudades

El desenvolvimiento de la agricultura es particularmente explicativo para entender la dirección de las políticas económicas de la época. Enrique Cárdenas señala que la agricultura creció 4.4% entre 1950 y 1962, lo cual significa que en este sector el crecimiento fue menor al de la década anterior. Este autor pone hincapié en que entre 1952 y 1956 el crecimiento del sector agrícola se dio por aumento en la productividad, derivada de las tecnologías empleadas en el campo por medio de recursos públicos; también manifiesta que en los cincuentas el sector agropecuario fue el principal generador de divisas del país, posibilitando que los principales objetivos de la política económica de México durante los cincuentas se cumplieran, es decir: disminuir la inflación provocada desde el exterior, estabilizar precios y crear empleo que provocara capacidad de consumo doméstico, por lo tanto, un mercado interno sólido. De acuerdo a Cárdenas, este último objetivo se hizo a costa del campo mexicano.

En *La modernización de la agricultura mexicana*, Cynthia Hewitt de Alcántara comenta que el acelerado proceso de modernización del campo mexicano, iniciado en la década de los cuarentas, no equivale a un progreso. Según Hewitt, la modernización del medio rural fue una reorganización de la producción agropecuaria empleando nuevas tecnologías, pero no constituyó un mejoramiento equitativo del nivel de vida de la población, pues la implementación de innovaciones tecnológicas en el campo incrementó la producción agrícola, pero benefició económicamente a un sector muy pequeño de la sociedad: “Para 1960, el 0.5% de todos los establecimientos agrícolas de México controlaban el 30% de toda la superficie cultivable del país, el 39% de todas las tierras de riego, el 43.8% del valor de

⁵⁸ Ibid. página 28.

toda la maquinaria y el 37.6% del capital total, incluyendo la tierra, invertido en el sector agrario”⁵⁹.

Cynthia Hewitt considera que las políticas rurales durante la administración cardenista iban dirigidas al desarrollo comunitario, a través de acceso a la tierra, al crédito y a la ayuda técnica. La intención de fomentar el ejido como principal forma de propiedad rural fue precisamente permitir beneficios colectivos, mientras los gobiernos posteriores a Lázaro Cárdenas buscaron mecanizar al máximo grandes extensiones de tierra privada. De tal forma que en los índices macroeconómicos la producción del campo aumentó significativamente, pero las comunidades tradicionalmente dedicadas al sector agropecuario no se beneficiaron de esta situación, en primer lugar por la pérdida de fuentes de empleo, pero principalmente por la competencia desleal que representaron los bajos precios y las masivas cantidades de producto que posibilitó el uso de fertilizantes, pesticidas y las herramientas y vehículos que quedaron a disposición de “agricultores favorecidos”: “Debe encararse la implicación real de conflicto que es inherente a la modernización: la posibilidad de que algunas personas progresen a expensas de otras”⁶⁰.

Los efectos negativos para los habitantes del medio rural no se limitan a la desigualdad en los recursos respecto a los productores tecnificados. De acuerdo a Hewitt, los alimentos no solían escasear en el medio rural en la época posrevolucionaria anterior a la década de los cuarentas, es decir, la pobreza de la población del campo no derivaba en problemas de hambruna. A partir del establecimiento de políticas públicas que privilegiaron el desarrollo urbano, los excedentes en la producción agropecuaria se enviaron a las ciudades y hacia el extranjero, generando problemas de abasto entre los pobladores del campo; estos excedentes contribuían a la política de sustitución de importación que sostenía el gobierno mexicano, ya que mantenía bajos los precios de productos alimenticios básicos. Según Cynthia Hewitt, tanto por producir los alimentos que abastecieron a las ciudades, como por formar parte de la mano de obra barata recién llegada, el campesinado hizo posible el desarrollo industrial de los cuarentas y cincuentas, sin obtener ningún beneficio tangible del aludido progreso.

⁵⁹ Hewitt de Alcántara, Cynthia, “La modernización de la agricultura mexicana 1940-1970”, Siglo XXI Editores, México, Tercera Edición en español, 1982, página 110.

⁶⁰ Ibid. página 11.

Es importante resaltar que buena parte de las zonas de riego que designó el gobierno mexicano a finales de los cuarentas e inicios de los cincuentas fueron usadas en la producción de algodón, caña, café y henequén, pues eran las materias más fácilmente exportables en aquellos años. Este dato prueba que la política del gobierno mexicano iba dirigida hacia el comercio con el exterior mucho más que al desarrollo regional de la provincia nacional.

Explica Cynthia Hewitt, que hubo intentos de los ejidatarios para hacer frente a los efectos adversos que la modernización agraria estaba provocando para la obtención de recursos de siembra y para la comercialización de su producción. En todas las ocasiones, los pequeños productores fueron tachados de reaccionarios y sus intentos de enfrentarse a la competencia desleal de los grandes terratenientes fueron violentamente reprimidos por el gobierno mexicano.

El “éxodo” que ocurrió del campo hacia la ciudad claramente señala que el “progreso” que traía consigo la modernización del país no fue general, de otra forma no se explica el drástico cambio en la ocupación de los trabajadores mexicanos, pues en 1940 el 70% de la población se dedicaba a la agricultura, mientras para 1970 sólo el 39% seguía en esta actividad productiva, según datos mostrados por Cynthia Hewitt. Debido a la pérdida de fuentes de empleo y la disminución de los niveles salariales, las condiciones de vida en el medio rural empeoran para la mayoría de sus habitantes, provocando la escandalosa migración de los pobladores del campo hacia las ciudades: “...el efecto inmediato que tuvo el abandono del programa cardenista de desarrollo rural y la consagración a la industrialización acelerada fue un rápido aumento en la migración del campo a las ciudades. En 1940, sólo el 35% de la población mexicana vivía en zonas urbanas; pero esa cifra pasó a 43% en 1950 y a 51% en 1960”⁶¹. Para Hewitt la modernización de la agricultura fue dirigida al desarrollo de las grandes urbes y terminó implicando un completo descuido a la forma de vida rural.

3.1.3 Sin industria no hay modernidad

Según Enrique Cárdenas, el promedio nacional de salarios en los sectores industriales aumentó considerablemente, así lo hizo también el Producto Interno Bruto. Estos dos

⁶¹ Ibid. página 24.

aspectos fueron fundamentales para popularizar el mote de “milagro mexicano” entre la clase media urbana de los años 50 y los años 60, principal beneficiaria de las fuentes de empleo que se generaban en los grandes centros urbanos del país: “... por su parte, los salarios reales, al menos en la industria, también mostraron un fuerte crecimiento aunque menor que el del producto *per cápita*, lo que implicó mayor bienestar social en términos absolutos, aunque una concentración de ingresos más aguda. El milagro “mexicano” estaba en plenitud”⁶².

El gobierno continuó con altas inversiones en infraestructura durante la década de los cincuentas, proceso que había iniciado durante la gestión de Lázaro Cárdenas, dos décadas antes. Enrique Cárdenas señala que la temprana inversión de pública en áreas estratégicas benefició a la creciente inversión privada, por ejemplo, en el sector agrícola. Cynthia Hewitt destaca que los fondos que ahora se usaban para crear infraestructura para hacer atractivo invertir en el país, habían sido usados durante la administración cardenista para crear una red de seguridad social.

La productividad creció a una tasa promedio de 3% anual entre 1950 y 1962, según cifras de Enrique Cárdenas, gracias a la fuerte inversión del gobierno en infraestructura, como ferrocarriles, puertos, carreteras, fuentes de energía, etcétera. Esto confirma que los atractivos índices macroeconómicos de los cincuentas son reflejo de la inversión pública que fue aprovechada por el sector privado. Cabe destacar que Enrique Cárdenas considera que la sustitución de importaciones, realizada principalmente en los cuarentas, implicó un gran atractivo para que aumentara la inversión privada extranjera, ya que esta medida generaba un “mercado cautivo” en bienes y servicios.

En forma similar, pero mucho más despreciativa, Fernando Carmona asume que la fuerte inversión en infraestructura que el gobierno realizó en las décadas de los cuarentas, cincuentas y sesentas estuvo exclusivamente motivada por la aspiración de convertir a México en un país “atractivo” para las inversiones privadas extranjeras: “¿Es que el hecho de que el Estado confine sus inversiones casi exclusivamente a extender la infraestructura no es por sí mismo revelador de que, desde hace muchos años, actúa fundamentalmente al servicio de la “iniciativa privada”?; la circunstancia de que en ciertos momentos el sector

⁶² Cárdenas, Enrique, “La política económica en México, 1950-1994”, El Colegio de México – Fondo de Cultura Económica, México, 1996, página 41.

público parezca "ir en motocicleta mientras los empresarios privados van en patines" -según la expresión del presidente López Mateos- no altera sino ratifica esa función esencial"⁶³.

Según datos expuestos por Enrique Cárdenas, las industrias que tuvieron mayor entre 1950 y 1962 fueron la industria manufacturera (7%), la industria petrolera (7.8%) y la industria eléctrica (9.1%). El crecimiento en las industrias de la electricidad, del petróleo, en la siderúrgica, en la agroquímica, en infraestructura para comunicaciones y transportes, fue impulsado por el gobierno, y desde los años 30 hasta los años 70 estas industrias crecieron varias veces. Las industrias de la construcción, de los electrodomésticos, entre otras, se fortalecieron por la inversión privada que alentó el Estado mexicano. Estos resultados son mostrados por los gobiernos priistas como triunfos de la dirección "progresista" y "modernizadora" que adoptó el país una vez terminada la Revolución, sin embargo, estos "logros" hacen evidente que el proyecto económico adoptado buscaba industrializar a toda costa la producción nacional, ignorando las dinámicas económicas regionales y justificando esta arbitrariedad mediante la promoción de un desarrollo "nacional" por encima del local: "No sólo hay sofisticaciones, falacias y eufemismos. También hay mitos, extendidos y cultivados cuidadosamente por la clase dominante, acerca del funcionamiento del capitalismo en México, el "nacionalismo mexicano", etcétera; pero el mayor de todos es el de La-Revolución-En-Continuo-Ascenso"⁶⁴.

De acuerdo con el escenario que describen Cárdenas y Carmona, el crecimiento económico de México en esta época derivó del aprovechamiento de efímeros aumentos en las demandas de materiales básicos, por lo tanto, las circunstancias internacionales que permitieron el "milagro mexicano" eran transitorias, y cuando éstas cambiaban llegaban inmediatos periodos de crisis. Enrique Cárdenas señala que, hacia principios de los cincuentas, el impulso económico de la posguerra se había desvanecido, "afortunadamente" para el desarrollo industrial del país llegaría el primer capítulo de la guerra fría, el cual ayudaría a reactivar la economía nacional. El inicio de la guerra de Corea constituyó un nuevo periodo de auge para México, pero con el fin de este conflicto el nivel de exportaciones decayó y el país entró en una etapa inflacionaria. Fue gracias al campo, particularmente a la producción

⁶³ Carmona, 1970, página 32.

⁶⁴ Ibid. página 35.

de granos y algodón, que México logró sobrellevar la elevación de precios. Entre 1955 y 1958 las cifras macroeconómicas del país volvían a ser halagadoras, pero las medidas proteccionistas estadounidenses de 1958 pusieron fin a los mejores años del “milagro mexicano”, constata Cárdenas.

Hacia finales de los cincuenta México pasaba por una devaluación “controlada”, que de acuerdo a cifras oficiales no afectó el crecimiento de la economía de los años anteriores. Con la intención de seguir una expansión industrial, el gobierno mexicano se concentró en los últimos años de la década en atraer inversiones extranjeras y divisas por medio del turismo y el mercado externo. Aún en la década de los sesentas el crecimiento económico se mantuvo, pero la “estrategia” para alcanzarlo se empezó a deteriorar, pues la apertura del mercado nacional, que implicó la llegada de divisas, había dejado en una posición desventajosa a la industria local.

En este contexto económico “óptimo” se desenvuelve la última etapa de la “Época de oro del cine mexicano”. Cabe resaltar una idea expuesta hace un momento a partir de una cita a Fernando Carmona: el nacionalismo mexicano ha servido como “tapadera ideológica” del desarrollo desigual en el país. Como mencioné en el primer capítulo de este trabajo, el cine es particularmente útil para diseminar discursos, y el de privilegiar el bien nacional sobre las necesidades personales o familiares fue uno muy abordado por las películas mexicanas de la Época de oro, como explicaré a continuación.

3.2 El cine mexicano de la década de los 50

Durante la segunda guerra mundial, México había sido beneficiado económicamente por la inactividad de los países hegemónicos en diversas industrias, una de ellas la cinematográfica, pues mientras Estados Unidos concentraba su economía en la fabricación de suministros militares y ocupaba sus poderosos medios de comunicación para presentar propaganda bélica, México llenaba gran parte de las salas de exhibición en América Latina con los filmes que componen la llamada Época de oro del cine mexicano. Por lo tanto, el fin de la guerra constituyó un periodo de crisis para la realización cinematográfica en el país, ya que los filmes nacionales volvían a competir con la maquinaria de distribución estadounidense, y con

una nueva ola de cine norteamericano y europeo que llegaba con renovados esfuerzos a apoderarse de las marquesinas latinoamericanas.

La década de los cincuentas marca el fin del periodo de auge de producciones cinematográficas en el país, ya que estos son los últimos años en que el cine mexicano llega a producir más de 100 películas anuales antes de la estrepitosa caída de la producción de los años 60, que también hace evidente el estancamiento temático en los filmes nacionales y su pérdida de calidad técnica y narrativa. Así la década en cuestión no será de profusión artística, sino una etapa de tránsito que definiría el gris provenir de una industria que dejaba en la década anterior sus momentos más celebrados.

3.2.1 Antecedentes

Los hermanos Lumière presentaron internacionalmente el cinematógrafo realizando exhibiciones entre personas de todas las clases sociales para evidenciar el potencial masivo del invento. Los Lumière viajaron alrededor del mundo vendiendo sus aparatos y los insumos necesarios para utilizarlos, iniciando las primeras proyecciones filmicas de la historia; además realizaron películas de los países que visitaban, siendo México uno de ellos. Sin embargo, cabe destacar que el cine no alcanzaría su potencial de entretenimiento masivo hasta mediados de la primera década del siglo XX, a partir de la popularización del cine de ficción, de acuerdo a Emilio García Riera⁶⁵.

Las primeras vistas filmadas en México en julio de 1896 retrataban aquello que los empresarios franceses consideraron exótico, mientras se congraciaban con la población local filmándolos durante sus actividades cotidianas: “Con la toma de películas, los camarógrafos Lumière satisficieron, por una parte, su curiosidad de turistas, y por la otra al nacionalismo mexicano y la vanidad de la gente. Esperaban, con razón, que las personas retratadas acudirían en tropel al cine para verse acompañadas de familiares y amigos, y no se equivocaron. Supieron halagar a los diferentes grupos sociales y el cine penetraría hondamente en el corazón de la sociedad mexicana”⁶⁶. Porfirio Díaz fue uno de los halagados, pues permitió la entrada del cinematógrafo al país, aprovechándolo para

⁶⁵ García Riera, 1998, página 28.

⁶⁶ De los Reyes, 1991, página 11.

documentar actos protocolarios como su viaje a Mérida o la entrevista que sostuvo con su homólogo estadounidense William Taft. Para Aurelio de los Reyes, *La entrevista Díaz-Taft* es el filme porfirista más importante, pues representa el primer intento de narrativa desempeñado en el cine mexicano.

Me remito a los inicios del cine mexicano, porque algunas características fundamentales de las primeras producciones nacionales prevalecen durante la Época de oro, una de ellas es la de la figura apoteótica, encarnada en aquellos primeros filmes por Porfirio Díaz, mientras en el periodo que nos atañe puede reconocerse en “la madre”. Otro perdurable elemento del cine porfirista, mencionado por De los Reyes, es el nacionalismo acrítico, aquel cuadrado a los intereses del poder hegemónico, aquel que sirve de propaganda sobre los logros del régimen, pero oculta temas como el descontento y la pobreza. Al respecto, De los Reyes expresa lo siguiente sobre la falta de documentación filmica de las huelgas de Cananea y Río Blanco: “Y sin embargo los camarógrafos, no filmaron ningún aspecto, ni antes ni después de la represión, sino soslayaron los hechos, al igual que otros aspecto desagradables de la realidad: imágenes de los barrios bajos de la capital de la república, por ejemplo; incluso desaparecen de su producción las películas de las salidas de los obreros de las fábricas o de la gente de misa de 12 en iglesias situadas en barrios populares”⁶⁷.

El cine después de la revolución mexicana preservó ese nacionalismo acrítico, ahora revestido de nuevas técnicas y tendencias estéticas, que, sin embargo, seguían ocultando los problemas sociales del país: “El nuevo nacionalismo, emergente de la revolución, proporcionará cierta homogeneidad a la nueva producción cinematográfica, cuya característica general, como hemos dicho, sería la de hacer propaganda en favor de México”⁶⁸. En el cine ese nacionalismo es identificado por Aurelio de los Reyes a través de dos principales formas de expresarse: el paisajismo y los relatos sobre raíces mexicanas (tanto prehispánicas como coloniales). Particularmente el paisajismo se convierte en un sello distintivo del “cine de calidad mexicano de la Época de oro”, pues las imágenes generadas a partir de la lente de Gabriel Figueroa son, hasta la fecha, todo un mito de la historia del cine mexicano: “Quizá la obsesión por el paisaje sea una de las costumbres de la producción de

⁶⁷ Ibid. página 30.

⁶⁸ Ibid. página 58.

aquellos años, paisajismo y nacionalismo fueron términos equivalentes”⁶⁹. La escuela del cine mexicano de calidad de la primera mitad del siglo, consistió en enfocarse en la belleza plástica de los paisajes mexicanos, más no en la relación del paisaje con la realidad muchas veces desoladora de la población.

3.2.2 Desmitificación

Durante la segunda guerra mundial se vivió un periodo de prosperidad para la industria cinematográfica mexicana. No sólo se consolidó la producción de películas de manera masiva en estos años, además los filmes nacionales se abrieron a nuevos mercados que antes ocupaba la producción cinematográfica estadounidense y europea. Para algunos de los más prestigiados críticos, historiadores y realizadores del cine mexicano, la Época de oro fue un momento de abundancia de recursos para la producción de cine en México, porque representó un gran negocio durante esos años, pero no fue necesariamente un periodo de bonanza en términos de calidad.

Alejandro Galindo fue uno de los directores importantes de la Época de oro, responsable de algunas de las películas más respetadas sobre problemas sociales y las nuevas coyunturas que ocurrían en un México que dejaba de ser predominantemente campirano, como: *Campeón sin corona* (1946), *Una familia de tantas* (1949), *Doña Perfecta* (1951), *Los Fernández de Peralvillo* (1954), *Espaladas mojadas* (1955), entre otras. En 1985 decidió escribir un libro donde compartió sus impresiones sobre la transformación de la industria cinematográfica durante sus años de actividad. Sobre la Época de oro escribió: “Con la muerte de Hitler en el refugio subterráneo de la Cancillería del Reich en Berlín –abril 30 de 1945–, terminaba la gran juerga de cinco años que vivió México”⁷⁰. Para Galindo, la Época del cine de oro fue ante todo un momento pasajero de abundancia presupuestal, que fue utilizada más con despilfarro que con la plena convicción de hacer las mejores producciones posibles.

Pero el célebre director no es el único que critica la idealización de este periodo del cine mexicano. Para Jorge Ayala Blanco, el cine de Emilio Fernández está colmado de

⁶⁹ De los Reyes, 1991, página 72.

⁷⁰ Galindo, Alejandro, “El cine mexicano: un personal punto de vista”, Editores Mexicanos Asociados, México, 1985, página 101.

maniqueísmo nacionalista. Fernández fue el exponente más representativo de la provincia romantizada, plasmada en sus obras por vistas amplias de los bellos y perennes valles y montañas mexicanas; descriptivo en cuanto al comportamiento social que retrataba, nunca polémico. Como influido por un espíritu naturalista el de Emilio Fernández fue, para Ayala Blanco, un nacionalismo acrítico que contribuyó a establecer el paradigma de cine mexicano de los cuarentas: “Es un nacionalismo crédulo que no degrada ni sublima las tareas mexicanas, llámese machismo, madre pasiva, ley de la selva, ley de Dios, superchería de México como el mejor de los mundos posibles, ternura sensiblera y demás defectos...”⁷¹.

En *Crónica antisolemne del cine mexicano*, el crítico Francisco Sánchez considera que la Época de oro (que de acuerdo a Sánchez va de 1943 a 1950) nace en los años más crudos de la segunda guerra mundial, tiempos de crecimiento económico para México que impactaron en la producción cinematográfica. Para Sánchez, el concepto Época de oro es una “etiqueta” que surge varios años después de finalizar aquellos tiempos fructíferos en cuanto a la cantidad de películas filmadas, pero que no destacan por el número de filmes de calidad, ya que el porcentaje de buenas películas es muy similar al de finales de los ochentas (cuando escribe Sánchez el libro referido). Este autor explica que, en todo caso, los valores de producción sí solían ser más elevados, pues había mayor inyección de capital en los filmes realizados.

Sánchez cita una crítica muy referida por quienes debaten la idea de una Época de oro en el cine nacional, realizada por Gustavo García en el suplemento *Sábado* del periódico *Uno más Uno* en 1988: “Desconfíese de etiquetas tan promovidas como Época de oro... porque, sobre todo, valoraban más de lo que realmente había, creaban una ilusión de auge artístico lo que era proliferación de prueba y error, sobreexplotación de actores y guionistas, ingresos demencialmente altos en manos de unas cuantas familias que todavía siguen apoderadas del medio”⁷². Para Francisco Sánchez, la Época de oro fue prosperidad del negocio, pero no del cine como arte.

⁷¹ Ayala Blanco, 1993, página 77.

⁷² Sánchez, Francisco, “Crónica antisolemne del cine mexicano”, Universidad Veracruzana, México, 1989, página 49.

3.2.3 La crisis

La década de los cincuentas fue de crisis en el ámbito cinematográfico. Debido a que se pierden los mercados conquistados brevemente en América Latina, se generan problemas político-sindicales, existen monopolios fuera de control, la censura y el estancamiento creativo afectan la producción de nuevas historias, y con la muerte de varios exponentes importantes del cine en la década anterior, el cine mexicano comienza un periodo de decadencia presupuestal y artística.

Rafael Aviña considera que, con el fin de la década de los cuarentas, el cine mexicano entra en un proceso de transformación en las formas fastuosas de hacer cine, anteriormente muy apegado a los lineamientos de calidad estipulados por Hollywood. En los cincuentas se empiezan a hacer películas menos fieles a los parámetros de la industria estadounidense, pero este cambio no era para bien: “Era el fin de la inocencia; nacía otro cine alternativo, pero no para competir sanamente y buscar un cine nuevo e independiente, sino en la clandestinidad mediocre y corrupta”⁷³.

Expresé, con base en las consideraciones de los autores citados, que la crisis que finalmente llevaría a la debacle de la industria cinematográfica mexicana, fue precipitada por la apertura del mercado internacional ocurrida con el final del mayor conflicto bélico internacional del siglo XX. Pero claramente hubo factores internos que alimentaron este deterioro, como el privilegiar la cantidad de películas producidas a su calidad, reduciendo también el tiempo de producción de las mismas. Emilio García Riera explica que ya para finales de los años 40 la mayoría de las películas tenían asfixiantes tiempos de filmación que no podían exceder las tres semanas.

Para Alejandro Galindo, si bien Hollywood hizo uso de sus recursos políticos y económicos para recuperar las salas de exhibición que había dejado de llenar, los exhibidores facilitaron que el cine hollywoodense pudiera retomar el mercado que los filmes mexicanos habían ocupado durante los años de guerra. Es decir que la exhibición de filmes mexicanos dejó de ser priorizada incluso en el mercado doméstico, y la crisis se acentuó por la pérdida de la rentabilidad de las películas nacionales hacia el fin de los cincuentas. Emilio García Riera

⁷³ García, Gustavo, Aviña, Rafael, “Época de oro del cine mexicano”, Editorial Clío, México, 1997, página 77.

explica que hubo un momento en que no se pudo recuperar ni siquiera el 30% del costo de cada producción mexicana. La mafia de directores (70% de las películas filmadas entre 1951 y 1955 fueron filmadas por 23 directores⁷⁴), y los productores ambiciosos que exigieron hacer películas con más premura que cuidado, son causas de la falta de calidad en las películas que Rafael Aviña, Alejandro Galindo y Emilio García Riera señalan.

La mafia de directores denunciada por Emilio García Riera, cerró la puerta a nuevos realizadores durante la década de los cincuentas, con la intención de mantener esa fuente de empleo en manos de figuras consolidadas. De ello deriva la falta de nuevas perspectivas cinematográficas en México, que se hacía evidente por el surgimiento de nuevos talentos en la escena cinematográfica internacional. A finales de la década de los cincuentas surge la nueva ola francesa, que junto con el neorrealismo italiano constituyeron las escenas más innovadoras del cine mundial, mientras en México se seguían reciclando los mismos temas y los mismos escenarios capturados con las mismas técnicas cinematográficas: “Me temo que ni la <crítica *snob*> ni el discutido y objetivado Karol, promotor internacional de cine, podían ser tan perniciosos para el cine mexicano como el exclusivismo sindical y la censura”⁷⁵.

Para María Luisa Amador, entre los años 1952 y 1958 el cine mexicano alcanzó su mayor anquilosamiento, a pesar de que la cantidad de películas producidas siguió siendo alta. Según Amador, esto se debió en parte a que el cine estadounidense, proveedor de tramas para el cine mexicano, estaba en crisis por la competencia con la televisión, y en 1954 registra su nivel de producción más bajo en la historia. Prueba de la dependencia argumentativa que el cine mexicano tenía respecto a la industria estadounidense es la popularización en México del cine sobre “jóvenes rebeldes” que surge a raíz de *Rebelde sin causa*.

En *Historia documental del cine mexicano*, Emilio García Riera hace hincapié en el caso de la película *El suavecito*, muy representativo del tipo de censura que se iban consolidando en el cine nacional desde finales de los cuarentas. La exhibición de dicho filme de 1950 fue retrasada un año por contravenir los principios del cine nacional que “recomendaba” el

⁷⁴ García Riera, 1998, página 203.

⁷⁵ Id. “Historia documental del cine mexicano”, Tomo 5, Universidad de Guadalajara, México, 1993, página 169.

gobierno mexicano, al mostrar aspectos de la sociedad mexicana que “desprestigiaban” al país, o al menos no servían para vender postales y atraer turistas. Al respecto, Francisco Sánchez destaca una recomendación que el gobierno daba a los realizadores cinematográficos de la Época de oro: “Tanto los hacendados como los peones son mexicanos y no es preciso subrayar el antagonismo entre los distintos grupos de la nación”⁷⁶. Por lo tanto, el gobierno abiertamente invitaba a soslayar problemáticas como la desigualdad social, en espera de que el cine mostrara un México exótico donde las cuestiones de clase no importan mucho.

El suavecito finalmente fue estrenada, pero dejó en claro que para al gobierno, algunos productores y algunos sectores de la crítica, una película era digna de ser presentada a la audiencia sólo si las imágenes que proyectaba no mostraban incómodos problemas sociales, o en caso de hacerlo, debían mostrar “soluciones” a dichas circunstancias indeseables. Sin embargo, en 1950 se proyecta en salas mexicanas sin obstáculos (inicialmente) *Los olvidados*. Infero que el taimado mensaje inicial de la película, que espera que “las fuerzas progresivas de la sociedad” logren solucionar la problemática mostrada en pantalla, y la fama internacional de la que ya gozaba Luis Buñuel, ayudaron a la exhibición de dicho filme.

Una situación que se vivió aún antes del inicio de la guerra, pero que en los cincuentas se volvió un lastre para la producción, fue el establecimiento de un oligopolio de la distribución cinematográfica dentro del país, el cual giraba alrededor de la figura de William Jenkins. Emilio García Riera denunció recurrentemente esta problemática, y en *Breve historia del cine mexicano* explica que para abatir los efectos nocivos del poderío Jenkins, el gobierno mexicano estipuló el Plan Garduño en 1953, consistente en financiar a distribuidoras menos poderosas que la Compañía Operadora de Teatros, S.A. (perteneciente a Jenkins). Sin embargo, el Plan Garduño fracasó en su intento de darle dinamismo a nuevos distribuidores, pues capitalizó a los dueños de las distribuidoras ya existentes que estaban empeñados en promover formas y temas de las décadas anteriores, y para colmo, varios de los inversionistas beneficiados por el Plan Garduño estaban coludidos con Jenkins.

Para 1960 el gobierno compró las salas de exhibición de la Compañía Operadora de Teatros y de la Cadena Oro, las dos empresas de exhibición ligadas a William Jenkins. Jenkins no

⁷⁶ Sánchez, 1989, página 19.

ofreció resistencia a la compra, considera García Riera que esto se debió a que la exhibición en México dejó de ser tan lucrativa como en las dos décadas anteriores.

3.2.4 Los tópicos

María Luisa Amador constata que, durante la década de los cuarentas, el cine mexicano debió su mayor recaudación a las exhibiciones en Latinoamérica, España y Estados Unidos. Los principales tópicos de estas películas comercialmente exitosas se insertaron en los géneros de las comedias folklóricas, films nostálgicos y cine de cabareteras⁷⁷, este último género decayó rápidamente al entrar la década de los cincuentas.

La perspectiva folclorista continúa siendo muy recurrida en las películas realizadas a mitad de siglo, buscando mantener el “prestigioso” estilo del cine mexicano: “... la corriente plástico-folklórica que ha dado su mayor prestigio al cine nacional”⁷⁸. Un ejemplo de este cine lo ilustra Emilio García Riera con *Canasta de cuentos mexicanos* de Julio Bracho, película a colores que reunía un elenco estelar (María Félix, Pedro Armendáriz, Arturo de Córdova). Para García Riera, las historias de esta película son una excusa para exhibir visualmente el “folklor mexicano” con intenciones turísticas. David Ramón es más severo respecto al cine de Ismael Rodríguez, uno de los directores más celebrados de la Época de oro, al que acusa de “chantajista emocional” y de usar a la pobreza como ornato de sus cuadros folklóricos: “Ismael Rodríguez, ese director para quién la pobreza es el folklor en donde se extasía su cámara, y para quién el chantaje sentimental es *leit motiv* fundamental en su obra”⁷⁹.

El folklórico tema de la Revolución no había dejado de ser recurrente en la escena nacional de los cincuentas, e Ismael Rodríguez filmó una de las últimas representantes exitosas de este género en 1958. *La cucaracha* reúne a un elenco encabezado por María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Emilio Fernández, Antonio Aguilar, Ignacio López Tarso, Flor Silvestre y David Reynoso. *La cucaracha*, repite formas y contenidos recurrentes en el cine

⁷⁷ Amador, María Luisa, “La exhibición en México” en 80 años de cine en México, De los Reyes, Aurelio, Ramón, David, Amador, María Luisa, UNAM, México, 1977, página 127.

⁷⁸ García Riera, Emilio, “El cine mexicano”, Ediciones Era, México, 1963, página 177.

⁷⁹ Ramón, David, “Lectura de las imágenes propuestas por el cine mexicano de los años treinta a la fecha” en “80 años de cine en México”, De los Reyes, Aurelio, Ramón, David, Amador, María Luisa, UNAM, México, 1977, página 116.

mexicano de la década anterior, y es un fiel ejemplo de las obras que generaba una escena cinematográfica que en muchos sentidos se negaba a cambiar.

Lo que sí cambió fue el espectro cromático de la imagen, pues con la llegada de la televisión el cine tuvo que hacer uso de ventajas tecnológicas que no tenía la pantalla chica, para no perder la curiosidad de las grandes audiencias a las que estaba acostumbrada la industria. Esta problemática no fue sólo propia del cine mexicano, pero sí fue el gran incentivo para que las productoras nacionales empezaran a privilegiar la realización a colores sobre los estéticos juegos de luces y sombras del blanco y negro, que se perderían en esta sucesión tecnológica.

A propósito de la televisión, con llegada de este medio se popularizan espectáculos deportivos como la lucha libre, lo cual permite dar el salto a la pantalla grande a exponentes importantes de esta disciplina. Destaca la película *La bestia magnífica* de 1953, con la participación de Miroslava y del luchador Wolf Ruvinskis, por ser el parteaguas de un subgénero muy recordado y querido dentro del cine nacional, el cine de luchas y monstruos. También la televisión impulsa una de las tendencias en el cine que García Riera y David Ramón lamentan con consternación, el surgimiento del cine infantil de reiterativo humor físico y carencia de ingenio.

Otro cambio sustancial en la dirección que había seguido la historia del cine mexicano desde sus inicios es el entorno en el que se desarrollan los argumentos: “Los melodramas rancheros y el cine indigenista yacían sepultados por la urbe y una clase media ascendente que cambiaron la inocencia campirana por el reventón ético, el albur y los desnudos”⁸⁰. El escenario de las películas mexicana cambia violentamente a lo largo de la década, pues la ciudad va ganado terreno sobre las historias de ambiente bucólico, con ello también se comienza a exhibir otra forma de vida, ajena a la idílica paz campirana. Las historias urbanas de los cincuentas muestran dos claras vertientes: tramas dedicadas a mostrar la comodidad y el divertimento metropolitano, y tramas que denunciaban la indecencia de los jóvenes que nacían y crecían en las ciudades de la segunda mitad del siglo.

⁸⁰ García, Aviña, 1997, página 76.

Jorge Ayala Blanco también constata que la ciudad era un entorno pocas veces mostrado en el cine mexicano anterior a 1947, salvo las incursiones cinematográficas de Cantinflas, poco afortunadas para describir el medio urbano, de acuerdo a Ayala Blanco. En la década de los cincuentas las tramas ocurridas en ciudades igualan en cantidad a aquellas ubicadas en el medio rural, sin embargo, según Ayala Blanco, el nuevo cine urbano de la época tendía a ver con recelo a la ciudad, en una especie de nostalgia por el pasado rural, lerdo y tranquilo.

Son comunes las películas sobre ascenso social en el cine de los cincuentas, como puede observarse en películas como *Necesito dinero* con Pedro Infante, o *Padre nuestro* con Carlos López Moctezuma. Las historias sobre personajes que superan las condiciones socioeconómicas que tienen al inicio de la película, son particularmente atractivas para el público de clase media, según intuye García Riera. Vale la pena considerar que este tipo de argumentos fueron procurados por lo conveniente que resulta para legitimar el orden político la idea de “progreso” familiar a partir de la voluntad y el trabajo arduo.

En el cine urbano de los cincuentas también se exponían novedades tecnológicas, moda y música provenientes principalmente de Estados Unidos. Las nuevas formas de vestirse, el *swing*, el *boogie woogie* y los inicios del rock and roll se mostraron como elementos de la forma de vida más atractiva para los jóvenes de aquellos años: “Más que a exaltar las canciones románticas, inevitablemente inmortales, el cine nacional se dedicaría a compartir los entusiasmos colectivos de las multitudes ansiosas de rendir culto al progreso y a la actualidad bailando al ritmo de nuevas agitaciones”⁸¹.

El cine urbano de los cincuentas sirve para plasmar expectativas e ilusiones de mejoramiento de la situación económica familiar, pues en muchas de esas películas se afirma que la mejoría del nivel de vida deviene del trabajo arduo y constante, como establece aquella ética protestante referida por Max Weber. En el cine urbano de los cincuentas los valores laborales acompañaban otros lineamientos morales, que en su conjunto edificaron un ideal de civilidad aplaudido y alimentado por la clase media alta de las ciudades mexicanas, por lo que el cine arrabalero (de rumberas) fue avasallado por el cine sobre mujeres virtuosas, mujeres santas:

⁸¹ García Riera, 1993, página 171.

“Los constantes vaivenes de la moral pequeñoburguesa llevarán a sustituir a las heroínas del arrabal por las madre y esposas dolientes que encarnan Libertad Lamarque y Marga López”⁸².

A partir de esta breve revisión por las temáticas del cine mexicano de los cincuentas me surge una inquietud que no corresponde dilucidar a este trabajo, pero que me parece importante compartir e invitar a su reflexión. Si bien la figura de la madre era venerada en México antes de la invención del cine, es interesante pensar en qué forma el cine impulsó o transformó el mito materno, pues como refiero a continuación, el cine nacional se dedicó a construir “altares” a las “madrecitas”, e incluso ayudó a consolidar socialmente un día exclusivo para ellas.

3.2.5 La religión, el macho, la madre

En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz construye tipos ideales de las distintas formas en que se expresa “lo mexicano”. La dialéctica del hombre y la mujer que Paz expone, sus funciones sociales y sus características culturalmente designadas, tiene particularidades que considero vinculables con la dicotomía de lo sagrado y lo profano en el cine mexicano: “*El ideal de la hombría para otros pueblos consiste en una abierta y agresiva disposición al combate; nosotros acentuamos el carácter defensivo, listos a repeler el ataque. El <macho> es un ser hermético, encerrado en sí mismo, capaz de guardarse y guardar lo que se le confía. La hombría se mide por la invulnerabilidad ante las armas enemigas o ante los impactos del mundo exterior. El estoicismo es la más alta de nuestras virtudes guerreras y políticas*”⁸³. “*En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos. Pasiva se convierte en diosa, amada, ser que encarna los elementos estables y antiguos del universo: la tierra, madre y virgen; activa es siempre función, medio, canal*”⁸⁴.

En el cine mexicano de los cincuentas, el hombre tiene la libertad de experimentar los placeres carnales que le plazcan y presumir de ello, en cambio debe reservarse sus emociones. Dice Paz que el macho que externa su susceptibilidad al dolor, sea físico o sentimental, es

⁸² Id. 1963, página 136.

⁸³ Paz, Octavio, “El laberinto de la soledad”, Fondo de Cultura Económica, México, Primera Edición en Lecturas Mexicanas, 1984, página 28.

⁸⁴ Ibid. página 32.

tomado por débil, pues esto equivale a “rajarse”, a mostrar su aspecto femenino. En cambio, “la mujer que es buena” se privará de los placeres terrenales, como el sexo y las fiestas, pues su razón de existir es ser *la madre*, el ser que vive para y a través de sus hijos, resignada a alcanzar la santidad por su abnegación.

Las formas más comunes de concebir al hombre y la mujer en el cine mexicano de esa década, representan dos caras de una moneda forjada claramente desde la moral católica, así lo constata Emilio García Riera: “A comienzos de los 50 se repitió lo sucedido diez años atrás; el cine mexicano tuvo un acceso de religiosidad aguda. Es posible que se quisiera contentar con él a la poderosa Liga de la Decencia, que algo molesta debía de estar con tanto desahogo arrabalero”⁸⁵. Aún en ese cine arrabalero, a los buenos y a los malos hombres mexicanos se les juzga a partir de que tanto se acercan al ideal del estoico aventurero que respeta las mexicanísimas instituciones sagradas de la pureza de las vírgenes, la santidad de las madres y el arrepentimiento de los pecados. Mientras a la mujer se le juzga dependiendo de que tanto se parece a la virgen María.

Durante la primera mitad de la década de los cincuentas, se harán varias películas que promueven valores religiosos y el papel que funcionarios del clero pueden tener en el “mejoramiento” de la sociedad, como *Miércoles de ceniza* de Roberto Gavaldón. Otras obras no serán tan obvias en su labor de difundir la “santidad” de la iglesia, sin embargo, la moral católica impregna casi toda la producción cinematográfica de la década.

Regresando al tema de la imagen masculina en el cine, cabe destacar que el macho mexicano en la cinematografía fue una figura carismática, pues las películas protagonizadas por sus exponentes más destacados (Infante, Negrete, Armendáriz) aseguraban el éxito en taquilla. Tal fue el atractivo del macho que varias de las parejas más exitosas del cine de la Época de oro fueron conformadas por dos de ellos, en vez de la tradicional dupla del galán y la chica guapa: “Pero en fin, los anteriores podrían verse como casos comunes en el cine de todo el mundo: un varón famoso en pareja con una hembra famosa. Menos socorrido era el recurso de encabezar repartos con dos varones cantantes en plan de competencia machista”⁸⁶. Mientras que la contraparte del macho, el cliché del homosexual, no sólo no despierta la

⁸⁵ García Riera, 1998, página 191.

⁸⁶ Ibid. página 188.

misma predilección entre los realizadores, sino que desaparece de las carteleras mexicanas durante toda la década de los cincuentas, pues ya en la década de los cuarentas con la trilogía *Papá se enreda*, *Papá se desenreda* y *Papá se enreda otra vez* había aparecido un personaje abiertamente gay, fraguado a partir de estereotipos ridículos, con la intención de hacer reír al público ante la ironía de que a un “macho mexicano le haya salido gay el hijo”. Los personajes homosexuales son tabúes en el cine mexicano, no aparecen regularmente y cuando lo hacen sólo es en papeles terciarios.

Por otro lado, la madre es una figura indisociable del cine mexicano. Francisco Sánchez considera que en el clásico cine mexicano, coincidiendo con los rasgos ideales de la sociedad mexicana descrita por Octavio Paz, la imagen de la mujer adquiere una de dos dimensiones polarizadas, es redentora de hombres o su condena, es madre o prostituta: “En la imaginación de los hombres, la mujer es al mismo tiempo el símbolo de la belleza y el de la fecundidad. Diosa de dos rostros, lo es en campo profano del deseo y en el sagrado de la maternidad. En ambos altares le suele hacer sus ofrendas el veleidoso varón, tanto en el de Tlazoltéotl como en el de Tonanzin”⁸⁷. Es decir que, en buena parte del cine mexicano de la Época de oro, la mujer determina su rol en la vida a partir de su relación con los hombres: si la mujer se exhibe sexual y “empoderada” se manifestará como tentación o corrupción que hiere la virilidad y quiebra la virtud masculina, perderá la bondad que sólo su pasividad política puede otorgarle.

Para Francisco Sánchez, algo tan mexicano como el mito de la madre irónicamente no se inició en el cine por un realizador nacido en México: “De Galicia, que si bien es la tierra de Concepción Arenal también es la de Francisco Franco, llegó a México Juan Orol con el declarado propósito de *hacer la América*. Lo que en realidad hizo fue un churro tremebundo y lacrimógeno que se llamó *Madre querida*, con Luisa María Morales en el papel encarnatorio del diez de mayo. En lugar de que la sociedad ofendida enviara al culpable a las Islas Mariás o al paredón, éste fue gratificado con las mieles de éxito taquillero”⁸⁸. Francisco Sánchez considera que la película *Madre querida* de 1935, dirigida por Juan Orol, es la primera producción que gira alrededor de la santificación de la madre, autoridad incuestionable y ante la que “todos los hijos se cuadran”.

⁸⁷ Sánchez, 1989, páginas 12-13.

⁸⁸ Ibid. página 12.

Para David Ramón esa figura construida a partir de *Madre querida* es literalmente monstruosa: “*Madre querida* de Juan Orol desde entonces nos propone todo lo que la madre es y será en nuestro cine: Una figura nacida sólo, ante todo y sobre todo para la abnegación, para el llanto y para el sufrimiento; un ser andrógino y asexual cuya única función, cuya única razón de ser es ésta: Ser Madre”⁸⁹. Ramón toma vuelo y agrava sus acusaciones: “Esta madre es sobreprotectora, cursi, chantajista sentimental. Siempre impartiendo su bendición, siempre chillona, en una sola palabra monstruosa”⁹⁰. Probablemente el mayor acto de machismo en el cine mexicano, de acuerdo a lo que describen los historiadores abordados, sea el hecho de reducir a la mujer a seres unidimensionales, que deben elegir si se resignan a parir y cuidar de su hombre y de sus hijos (el camino virtuoso, el espacio de lo sagrado) o atentan contra su “deber” de nacimiento y se regocijan en “placeres de varones”, como el sexo o las aspiraciones profesionales.

David Ramón empata con los planteamientos iniciales de este trabajo al vincular esta imagen de la madre con un uso político. La madre del cine mexicano es un discurso muy efectivo, su papel de dictadora abstemia se ha promocionado como una característica típica de la institución familiar mexicana: “Convertida después en Institución (por supuesto aprovechándole para todo tipo de demagogias sobre todo oficial), no la menor, la comercial”⁹¹.

Para cerrar este recorrido invito a reflexionar sobre qué tanto sirve alabar al ídolo de la madre en el cine, en la televisión o en el radio, para fortalecer un discurso integrador y homogeneizador de los mexicanos; y qué tanto sirve para disimular las diferencias materiales en un país abismalmente desigual.

3.2.6 Las películas

A continuación, hago una introducción al par de películas analizadas, comenzando por algunas observaciones respecto sus carteles promocionales, ya que su indagación nos permite conocer las tendencias visuales de la publicidad de la época, así como entender la forma de

⁸⁹ Ramón, 1977, página 109.

⁹⁰ Ibid. página 111.

⁹¹ Ibid. página 110.

presentar comercialmente los filmes, y la experiencia que prometían a los interesados en asistir a las salas cinematográficas. Después hablaré brevemente de la etapa profesional que vivían sus directores al momento de realizarlas, para continuar con información de las cintas en sí.

Título: El rebozo de Soledad	Director: Roberto Gavaldón
País: México	Producción: STPC y Cinematográfica TeleVoz
Año: 1952	Duración: 108 minutos

El trabajo publicitario de *El rebozo de Soledad* promete una película dramática indudablemente, pues los rostros dolorosos de Arturo de Córdova y Stella Inda sobresalen en todos los diseños, anticipando que la bondad de los protagonistas es puesta a prueba en la historia. En el cartel de la esquina superior izquierda aparecen las caras fantasmales de Carlos López Moctezuma y Pedro Armendáriz, indicando que ellos son el peligro latente en el filme. En la imagen de la esquina derecha se observa a una Soledad sufrida, a un Alberto Robles distinguido y a un Roque Suazo preparado para disparar su pistola. El cartel de la parte inferior pone en el centro a Soledad, con una posición corporal de indefensión, rodeada por la faz de los personajes masculinos principales.



En los tres promocionales se subraya el nombre “Arturo de Córdova”; más disimuladamente aparecen los rótulos de “Stella (Estela) Inda” y “Pedro Armendáriz”. La preponderancia del

reparto en los carteles de *El rebozo de Soledad*, da a entender que se intentó atraer al público por los afamados histriones que aparecen en ella.

Pasando a su realizador, Roberto Gavaldón había debutado como director en la película *La barranca* de 1944, tras una larga trayectoria como asistente de dirección en más de 50 filmes. Su ópera prima gana diez premios Ariel, entre ellos el de mejor director. En 1945 forma parte de los fundadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), organización rebelde a la CTM (Confederación de Trabajadores de México) y aliada con la ANDA (Asociación Nacional de Actores), que se encarga de la producción de su filme de 1952, *El rebozo de Soledad*.

Para entonces, Gavaldón ya gozaba de dos premios Ariel, y de la reputación de ser un realizador con altos estándares en calidad técnica y actoral. Efraín Huerta diría sobre él en 1951, que era el director mexicano con mayor solidez del momento (al superar a Emilio Fernández), y destacaba su “tranquila perfección” y “frialdad”. Gavaldón acostumbraba ser contratado para dirigir proyectos de los estudios en vez de iniciar alguno personal, como ocurre cuando se encarga del que aquí nos atañe, uno de sus trabajos más recordados, sobre el cuál Emilio García Riera expresa lo siguiente: “En esta película trata de darse una visión panorámica de los problemas mexicanos más característicos, enfrentando, de una parte, a los representantes del machismo rural, retrogrado y arbitrario y, de la otra, al hombre de ciudad culto y consciente, al médico que inflamado de patriotismo va al campo a cumplir con su misión apostólica. La realización de Gavaldón tiende a subrayar el aspecto demagógico de tales tesis...”⁹². Escogí esta obra porque es un ejemplo del tipo de cine alabado en la llamada Época de oro del cine mexicano, es decir, de altas pretensiones estéticas, actores de renombre y de tintes nacionalistas.

El rebozo de Soledad se estrenó en el Cine Chapultepec, donde permaneció seis semanas. Fue acreedora a ocho premios Ariel en 1953: actriz (Stella Inda), actor (Pedro Armendáriz), coactuación masculina (Carlos López Moctezuma), actriz de cuadro (Rosaura Revueltas), actuación juvenil (Jaime Fernández), fotografía (Gabriel Figueroa), sonido y escenografía.

⁹² García Riera, 1963, página 153.

Título: Los olvidados	Director: Luis Buñuel
País: México	Producción: Oscar Dancigers y Jaime Menasce
Año: 1950	Duración: 80 minutos

Los carteles de *Los olvidados* evidencian que este trabajo de Luis Buñuel trataba un tema desolador y deprimente pues, a través de las inquietantes imágenes del metraje que se exponen, se avisa que el sufrimiento y la violencia son situaciones constantes en el filme.

El cartel de la esquina superior derecha, tal vez el más conocido y difundido de la película, representa el cobarde asesinato de Julián a manos de Jaibo, mientras se alza el rostro de la madre de Pedro sobre los protagonistas, destacando la

importante presencia del personaje de Stella Inda. A la derecha vemos un cartel francés, donde predomina la ilustración de Don Carmelo acosando a Meche, mientras la niña sujeta un cuchillo en su mano derecha y ve con desprecio al anciano; al fondo, la figura amenazante de Jaibo los observa.

En la parte inferior está un cartel que tiene muchas versiones, en todas ellas Pedro y Meche están erguidos delante de la Ciudad de México, resaltando el desamparo de los muchachos. En los ejemplos anteriores es clara la actitud amarga de la publicidad de *Los olvidados*, buscando atraer a una audiencia dispuesta a presenciar contenidos poco placenteros e incluso desafiantes.

Provocador y desafiante son palabras comunes para hablar del arte de Luis Buñuel, quien llega a México en 1946; originalmente sólo estaría de paso, pero terminaría residiendo en el



país por 20 años. El cineasta español ya gozaba de renombre internacional cuando realiza su primera película mexicana, *Gran Casino*, un fracaso en taquilla que le impediría conseguir el apoyo necesario para hacer otro filme durante casi tres años. Con el éxito comercial de *El gran calavera* en 1949, a Buñuel se le da la libertad de dirigir en sus propios términos *Los olvidados*, su tercer trabajo latinoamericano y uno de los más alabados en su carrera. Para desarrollar la historia y entender a profundidad el contexto en el que acontecía, el director recorrió durante varios meses las “ciudades perdidas” de la capital y, según declaró él mismo, varios de los sucesos del filme ocurrieron en la realidad.

La recepción de *Los olvidados* en su primer estreno en el país, en el mes de noviembre de 1950, fue desastrosa: permaneció sólo cuatro días en exhibición en el *Cine México*, recibiendo ataques del público y la industria nacional. El trato a dicho filme cambió con su proyección en el Festival de Cannes de 1951, en el que Octavio Paz entregaba personalmente, en la puerta de la sala de exhibición, un artículo halagador escrito por él mismo.

Para Emilio García Riera, *Los olvidados* es la consolidación artística de Buñuel: “Por eso mismo, bien puede ser vista como la primera obra de genio producida por el cine en castellano, si por obra de genio se tiene a la que propone un universo tan ilimitado y ambiguo como el real y que es a la vez producto de una visión única e intransferible, la visión que da vida a un estilo”⁹³.

Por su parte, Jorge Ayala Blanco anuncia, en el prólogo de su libro *La aventura del cine mexicano*, que no aborda la obra de Luis Buñuel por considerarla diferente al resto de las películas realizadas en México, ya que Buñuel no formó una “escuela” que continuaran otros realizadores mexicanos, y por lo tanto no influyó en el desarrollo del quehacer cinematográfico en el país. Ayala Blanco considera que las películas mexicanas de Luis Buñuel son excepciones a las formas y objetivos de la Época de oro. Precisamente decidí analizar de este filme consciente de que no representa una tendencia en la forma de filmar en México; escogí esta película por su singularidad, ya que es una lectura crítica de la vida urbana capitalina, proveniente de uno de los grandes realizadores en la historia del cine.

⁹³ García Riera, 1993, página 192.

Los olvidados gana el premio a dirección en Cannes, y once premios Ariel, también en 1951: película, dirección (Luis Buñuel), coactuación femenina (Stella Inda), actuación infantil (Alfonso Mejía), actuación juvenil (Roberto Cobo), argumento original (Luis Alcoriza y Luis Buñuel), guion adaptado (Luis Alcoriza y Luis Buñuel), fotografía (Gabriel Figueroa), edición, sonido y escenografía.

Para terminar este apartado, mencionaré a una figura emblemática del cine mexicano, que los dos filmes analizados tienen en común: el fotógrafo Gabriel Figueroa, que para 1950 (año en que se realiza *Los olvidados*), ya era reconocido internacionalmente, pues había ganado el premio a la fotografía en el Festival de Venecia en 1938, por su trabajo en *Allá en el rancho grande* de Fernando de Fuentes, y en el Festival de Cannes de 1946, en esa ocasión por *María Candelaria* de Emilio Fernández.

Sobre la belleza visual de la segunda, el periodista Arturo Perucho escribió lo siguiente en 1947, en un artículo publicado en la “Revista Mexicana de Cultura” a cerca de su proyección en el festival francés: “Se apagó la luz y, sobre la pantalla, se produjo un milagro de imágenes insospechadas, un desfile de paisajes prodigiosos que ni siquiera había intuido aquel senado heterogéneo, una conmoción de pasiones inconcebibles, un temblor de ternura primitiva, algo nuevo, desde el comienzo hasta el fin, y de una belleza nunca vista por retinas europeas. Inflamados por el entusiasmo, los entendidos cambiaron de opinión: el premio estaba allí, en aquella película mexicana, en la fotografía de *María Candelaria*⁹⁴”.

Además de la presencia de Figueroa tras la cámara, *Los olvidados* y *El rebozo de Soledad* coinciden en haber sido las películas más ganadoras del premio Ariel en los años en que compitieron; cabe destacar que hay tres artistas que ganaron Arieles en ambos filmes: Stella Inda, por su actuación de reparto en 1951, y protagónica en 1953; el sonidista José B. Carles, y el mencionado Gabriel Figueroa.

⁹⁴ Perucho, Arturo, “Nuestro cine tiene el mejor fotógrafo del mundo” en “México: 200 años de periodismo cultural”, Compilador: Humberto Musacchio, Conaculta, México, 2013, página 400.

Capítulo 4: Análisis de dos películas significativas

4.1 Análisis de *El rebozo de Soledad*

Sinopsis: En el México posrevolucionario, el benévolo médico Alberto Robles es el encargado de atender a la población del pueblo de Santa Cruz, que se encuentra enclavado en algún sitio árido y desolado de Tierra Caliente, donde la superstición y el abuso del cacique local ponen en riesgo continuo la vida de las personas que ahí habitan. La llegada de la humilde Soledad a Santa Cruz cambia la vida de Alberto, y lo lleva a conocer el amor por primera vez, pero la obsesión por Soledad del orgulloso terrateniente Roque Suazo, impedirá que la joven y el doctor puedan estar juntos, provocando un trágico desenlace. Sólo con la guía del Padre Juan, el doctor Robles podrá superar los martirios que le esperan.

4.1.1 La modernidad progresista y la modernidad egoísta

La trama de *El rebozo de Soledad* se centra en las experiencias del doctor Alberto Robles en Santa Cruz, un lugar genérico de la provincia mexicana donde la población vive en la pobreza. Alberto Robles es un hombre celoso de su juramento médico, pues aspira a curar a todos los enfermos que requieren su ayuda sin excepción. Robles es entonces la representación del aspecto bondadoso y progresista de la modernidad, ya que usa sus conocimientos y sus capacidades físicas para procurar el bienestar de sus semejantes. Sin embargo, al inicio de la película Alberto se siente derrotado, se recrimina a sí mismo la carencia material en la que se encuentra por intentar seguir sus ideales en vano. El punto de partida de esta historia es la crisis existencial del protagonista.

En los primeros minutos del filme, se revela el carácter de Alberto Robles desde la perspectiva omnisciente del cura del pueblo, el Padre Juan. Para el clérigo, Robles es bienintencionado pero impulsivo, como lo demuestra su insistencia en poner inmediatamente en cuarentena a un niño que puede ser portador de sarampión, sin permitirle desayunar primero. Ante esta situación, el Padre Juan le espeta al doctor que mueren más niños de hambre que de sarampión, en consecuencia, Robles no puede más que admitir que el razonamiento del cura es correcto y pide disculpas por su actitud. También se nos muestra

que Alberto es un firme creyente de la misión filantrópica de su trabajo y las malas noticias médicas le afectan emocionalmente.

Encuentro a las dos secuencias donde aparece el curandero del pueblo particularmente significativas para reflexionar qué tipo de modernidad representa Robles, en su contraposición con lo que se presenta como tradicional. En la primera de ellas, Alberto trata infructuosamente de atender la enfermedad de la madre de Roque Suazo, quien se niega a dejarlo intervenir porque su madre le ha pedido determinantemente que ponga su salud en manos del curandero. El curandero adopta una posición altanera y exige la expulsión del doctor Robles de la choza de Suazo, posteriormente la madre de Roque muere. Todavía es más obvia la incompetencia del curandero en la siguiente secuencia donde aparece, pues trata de sanar el brazo roto del hermano de Soledad pasando una vela por encima del área lastimada. Al curandero se le ilustra como un hombre manipulador, malintencionado e ignorante, y considero que, tanto en su comportamiento como en su apariencia física y forma de hablar, el curandero es un estereotipo denigrante de lo indígena, pero más importante para los objetivos de este ensayo es resaltar la manera tan absurda y patética en que se muestran los procedimientos de la medicina tradicional mexicana. En suma, la medicina moderna es mostrada como un conocimiento máximo, mientras que las formas tradiciones de medicina se presentan como “superstición” y “charlatanería”.

En otra ocasión, Alberto Robles firma el certificado prenupcial de una pareja de novios. Los novios expresan desconocimiento del documento y Robles les dice en forma claramente arrogante que ese papel se llama certificado prenupcial y “es de ley”. En esta escena se muestra a un hombre que supera en conocimientos a la mayoría de los pobladores del lugar, y les “enseña” regañonamente cuáles son los requisitos para casarse en un México que se moderniza. Contrastando con sus habilidades intelectuales, Alberto Robles es torpe emocionalmente, pues el Padre Juan tiene que señalarle que está enamorado de Soledad. El clérigo le dice al doctor que desconocía dicho sentimiento porque durante los años de su juventud no hizo más que estar inmerso en sus estudios, mostrando que la preparación académica moderna proporciona desarrollo intelectual a costa de “subdesarrollo emocional”, el cual es trabajo de un sacerdote identificar y coadyuvar en su tratamiento.

La actitud y el intelecto modernos de Alberto se manifiestan cuando el médico prevé un plan para evitar que Mauro, el hermano de Soledad, se enfrente mortalmente con Roque Suazo por violar a Soledad, y de paso, Soledad evada la vergüenza social de tener un hijo sin estar casada. Alberto muestra sus “criterios modernos” al ignorar su orgullo herido por verse obligado a renunciar al matrimonio con ella, y también da un paso importante hacia su conversión final a una “vida monástica”. Sin embargo, es claro que la prioridad de Robles no es lograr que el agravió que cometió Roque Suazo sea sancionado, tampoco es prioritario para él alejar a la mujer que ama del hombre que le hizo daño, en vez de ello, hace lo necesario para que se produzca el matrimonio entre Soledad y su agresor. Alberto Robles no se enfrenta a las perversas instituciones sociales que pueden incitar a una mujer ultrajada a casarse con su violador para que su hijo no sea despreciado, en cambio, Robles literalmente juega con esas instituciones, como se puede apreciar en la imagen en la que el cura y el médico continúan la partida de ajedrez que habían interrumpido por la llegada de Mauro, y el Padre Juan, sorprendido y admirado, reconoce a Alberto como un “buen jugador”, ya que le ha hecho creer a Mauro que él es el padre del hijo que espera Soledad, y que la desposara como es su “deber de hombre”, con la intención de que Mauro no tome represalias contra el muy peligroso Roque Suazo.

Por otro lado, la ética irreprochable del médico moderno se expone cuando Alberto Robles no pone reparos en atender al cacique local, un despiadado hombre llamado David Acosta. Acosta se recupera de sus heridas y asesina a Roque Suazo después de una labor de cacería que continúa por meses, durante los cuales, Roque y Soledad padecen carencias que debilitan la salud de la joven mujer, situación que resulta en su muerte. La responsabilidad indirecta de David Acosta en la muerte de Soledad hará tambalear la fe de Alberto en su ética profesional, pero sus convicciones de médico, de ser humano y de católico se fortalecerán al final.

Hacia la conclusión del film, vemos a Alberto en el hospital de la Ciudad de México, donde ha solicitado empleo. En esta secuencia se plantea el encuentro entre la modernidad virtuosa que representa Alberto y el tipo de modernidad que desdeña el filme, aquella encarnada en la junta que decide la entrada de Alberto a la plantilla médica de un prestigioso hospital privado. Después de escuchar diversas afirmaciones frívolas sobre las formas en que se

maneja el hospital, Alberto inicia un discurso pasional sobre la calidad moral de los doctores que tiene de frente: dice que son quienes "juraron ejercer la profesión como si fuera un sacerdocio", con desinterés, pero ahora se "arrodillan ante el dinero" y los poderosos, el tipo de médicos que sólo brilla en los salones y en las páginas de sociales, a quienes un fracaso médico les importa menos que un fracaso en sociedad. Alberto declara que a esos médicos les da miedo hacer algo útil y prefieren formar un grupo de "elegantes tramposos" que corrompen a quienes tratan.

Alberto Robles se convierte en un servidor del pueblo que actúa con humanidad, desinterés y celibato: es la apoteosis del hombre moderno que protege los ideales del monje tradicional, mientras que los médicos del hospital privado buscan el prestigio y las riquezas materiales, es decir, placeres terrenales. La modernidad progresista que alienta este filme fantasea con el sueño utópico que Alberto comparte con Soledad la primera vez que se encuentran (un mundo sin enfermedades, donde los hombres son felices, con comida suficiente, y la gente es compartida y alegre), y plantea que sólo los mártires como Alberto pueden edificar esta realidad, es decir, aquellas personas dispuestas a prescindir de satisfacciones cotidianas, que son trabajadoras, humildes y abnegadas pero dotadas de los conocimientos técnicos que sustituyan las "prácticas primitivas" de los campesinos. Este filme fantasea con servidores públicos educados en universidades, que trabajan sin paga porque son desinteresados, que son acrílicos con las instituciones sociales establecidas, pero bien conscientes de la inferioridad de los conocimientos no modernos.

4.1.2 La sociedad tradicional y el folklor

La imagen de lo tradicional en *El rebozo de Soledad* queda representada, desde mi lectura, principalmente en dos figuras: el pueblo de Santa Cruz y Roque Suazo.

Santa Cruz es el arquetipo del medio rural del cine mexicano de los años 50: paisajes áridos en medio de montañas alfombradas por grandes extensiones de sembradíos, gente vestida humildemente con manta blanca, transportándose por animales de tiro. El pueblo de Santa Cruz es descrito por el omnisciente Padre Juan como un lugar pobre, que no ofrece ninguna razón para que sus habitantes deseen seguir viviendo en él, los pobladores de Santa Cruz tienen en cambio un arraigo que consiste en atesorar a la tierra de los ancestros y temor a

migrar a lugares desconocidos. Roque Suazo es ejemplo de este apego, ya que decide regresar a Santa Cruz tras la muerte de su madre, con la única intención de trabajar las tierras a las que se siente enraizado.

Roque Suazo es un terrateniente trabajador, con tierras y posibilidades económicas para sembrarlas. Es descrito por el Padre Juan como un hombre “honrado”, que luchaba por mitigar sus defectos, pero en ocasiones actuaba neciamente. Roque tiene valores que son ensalzados en la película, como la idolatría que siente por su madre, la insistencia de tratar a quiénes trabajan para él como semejantes y no como inferiores, pero su virtud fundamental es la disposición a obtener beneficios sólo por su esfuerzo propio. También tiene características muy negativas como la soberbia, la violencia con que encara los problemas y, sobre todo, el ansia de sometimiento a la mujer, que lo impulsa a abusar sexualmente de Soledad.

Considero a Roque Suazo como el personaje más complejo del filme, ya que no representa un rol antagónico propiamente, pues también tiene rasgos positivos, mientras el resto de los personajes principales de la historia sólo muestran una de dos dimensiones: la bondad o la perversidad. A pesar de la dualidad de Roque, son sus actos desacertados los que desencadenan el trágico final de la historia, y es castigado por ellos.

Si bien Roque Suazo es una excepción a la forma despreciativa y simple con que este filme muestra al medio y las figuras rurales, pues encarna características tradicionales alabadas por el filme, esto no evita que Roque sea tildado de “salvaje” hacia el final de la película por Alberto Robles. Roque Suazo también es referido como “el diablo” por un hombre fiel a David Acosta, debido a la forma agresiva de recuperar las tierras que le habían arrebatado. Al inicio de la película, el Padre Juan sugiere que la actitud pesimista de Alberto y su huida de Santa Cruz fueron respuestas a la frustración que a Alberto le provocaban las “pasiones primitivas” de los pobladores de Santa Cruz pues, a pesar de sus virtudes, para los “hombres modernos” de Santa Cruz, Roque Suazo es “otro salvaje más del pueblo”.

Existe un rasgo de los pobladores de Santa Cruz que es mostrado con relativo agrado en el filme: el compromiso con el trabajo. La gente de Santa Cruz está muy dispuesta a trabajar, y realizan sus quehaceres con entusiasmo, agradeciendo que haya empleo remunerado, esto se observa en la actitud agradecida de Mauro al recibir empleo por parte de Roque Suazo.

También las personas que están a los servicios de David Acosta parecen seguirle con fidelidad porque el cacique es el principal empleador de la zona. Sin embargo, a los trabajadores rurales se les plasma como personas trabajadoras, pero ingenuas y serviles, por lo que resultan fáciles de manipular, al grado que sólo basta una orden de David Acosta para que una parte importante del pueblo de Santa Cruz esté dispuesto a ir tras la cabeza de Roque Suazo. La gente de Santa Cruz se doblega con facilidad ante una autoridad, ya sea por las riquezas que tiene o por el puro prestigio que ostenta.

Los hombres y mujeres humildes de Santa Cruz demuestran estar acostumbrados una sociedad que segrega, y ellos y ellas se ubican por cuenta propia en una situación socialmente desfavorable. Esto se observa en la forma temerosa y reticente en que reacciona Soledad cuando Alberto le propone matrimonio, reflejando el menosprecio que la gente pobre del medio rural siente por su persona, sobre todo si se comparan con individuos de ideologías modernas y preparación universitaria. Si bien Soledad está muy lastimada emocionalmente al momento de la proposición del médico, ella misma se sitúa repetidamente en una posición de inferioridad frente a Robles antes de que Roque Suazo abuse de ella.

Soledad y Mauro declaran en diferentes momentos que ven al doctor Robles como a una especie de divinidad, inalcanzable y muy superior a ellos. Las únicas personas que se consideran igual de valiosas que Alberto en Santa Cruz, además del Padre Juan, son David Acosta y Roque Suazo, ambos se caracterizan también por su soberbia. Por lo tanto, puede considerarse que la “gente buena” de Santa Cruz admite que las personas modernas tienen inteligencia, costumbres y pensamientos más avanzados que los de ellos.

El mismo Alberto Robles no está conforme con su estancia en el pueblo, pues sabe que tiene los talentos necesarios para ser “exitoso” en la ciudad, y no hay razones profesionales o de prestigio para elegir laborar en un lugar “pobre y atrasado” como Santa Cruz. Pero al final de *El rebozo de Soledad*, Alberto entiende que lo más importante para un “buen médico” no es el dinero o la reputación que obtenga ejerciendo, sino sacrificar su felicidad, y hasta su vida, por la labor que le fue encomendada por la divinidad.

En su viaje a la Ciudad de México, el doctor Robles dilucida que ser un médico pudiente en la capital es equivalente a estafar a personas millonarias que se quejan de enfermedades falsas, mientras el México tradicional es el escenario idóneo para los médicos altruistas.

Observando esta situación, Alberto entiende que necesitaba ser abnegado para "encontrarse a sí mismo", revelación que lo alegra y lo lleva decididamente de regreso a Santa Cruz, agradeciendo con el pensamiento al Padre Juan por "mostrarle el camino". Por lo que el México rural y la forma de vida tradicional quedan plasmadas en esta película como desafíos que los "hombres buenos y preparados" deben superar para expiar sus pecados.

Es irónico que en *El rebozo de Soledad* el campo mexicano ejerza la función de purificar por medio del sufrimiento, cuando sus paisajes se retratan con tanta belleza. Esta inconsistencia puede explicarse porque un objetivo común en el cine de la época era exhibir hermosas imágenes del México rural y lo "pintoresco" de las tradiciones y costumbres nacionales. Por ejemplo, cuando la madre de Roque muere, todos los presentes en el funeral están vestidos con manta blanca, a excepción del Padre Juan y de Alberto, quienes usan una túnica ceremonial y un traje respectivamente. El Padre Juan encabeza el cortejo fúnebre y tras éste la banda local entona música luctuosa. En esta secuencia Roque Suazo incendia su casa estableciendo que pretende abandonar el pueblo y no dejar nada atrás. Estas imágenes se realizan con virtud técnica, poniendo énfasis en la estética del fuego consumiendo la casa de Roque y en los coreográficos movimientos del cortejo.

Otro momento en que se exhibe el folklorismo mexicano es durante la boda de Santa Cruz, cuando podemos observar elementos tradicionales del medio rural que son mostrados con agrado y aire nostálgico. En esta secuencia, la devoción a las cuestiones típicas es representada por Soledad, quien observa con alegría y entusiasmo cada etapa de la boda. En el inicio de la fiesta, un grupo de jinetes salen del lienzo charro, mientras los músicos se acercan al área de baile para tocar el son que acompaña la danza de las parejas. Soledad está amasando maíz junto a otra mujer y, durante la conversación entre ambas, Soledad da cuenta de los cambios que está experimentando el México rural, pues resalta que las bodas "típicas" como esa ya casi no se ven, los tiempos están cambiando. Los novios llegan y ella se abre paso entre la gente para ver con ilusión cómo desmontan y son recibidos por sus amigos y familiares con alegría.

Considero que la forma en que Santa Cruz y sus habitantes son expuestos en *El rebozo de Soledad*, demuestra la concepción de la forma de vida rural y del México tradicional que imperó durante la Época de oro, es decir, un México pobre, donde la gente es inocente; en su

mayoría, las personas que viven ahí son trabajadoras y buscan la paz antes que el conflicto, sin embargo, las figuras que trascienden en la provincia mexicana son aquellas que con arrojo y violencia dejan marca de sus actos en el imaginario colectivo.

En *El rebozo de Soledad* se percibe nostalgia por la desaparición de algunas características de ese México originario; nostalgia que deviene de un tipo de nacionalismo acrítico, que alaba lo que considera llamativo e inofensivo, elevando un suspiro por las costumbres aborígenes, y al mismo tiempo rechaza ese espacio al que llama “atrasado y primitivo”. Es una nostalgia que presume las postales estéticas del territorio nacional, pero desprecia las ideas, pensamientos y formas de vida que no se adecuan al mundo moderno.

4.1.3 El rol femenino: la madre

El rol de la mujer en la sociedad mexicana preindustrial, se manifiesta reiteradamente en este filme a través de las aspiraciones de Soledad, quien representa la bondad, virtud y abnegación en la mujer. Cabe destacar que, aunque el personaje de Soledad sobresale por ser la única figura femenina protagónica en la trama, la madre de Roque Suazo influye considerablemente en el devenir de la historia, pues a raíz de su muerte se percibe el poder de la autoridad materna al inicio del filme.

La primera demostración de veneración materna que se exhibe en *El rebozo de Soledad* es el dolor que siente Roque Suazo por la muerte de su madre, ya que Roque se exilia de Santa Cruz para tratar de cumplir con la promesa que le hizo antes de su fallecimiento, es decir, no acabar con la vida de ninguna persona y evitar tener problemas en el pueblo. De hecho, cuando Roque retorna a Santa Cruz, su primera acción es pedir disculpas a la tumba de su madre por estar en el pueblo de nueva cuenta, mas promete que no buscará conflictos y tratará de llevar una vida calmada. Si bien éste es el primer acercamiento en *El rebozo de Soledad* al tema de la autoridad y sacralidad materna, las imágenes más contundentes al respecto se observan en los últimos momentos de la película, cuando Soledad se embaraza y se realiza como mujer al amar incondicionalmente a su hijo y sacrificarse por él.

Desde el inicio del filme, Soledad es mostrada como una joven mujer con atributos para ser buena madre y esposa: es tímida, fiel, agradecida y trabajadora. También las inseguridades y debilidad de carácter de Soledad son mostrados como rasgos positivos, propios de una “buena

mujer” que conoce su papel en la vida como un ser hogareño y apolítico. Puede apreciarse la personalidad de Soledad con claridad cuando Alberto llega a su consultorio y lo encuentra ordenado y limpio, con “el toque femenino” que le hacía falta a la vida del médico. Soledad muestra sumisión y hasta vergüenza mientras Robles inspecciona el consultorio, pero cuando el doctor admite sentirse agradecido con su trabajo, ella se ve complacida, y sus movimientos corporales denotan coquetería.

Los anhelos de Soledad se revelan verbalmente durante la conversación posterior a que Alberto firme el certificado prenupcial de la pareja que se casaría en Santa Cruz, cuando Soledad da a conocer sus deseos de contraer matrimonio en algún momento y entonces cumplir con el papel que le corresponde como mujer: “la mujer se hizo para casarse y darle hijos al hombre”. Por lo tanto, para la ejemplar mujer humilde y virtuosa representada en el personaje de Soledad, las mujeres existen para desempeñar dos funciones claras: ser esposa y ser madre. Desde la óptica del filme, la “bondad femenina” de Soledad se demuestra cuando defiende la pureza de su cuerpo, con la intención de ser digna para el matrimonio.

El único momento en que Soledad muestra fuerza y convicción, es justamente cuando defiende su “honor” del intento de seducción que realiza Roque, al entrar a hurtadillas a su casa por la noche mientras no está Mauro. Soledad argumenta que la mujer es tan sagrada como la tierra y no se le debe ofender, en ese instante logra, por única vez en la película, doblegar la voluntad de Roque y hacerlo desistir de sus caprichos, momentáneamente.

Soledad también “presume” de una “sencillez flagelante”, pues adjudica el hecho de que no ha recibido ninguna propuesta matrimonial a su “fealdad”. Interpreto este acto de autocompasión, como una estrategia para provocar los halagos del Alberto, quien inmediatamente afirma: “todos sabemos que no eres fea”. Soledad busca una típica forma de amor romántico monógamo, donde la división del trabajo y la autoridad en el hogar son claramente definidas por el género. Considero que Soledad es una apoteosis de la mujer hogareña y tradicional, como lo es Alberto Robles del hombre moderno.

Estos dos personajes se vuelven apoteóticos porque ambos superan sufrimientos y tentaciones: Así como el éxito profesional es la tentación de Alberto, Roque Suazo es la tentación en el caso de Soledad, de acuerdo a las situaciones que explico a continuación. Cuando Mauro plantea que a Soledad podría gustarle Roque, Soledad dice que no le agrada

y que se siente “extraña” cuando la mira. Si bien al decir que se siente “extraña”, Soledad podría referirse a incomodidad o molestia por la mirada de Roque, también existe la posibilidad de que se esté negando a sí misma la atracción que siente por el terrateniente. Otra situación que me lleva a deducir que Soledad era atraída físicamente por Suazo, se da durante la boda en Santa Cruz, pues podemos observar como Soledad está entusiasmada por la exhibición que da Roque sobre su caballo. En esos momentos Soledad no muestra repulsión o desagrado por él, por el contrario, parece estar encantada de verlo hacer suertes, y parece disfrutar de su imagen varonil y empoderada.

De acuerdo a esta lectura, Alberto representa la posibilidad de establecer un matrimonio “correcto”, mientras Roque es la posibilidad de una relación meramente carnal, por lo que Soledad elige alejarse de Roque, decidiéndose por la senda de la virtud al esperar que un hombre decente y respetuoso (Alberto) se le declare. Cuando, a pesar de que Soledad toma la decisión “correcta”, Roque la agrede sexualmente, ella manifiesta que el dolor que le causa la violación es mayor por la imposibilidad de casarse con Alberto que por el ultraje corporal. Todo ese sufrimiento sirve para convertir a Soledad en una persona santa, ejemplar.

Las acciones de Soledad parecen procurar un suplicio silencioso, incluso a expensas de la reputación y seguridad de las personas que más le importan, es decir, su hermano y Alberto. Sostengo esta interpretación con base en las actitudes de Soledad, a partir de la revelación de su embarazo. Cuando Soledad desfallece en medio del sembradío, Mauro le dice que tiene que llevarla con el doctor, Soledad se niega rotundamente y exige que no la lleve con él, porque no quiere volver a verlo. Soledad, con un nivel de inconciencia inverosímil, hace pensar a Mauro que Alberto Robles la ha agraviado en forma imperdonable, en vez de confesar que fue víctima de un abuso muy grave de parte de un tercero. El silencio de Soledad puede interpretarse como una forma de proteger a su bebé del estigma de bastardo, pero lo que en realidad consigue es confundir a su hermano con una idea que denigra al hombre que presuntamente ama.

La situación anterior significaría la primera decisión “martirizante” que Soledad toma para cumplir con el rol materno. Y es que, a partir de su embarazo, Soledad deja de ser la muchacha humilde y pura para convertirse en la madre que sufre. Soledad decide aceptar la propuesta matrimonial de Roque Suazo porque ahora es madre y tiene que hacer lo que sea mejor

para su hijo, sin considerar su bienestar individual o buscar justicia por el daño que le hicieron. Por lo tanto, Soledad se resigna a ser la esposa de su agresor a cambio de que su bebé tenga un apellido. En este acto se reconoce el sacrificio y la abnegación de una buena mujer, es decir, de una madre.

El parto de Soledad ocurre en una vieja y derruida capilla, uno de los muchos refugios que han adoptado Soledad y Roque durante su desventura. La joven mujer se encuentra muy débil por la desnutrición y el cansancio, y su vida peligra al igual que la de su bebé. Durante el terrible y muy doloroso alumbramiento, Soledad le ruega a Alberto por la vida de su bebé, sin hacer mención alguna a su propia existencia. El niño sobrevive, pero la moribunda Soledad no alcanza a tenerlo en sus brazos antes de fallecer. Soledad muere como una buena mujer, aquella que protege con celo su virginidad, pero es humilde e ingenua frente al hombre, sobre todo frente al que ama y al que está dispuesta a servir por el resto de su vida. Soledad muere siendo una buena madre, el rol supremo al que puede aspirar la mujer, de acuerdo al comportamiento ensalzado en *El rebozo de Soledad*.

4.1.4 El rol masculino: el macho

El ideal femenino que este filme defiende depende por completo del personaje de Soledad, en cambio, la imagen de la masculinidad mexicana se desarrolla a partir de dos figuras centrales en la historia: Alberto Robles, representando al hombre moderno ejemplar, y Roque Suazo, representando al hombre tradicional que respeta y “se da a respetar”, pero que está pervertido por sus pasiones y su necesidad. Es el segundo quien devela las características del macho mexicano de provincia, la mayoría de las cuales son mostradas con aceptación y agrado en la película, sólo su brutalidad y tiranía sexual son denunciadas como actitudes indeseables de Suazo.

Por un lado, se manifiesta el aspecto respetable del macho en la insistencia de Roque Suazo en que las personas que trabajan para él no lo traten como alguien superior sólo por ser su empleador, y en que intenta mantener una comunicación de igual a igual entre todos los hombres de Santa Cruz. Pero este detalle de igualitarismo no lo extiende hacia las mujeres, pues la forma en que intenta acercarse a Soledad demuestra que para Roque es normal tratar a las mujeres como objetos para saciar sus impulsos sexuales.

Por otro lado, Roque es también el tipo hombre que responde con violencia ante la provocación, como podemos observar en la rivalidad que ostenta frente al cacique local. Un clásico enfrentamiento entre machos ocurre cuando David Acosta entra en las tierras que se encuentra trabajando Roque Suazo, para reclamarle que está usando ese espacio sin consultarle al ayuntamiento, que supuestamente lo había ocupado por “estar ocioso”. Tanto Roque como David son retratados en posiciones de poder, pues hay una lucha de egos entre ellos, más allá del debate sobre la propiedad de esa tierra. Roque responde a la provocación de David, afirmando que esas tierras son suyas y ya no están ociosas, Acosta reta a Roque a que siga construyendo la cerca en la que trabajan sus peones, Suazo pone en duda que el cacique tenga la “hombría” necesaria para echarlo de ese lugar.

Esa es la primera ocasión en que David intenta agredir con su arma a Roque, quien responde poniendo la mano sobre su pistola. Podemos intuir que la rivalidad entre ambos terminará eventualmente en disparos, porque el macho orgulloso no se limita a legitimarse a través de su virilidad con las mujeres, también hace alarde de valor y agresividad. Esto ocurre cuando Roque se entera que un hombre fiel a David Acosta trabaja las tierras que le pertenecen, y el desafortunado, de nombre Delfino Ruiz, es expulsado de esas tierras a machetazos por el propio Roque.

Roque es evidentemente una persona agresiva, sin embargo, ocurre una contradicción en la posición de película al respecto: cuando Roque Suazo huye a caballo, tras herir a Delfino, es visto por Soledad y Alberto, quien expresa que “el diablo” que está escapando a toda velocidad tiene nombre; la declaración de Robles hace pensar que éste se opone al comportamiento agresivo de Roque, pero cuando Suazo se salva de ser señalado como el agresor buscado, Alberto se alegra y le sonríe a Roque, expresando agrado por la situación. Esto demuestra una ambigüedad en la posición de los realizadores de *El rebozo de Soledad* respecto a la validez de las acciones de Roque, pues la violencia con la que actúa no es claramente juzgada por el filme en este caso, mientras en otras situaciones se plantea como una “salvajada” propia de un “bruto”.

En efecto, de acuerdo a la película, la violencia como forma de resolver conflictos es una medida de los “campesinos atrasados”, diferente a la manipulación y mentiras que usa Alberto Robles para evitar confrontaciones. Sin embargo, la masculinidad puede ser

acreditada frente a la sociedad rural de *El rebozo de Soledad* por medio de desplantes violentos, sobre todo si estos ponen en riesgo la propia vida. Y es que el “salvaje” de Roque Suazo es el único “macho” decidido que le hace frente al cacique local, y eso es algo que el filme adula y celebra por medio de la música triunfal y la sonrisa cómplice del doctor Robles, cuando Suazo se deslinda de la responsabilidad de haber atentado contra la vida de un hombre.

Es obvio que Roque Suazo no considera que su hombría dependa de responsabilizarse de todos sus actos, excepto si hay un vástago de por medio, ya que la única obligación que Roque acepta contraer es la de cuidar del hijo que engendró con Soledad. Sin embargo, es indignante que Suazo se libere de cualquier responsabilidad por la agresión sexual que cometió al contraer matrimonio con Soledad, puesto que asumir la paternidad es suficiente para que un violador limpie su nombre y no sea visto como un criminal. Por supuesto, una mujer nunca podría quitarse el estigma social si se llegara a saber que tuvo actividad sexual prematrimonial, ni siquiera si ésta no fue consensuada. El mismo Roque refiere a esa situación cuando explica que él procura que todas sus amantes tengan algún sustento para vivir, sabe que ningún hombre aceptaría contraer matrimonio con una mujer que ya fue “usada” por otro hombre.

Entonces, los principios que Roque es incapaz de traicionar, pues en su imaginario condicionan la masculinidad, son: amar y honrar a su madre, cuidar su tierra, no dejar en el desamparo a las mujeres que “usa”, y cumplir con sus responsabilidades de padre. Este último punto se observa en la secuencia en que Alberto se enfrenta a Roque para ordenarle que se case con Soledad. Roque le propone matrimonio a Soledad a pesar de que se encuentra satisfecho con su despreocupada vida de hombre promiscuo, no porque acate la autoridad de Alberto (ni de otra persona) sino porque teme mancillar su honor de hombre y, por lo tanto, poner en entredicho su virilidad.

Roque Suazo resuelve proponerle matrimonio a Soledad, y para ello utiliza metáforas con elementos agrícolas, que resultan poco conmovedoras al recordar que la declaración es provocada por el resultado de una relación sexual forzada. Suazo menciona a la violación como el desencadenante de su amor por Soledad, pues afirma que antes que "aquello fuera" le gustaba mucho, pero que desde que “aquello fue” (la violación), siempre la lleva en el

corazón. Le dice que antes le gustaba como "fruta madura", pero ahora la quiere con todo el querer del alma, como se quiere a la vida, como se quiere a la tierra. Para Suazo, el acto sexual no consensuado podría hacer que brote el "amor", y se acepta esa posibilidad en las sociedades donde la presencia de progenie obliga al matrimonio.

Según *El rebozo de Soledad*, tradicionalmente la mujer es entendida como una propiedad del hombre que debe ser "estrenada" en el lecho matrimonial, las acciones y declaraciones de Roque Suazo y de Soledad dan cuenta de ello, y nunca se ponen en cuestionamiento durante la película, normalizando esa concepción. En el entendido de Suazo, la mujer ni siquiera es la principal propiedad del macho campirano, ya que éste mismo declara que la tierra "vale más que cualquier mujer".

En el extremo contrario, el doctor Robles tarda en entender que quiere a Soledad, y ni siquiera es capaz de descubrir sus sentimientos por sí mismo, ya que su libido es inexistente, pues es un hombre que no ha sido pervertido por esa clase de "placeres terrenales". Cuando Alberto se da cuenta que está enamorado de Soledad, decide proponerle matrimonio a la brevedad, porque esa es la forma en que los hombres honestos y bondadosos responden a los apegos emocionales. Alberto evita cualquier demostración de atracción física, acreditando la pureza de sus sentimientos por concepto de asexualidad.

El desfile más notorio de masculinidades ocurre en el desenlace de la película, a partir de la revelación del embarazo de Soledad: Mauro enfurece al enterarse que Soledad está embarazada, y la actitud crítica de su hermana le hace pensar que Alberto Robles fue el hombre que tuvo relaciones sexuales por fuera del matrimonio con ella. Mauro se decide a vengar el agravio a su hermana y a su familia, por lo tanto, se presenta frente al médico para exigirle que le corte la mano que le curó. Así mismo, cuando Mauro piensa por un momento que Roque es el padre del hijo de Soledad, decide ir a enfrentarse con el presunto agresor, comportándose como un hermano íntegro y cabal. Ante una deshonra como tener relaciones sexuales fuera del matrimonio y dar a luz a un bastardo, al hombre macho se le presiona moralmente para defender a la mujer insultada y exigir que el agresor pague con la vida, poniendo en riesgo la propia.

El acontecimiento que desemboca en el trágico cierre de *El rebozo de Soledad*, ocurre también por el enfrentamiento de egos entre dos machos: David Acosta decide tenderle una

trampa a Roque Suazo para desatar su ira y desencadenar un enfrentamiento, en el cual Acosta tendría la ventaja numérica, al estar acompañado de un hombre que presume ser muy diestro en el manejo del machete. En dicha secuencia, Roque acude a la tienda local para comprar el rebozo de bodas que usaría Soledad, pero David Acosta, quien se encuentra en el lugar, va hostigando a Suazo hasta llegar a insinuar una relación homosexual con Alberto Robles. Roque se ofende irremediablemente, pero antes de que pueda retar a Acosta en forma verbal, éste desenfunda su pistola, provocando un intercambio de balazos del que sale vencedor Suazo. La confrontación entre dos machos de un “pueblo atrasado” se termina resolviendo con disparos, sin embargo, David Acosta no muere y es atendido por Alberto, quien le salva la vida y le da la oportunidad de montar la cacería de Roque y Soledad, que conducirá a la muerte de ambos.

Entonces, las disputas por propiedad (humana o territorial) en el “primitivo” México rural, se convierten en luchas por demostrar quién es más viril, quién es más hombre, quién es más macho. Desplantes normales en los hombres de lugares supersticiosos y pre-modernos, que no conocen la conciliación ni la repartición justa de la propiedad, sólo se conoce la ley del más fuerte. En *El rebozo de Soledad* se da la esperanza de que la modernidad que traen consigo los hombres buenos y de ciencia, como el doctor Robles, implemente formas más “civilizadas” de masculinidad.

4.1.5 Una ética religiosa: la lucha del bien contra el mal

En *El rebozo de Soledad* se cuenta la historia de una tragedia provocada por la ignorancia y ambición de los hombres. A pesar de retratar actitudes y defectos muy comunes en todos los seres humanos, intentando mostrar personas complejas, el filme también diferencia claramente a los personajes malvados de los llenos de bondad y virtudes. Por lo tanto, la trama de *El rebozo de Soledad* alude a la lucha del bien contra el mal.

La primera vez que se hace evidente el enfrentamiento entre el héroe bueno y su perverso enemigo, es cuando Alberto Robles acude a la alcaldía de Santa Cruz para exigir al presidente municipal que las vacas de David Acosta sean sacrificadas, pues están tuberculosas y los niños del pueblo han estado ingiriendo la leche que proveen, por lo cual hay riesgo de una epidemia. Cuando el médico llega al despacho donde se encuentra el presidente municipal,

tiene la desagradable sorpresa de ver al funcionario público acompañado por David Acosta, en una imagen que es fácil relacionar a una pintura renacentista en la que el diablo manipula a un mortal, como si se tratara de su marioneta. El presidente municipal yace inmóvil e inservible, devorando su almuerzo sin importarle el asunto de salud pública que Robles le explica. Frente a esta figura patética y carente de autoridad, David Acosta admite con cinismo y malicia que no matara a sus vacas sólo porque el doctor lo pida, ya que sus animales valen más que los niños que podrían enfermar. Desde esta primera intervención del cacique, se nos muestra que el antagonismo entre él y Alberto Robles es equivalente a la lucha de un ángel (calificativo que Soledad usa para halagar a Alberto) frente a David Acosta, quien es plasmado como un demonio.

En la misma secuencia, un subordinado de Acosta le informa que Roque Suazo ha dicho terminantemente que no venderá su tierra, a lo que el cacique responde que sacará una orden para que Suazo no tenga agua para riego. De esta manera, en una sola secuencia se devela que Acosta no parará de dañar a sus semejantes, con tal de tener todo el poder y riqueza que pueda.

Ahora, es muy claro que hay intenciones aleccionadoras en el filme de Roberto Gavaldón y, por lo tanto, hay más tiempo en pantalla invertido en dar ejemplos de actos de nobleza que de villanía. Toda una secuencia, la de mayor número de imágenes y cortes, está dedicada a cómo Alberto Robles logra salvar a un niño de la asfixia.

Cuando Alberto Robles se dispone a abandonar Santa Cruz, ante la posibilidad de obtener un empleo bien remunerado en la ciudad, el Padre Juan decide acompañarlo en su carreta a la estación de trenes. El Padre espera poder convencer a Alberto de quedarse, pero sus intentos resultan inútiles hasta que una familia, integrada por una mujer y sus tres hijos pequeños, requiere de ayuda médica en la estación. La mujer tiene a su hijo más pequeño en brazos, y le dice al Padre que vienen desde un pueblo que se encuentra a tres días caminando, porque su bebé está muriendo. Alberto trata de ignorar la situación, pero sus nobles sentimientos terminan convenciéndolo de tratar al pequeño, quien no puede respirar. Resulta interesante como un procedimiento médico rutinario para un doctor universitario, la traqueotomía, es convertido en algo glorioso, heroico, arduo y tan dramático, por la frenética sucesión de imágenes que existe en esta secuencia.

Alberto termina resignándose a permanecer en el pueblo y deja pasar el tren que lo llevaría a la ciudad, regresando a Santa Cruz a bordo de carruaje del Padre, con la familia humilde como acompañantes. La bondad dentro del doctor triunfa frente a sus aspiraciones egoístas de conseguir reconocimiento y fortuna. Saber que ha hecho el bien, hace que Alberto se vea feliz y satisfecho en esta ocasión, pero más adelante sacrifica su felicidad por el bien de sus semejantes, cuando renuncia a Soledad para evitar que nazca un niño sin reconocimiento paterno, y para impedir el enfrentamiento a muerte entre Mauro y Roque Suazo. La imagen de pureza y benevolencia de Alberto Robles depende del sufrimiento y sacrificios que está dispuesto a hacer.

Se constata esta idea cuando Alberto cura a David Acosta de heridas de bala, infringidas por Roque Suazo durante su encuentro en la tienda, ya que la ética profesional de Robles es inquebrantable, pero su alma es muy sensible, y no puede soportar el hecho de haber curado al hombre que puede provocar la muerte de la mujer que ama.

Un día, el Padre Juan visita a Alberto para tratar de convencerlo de no hundirse en el alcohol y reponerse como el hombre valiente y perseverante que siempre ha sido. Alberto ignora las palabras de aliento del sacerdote y se dispone a beber de una botella, cuando de pronto entra al consultorio Roque Suazo, desesperado porque Soledad requiere de atención médica urgente. Roque les pide a Robles y al Padre ir con premura a la capilla abandonada donde se ha refugiado con Soledad. Acompañado por el Padre Juan, Alberto llega rápidamente a Soledad, quien se encuentra debilitada y sufriendo muchos dolores por el parto. Mientras Alberto y el Padre se encuentran con Soledad, Roque es asediado por David Acosta y sus hombres, ya que su presencia fue advertida cuando intentaba salir de Santa Cruz. Roque Suazo recibe castigo por sus pecados y es asesinado a tiros en el mismo lugar en que violó a Soledad.

La moribunda Soledad se muestra contenta por ver una vez más a su querido Alberto. Sabiendo que la vida se le escapa, la joven mujer implora a Alberto que salve la vida de su bebé. Se garantiza la bondad intrínseca de Soledad en este momento, ya que está dispuesta a sacrificarse por su hijo. Alberto intenta forzar el parto y salvar la vida de los dos, pero el hambre y la fatiga impiden que Soledad sobreviva al esfuerzo físico. Alberto queda frente al cuerpo de Soledad y mira hacia el Padre Juan, después le cierra los ojos a Soledad, mientras

la luz de la imagen disminuye, y las siluetas de Alberto y Soledad apenas se distinguen en la oscuridad.

El doctor se levanta desconsoladamente, el Padre Juan no tiene palabras para confortarlo, sólo lo ve ponerse el saco y marchar hacia la luz que emana de la salida de la capilla derruida donde se encuentran. El médico dice, en voz en off, que lo que ha hecho en Santa Cruz es insignificante, y que tal vez el Padre Juan y él son las personas equivocadas para ayudar al pueblo. Alberto caminando hacia la luz, perdiéndose en ella, es una metáfora de la desorientación que siente, pues es cegado por el dolor. El discurso en voz en off de Alberto permite deducir que, al final, el protagonista comprenderá el "valor sagrado de la vida humana" en todas sus expresiones, sea un niño pobre con un futuro poco esperanzador (el niño que salvó en la estación de trenes), un hombre malo (David Acosta), o un bebé sin padres (el hijo de Soledad).

Como comenté en el apartado sobre la modernidad progresista y la modernidad egoísta, Alberto tienen una revelación cuando se encuentra en la sala de juntas del prestigiado hospital privado donde pretende trabajar. Robles termina de leer *El rebozo de Soledad*, el libro que el Padre Juan le ha hecho llegar y que le permite recordar todas sus vivencias en Santa Cruz, por lo que, al entrar a recibir el veredicto de la junta de médicos responsables de su contratación, Alberto ya ha cambiado de prioridades. El sacerdote queda como la guía moral necesaria para que los hombres buenos encuentren su misión en la vida.

Después de escuchar la ideología egoísta de sus colegas, el doctor Robles recibe el "último empujón" para asumirse como un "sacerdote de cuerpos" (como lo describe el Padre Juan al inicio de la película). Alberto ve la luz y ahora camina con gran alegría por la Ciudad de México, contrastado con el caminar sombrío que realiza en las primeras imágenes del filme por las mismas calles que recorre felizmente en esta ocasión.

En la última secuencia de filme, Alberto Robles llega a la iglesia de Santa Cruz donde el Padre Juan está dirigiendo a un grupo de niños que cantan *¡Aleluya!* El Padre se alegra al advertir la llegada de Alberto, quien deja caer unas lágrimas cuando mira al coro. El coro termina de cantar y los niños, el Padre Juan y Alberto, se arrodillan frente al altar con dicha. Alberto, que siendo un hombre moderno no cree en "brujería", sí se arrodilla ante el Dios

cristiano, por lo tanto, para *El rebozo de Soledad*, el cristianismo es compatible con el progreso y la ciencia benevolente representados en Alberto.

4.1.6 Reflexión de El rebozo de Soledad

Desde un modelo de análisis figurativo-dinámico, he interpretado la historia de *El rebozo de Soledad* como *la conversión de Alberto Robles a la senda monástica*, ya que, a lo largo del filme, vemos como los sufrimientos y retos que debe superar el protagonista lo transforman en una persona desinteresada, humanitaria, sabia, y por lo tanto ejemplar, pero alejada de los placeres mundanos: desiste de tener una familia, del desarrollo profesional y de cualquier tipo de lujo.

La historia de Alberto Robles y su renuncia a la vida laica, es un llamado a las personas con estudios universitarios a seguir el camino del desinterés, y a inclinarse a trabajar en favor de la gran población rural “atrasada” que aún existe en un México que se moderniza. La forma en que la película trata de transmitir y promover esa decisión, es mostrando cuan maravilloso es el hombre apto y bondadoso que logra superar todo el sufrimiento que conlleva sus renunciaciones, y acepta habitar entre la ignorancia, torpeza y “pasiones primitivas” de la gente de provincia, ya que un buen cristiano, como lo es Alberto al final del filme, entiende que el lugar que Dios le ha asignado a sus “apóstoles” para cuidar de su rebaño, no puede ser intercambiado.

Al inicio del filme, el pueblo de Santa Cruz es insignificante para Alberto, pues no le permite alcanzar sus ambiciones personales, pero cuando Robles abraza la profesión médica, como si de un sacerdocio se tratara, el pueblo se ha convertido en otra cosa. La secuencia de Alberto Robles llegando a la iglesia del Padre Juan y derramando lágrimas de felicidad nos muestra que ese espacio, Santa Cruz, se ha convertido en un “lugar sagrado”, donde el médico tiene la responsabilidad de servir (y sufrir) para cumplir con el deber que le fue encomendado por la divinidad. Alberto entiende que esa tarea desinteresada es tan sagrada como las habilidades que le han sido concedidas para cumplirla, es decir, el poder de sanar.

Remitiéndome a Mircea Elide, ocurre una hierofanía en el filme que permite este cierre “feliz” de la historia: Alberto comprende el camino virtuoso que el Padre Juan le trató de inculcar desde un inicio, lo entiende al ver con repulsión los intereses mezquinos de la junta

de médicos del hospital donde pretendía trabajar. Puedo entender entonces porque el Padre Juan no estaba del todo satisfecho con la búsqueda de felicidad terrenal de Alberto, no sólo la material y profesional, también se mostraba incomodo con la posibilidad de que se casara con Soledad y formará una vida conyugal ordinaria, ya que esto entorpecería su llegada a un estadio espiritual mayor. Y es que la voz en off que continuamente participa como narradora de los acontecimientos del filme, la del Padre Juan, es la conciencia del protagonista, su maestro y ejemplo a seguir, es además la voz de la bondad que alecciona a los espectadores de esta película. El Padre Juan es la personificación de la moral de los creadores del filme.

El Padre Juan busca a un “santo” que le ayude a salvar las pobres almas de Santa Cruz, el pueblo-penitencia que le ha tocado atender desde antes de la llegada de Alberto. Es el Padre Juan quien dice literalmente que Santa Cruz es un pueblo árido y miserable, habitado por gente con “pasiones primitivas”. Es el sacerdote quien, desde su papel de juez omnisciente, dicta que a su congregación le urge la intervención de un agente modernizador.

Entonces, en la película se manifiesta que esa metáfora del México rural denominada Santa Cruz necesita modernizarse, por intervención del doctor Robles, representante de los intereses del Estado mexicano, pues, para el Estado mexicano de los cincuentas, es preciso que México progrese a la brevedad para convertirse en un país que compita en el mercado internacional.

Las manifestaciones tradicionales son deseables ya que alientan el orgullo nacional, siempre y cuando se mantengan fuera del ámbito de decisiones político-económicas, como en la boda del pueblo: hay charros, músicos regionales, bailes autóctonos y mujeres preparando tortillas en comal... todo aquello sin mostrar la “torpe” dimensión política del “mexicano primitivo”, el mexicano del campo.

Cabe destacar que, aunque esta película apoya la idea de que las personas con conocimientos técnicos modernos tienen una responsabilidad monástica con la sociedad, a su vez menosprecia a la parte de la sociedad que necesita de su servicio, al mostrarla como poco merecedora de esa bondad, es decir, con clara inferioridad moral e intelectual frente al hombre ciudadano moderno.

Alberto Robles es superior al resto de los habitantes de Santa Cruz porque su actuar es compasivo y abnegado, digno de un hombre que da más de lo que recibe. Respecto a la superioridad intelectual de Alberto, considero que la perspectiva de Habermas sobre la técnica y la tecnología como instituciones que responden al establecimiento de la modernidad, es muy aplicable a lo narrado en *El rebozo de Soledad*. En el filme, la técnica es concebida como un conjunto de conocimientos esencialmente “buenos” para el desarrollo humano, como puede observarse en el ejercicio de la medicina moderna en Alberto. Es conocimiento positivo, que no tiene punto de comparación con las “prácticas primitivas” de la medicina tradicional, a la cual se le llama “superstición” o “brujería” en la película.

Leopoldo Zea, en su texto clásico de historia de la filosofía, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, expone que el planteamiento positivista asume irremediamente que sólo hay un camino para la resolución de las problemáticas, la vía positiva por supuesto: “De hecho, eso fue lo que pretendieron nuestros positivistas. Creyeron poseer un método filosófico al cual se podría someter todo lo existente. Se consideraron poseedores de una verdad válida para todos los hombres y en su nombre atacaron todas aquellas verdades que no se conformaban con la suya”⁹⁵.

Leopoldo Zea considera que la verdad es una noción circunstancial, sin embargo, como ocurre con el positivismo mexicano que crítica Zea, la medicina moderna representada por Alberto Robles es entendida en el filme como una única verdad universal. Zea explica que considerar a “la verdad” como una condición histórica, conlleva que exprese intereses políticos, por lo que hay concepciones políticas en la forma “espléndida” de retratar la medicina moderna en *El rebozo de Soledad*: “si pensamos que toda doctrina, que toda teoría, es expresión de una determinada realidad circunstancial, es expresión de un querer y de un poder de un grupo determinado de hombres que quisieron unas cosas y pudieron otras, entonces sí podemos hablar de positivismo en México...”⁹⁶

La apoteosis del buen cristiano moderno, que encarna Alberto Robles en el filme, es la clara expresión de una tarea que tiene el desarrollo científico positivo en la modernidad:

⁹⁵ Zea, Leopoldo, “El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia”, Fondo de Cultura Económica, México, Undécima reimpresión, 2014, página 18.

⁹⁶ Ibid. página 37.

legitimación, al prometer un progreso continuo e indeterminado. Por lo tanto, comparo la forma en la que actúa la técnica en esta película, con la imagen de la técnica en las sociedades modernas, ya que en ambos casos se anuncia como la panacea a los problemas sociales, se le concibe como conocimiento positivo y se pasa por alto, o se niega, la dimensión política de su desarrollo y su uso.

Sin lugar a dudas, esta película es la alegoría del camino espiritual del doctor Alberto Robles, ejemplo apoteótico del monje profesionalista en el México que requiere encarecidamente modernizarse. Los personajes secundarios sólo funcionan para acentuar la superioridad y bondad de Alberto en casi cualquier aspecto. El caso más triste es el de esa mujer que da título a la historia: Soledad es una joven sumisa y carente de autoridad, también es buena, aunque inferior a Alberto por no tener sus conocimientos e inteligencia. Sufre mucho, pero su lugar en la sociedad, el cual asume con agrado, le impide actuar para mitigar su infelicidad. La película consuela al espectador al santificar simbólicamente a la pobre Soledad. El rol de Soledad en la historia es el de una simple víctima, el de una buena mujer vista desde la misoginia.

Finalmente, *El rebozo de Soledad* es una película que alienta la modernización atacando al medio rural, al que considera atrasado, aunque ni siquiera busca comprenderlo, pues reniega de su historia, y de la lógica y la forma de vida de sus habitantes, a quienes piensa muy estúpidos para llevar sus circunstancias sociales a mejor puerto. El juicio en pro de la modernización que plantea esta película es una necedad, pues los personajes y las acciones que exponen la inferioridad intelectual y moral de la población rural no moderna son inverosímiles, producto del desprecio que sus realizadores muestran por la otredad, y de la idealización de sí mismos.

4.2 Análisis de Los olvidados

Sinopsis: Como en cualquiera de las urbes más grandes del mundo, en la Ciudad de México existen espacios de marginación donde el progreso que pregona el discurso modernizador no ha llegado, en cambio, la violencia, el vicio y la carestía son el pan de cada día. En este contexto, los niños son los más susceptibles a caer en una espiral de delincuencia y autodestrucción que los llevará a prisión o a la muerte, y así lo constata la historia de la

pandilla de jóvenes ladrones liderados por “El Jaibo”, un muchacho que no conoció a sus padres y creció inmerso en la brutalidad de las calles.

Pedro, un joven que admira y sigue el ejemplo de Jaibo, atestigua como éste asesina cobardemente a Julián, un amigo suyo, y a partir de ese momento intentará cambiar su vida para serle de ayuda a su madre y reconciliarse consigo mismo. Pero Jaibo, así como su entorno, evitan que Pedro pueda deslindarse del ambiente delincuencia del que formaba parte, y termina siendo arrastrado por una vorágine de miseria y resentimiento de la que no saldrá con vida.

4.2.1 La modernización fallida y el cuestionamiento al discurso de progreso

Las primeras imágenes que Buñuel presenta en *Los olvidados* son postales de Nueva York, París, Londres y la Ciudad de México. No son mucho más que paisajes que pretenden publicitar estas metrópolis como ejemplos del éxito de la modernidad, sin embargo, una voz en off nos pide no limitar nuestra concepción de estas ciudades a relucientes edificios, automóviles nuevos y calles recién pavimentadas, pues la miseria persiste en las urbes del siglo XX, y se puede corroborar en el terreno que vemos al concluir la introducción, aquel donde juegan Pedro, Cacarizo y el resto de los niños del filme. Las grandes ciudades tienen un rostro incómodo, el mismo que esta película se encarga de visibilizar de forma nada optimista.

Desde sus primeros instantes, la película deja implícita una crítica al ocultamiento de la marginación y de las personas que han sido olvidadas por el desarrollo económico, cívico y educativo. Olvidadas por el progreso. Está separación entre los “triumfos del México moderno” y la pobreza que se “esconde bajo el tapete”, tan disimulada por la producción cinematográfica de la Época de oro, se nos muestra en al menos tres ocasiones en el transcurso de la historia: la primera es en la mencionada introducción, posteriormente se observa cuando Cacarizo le propone un paupérrimo escondite a Jaibo y vemos un transitado puente vial al fondo de la imagen. También se nos presenta una breve secuencia que deja ver las carencias de Pedro, cuando en su vagar por la ciudad llega al lujoso escaparate de una tienda, contrastando con la vestimenta andrajosa que lleva el muchacho. El escenario moderno que plantea *Los olvidados* es entonces de desigualdad. Si bien apenas podemos

vislumbrar ese México urbanizado, que presume el éxito de la implementación de una economía de mercado impulsada por el dinamismo de la posguerra, es evidente que la división de la sociedad por clases es tan extrema como en el pasado.

Además de ver a Pedro soñando despierto frente a un escaparate de productos dirigidos a “otro México”, del que no forma parte, también lo vemos haciendo funcionar juegos mecánicos en la feria del barrio con el movimiento de su brazos y piernas. Mientras el protagonista del filme empeña su fuerza física para hacer girar el carrusel o las sillitas voladoras, son “otros niños” los que disfrutan de las atracciones, ante la mirada cómplice de los padres que suben a sus hijos a los juegos, y ante el abuso de la pobreza infantil por parte del despiadado dueño de los juegos. La diferencia de clases se manifiesta tan obscena y ruin como antes del “milagro mexicano”.

La condición de clase también queda expresada en la relación de Pedro frente a la policía, pues el niño huye cuatro veces de “las fuerzas del orden”, por miedo a ser castigado por faltas que no cometió, ya que prevé que lo inculpen en delitos por los prejuicios clasistas de la autoridad hacia la gente en sus circunstancias. En una quinta ocasión Pedro huye de los gendarmes, pero esto lo hace ya sin vida, pues las personas que encuentran su cadáver prefieren botarlo, en vez de dar aviso a la policía e involucrarse en una investigación judicial que pudiera implicarlos en el asesinato, nuevamente, por temor a ser afectados por prejuicios de clase.

Este filme evidencia la heterogeneidad de resultados del proceso modernizador, no sólo ejemplificando la mencionada diferencia de clases, también por la persistencia de elementos tradicionales en los barrios de la Ciudad de México, como son las formas mágicas de curación, usados por la población de los barrios: Don Carmelo, un anciano ciego que se gana la vida tocando música en el mercado del barrio, trata la enfermedad de la madre de Cacarizo poniendo una paloma debajo de su cama, con la intención de que los males que aquejan a la mujer pasen a la paloma, y cuando esta muera la señora quede completamente curada. La práctica de formas mágicas de curación cubre la necesidad de atención médica de la que están privadas las personas del barrio.

Pasando a la cuestión académica, sabemos que Pedro y su mamá son analfabetas pues, cuando un juez le solicita a la madre del muchacho que firme el documento donde acepta que

su hijo sea internado en una escuela granja, ella admite no saber escribir, por lo que se limita a poner una equis en el papel. Posteriormente, el director de la escuela granja confirma que Pedro también es analfabeta. La falta de formación escolar es denunciada como un mal que aqueja a los olvidados de las ciudades. Toda una generación de niños y jóvenes crece aprendiendo comportamientos de supervivencia en la calle que involucran dañar a terceros, lejos de las aulas y lejos del conocimiento humano registrado a través de la historia. El ideal de justicia e igualdad, presuntamente perseguido por las instituciones modernas, no está siendo alcanzado.

Pero el filme cuestiona si esas promesas de la modernidad son si quiera anheladas por los marginados, al exhibir que el completo egoísmo también puede guiar las acciones de la clase baja. Así queda de manifiesto al introducir al personaje de Don Carmelo, el hombre ciego, quien es la encarnación de la podredumbre moral. Don Carmelo se ve en primera instancia como alguien desfavorecido en un entorno hostil, y despierta lástima por el ataque que sufre por parte de Jaibo y su pandilla al inicio del filme. Don Carmelo ha encontrado la manera de sobrevivir pese a su condición, tiene un oído muy agudo y gracias a ello es capaz de anticipar las acciones de las personas a su alrededor, además es muy desconfiado. Pareciera que el ciego se ha adaptado al barrio y su crueldad, pero, con el avance de la película, descubrimos que él reproduce y magnifica esa crueldad con sus actos.

Ojitos es un niño provinciano que ha sido abandonado en el mercado del barrio por su padre. Al quedar sin un refugio y sin fuente de subsistencia alguna, Ojitos acepta trabajar para Don Carmelo a cambio casa y alimento. Sin embargo, podemos notar que la forma en que el ciego se relaciona con Ojitos no es realmente piadosa, cuando le explica la razón por la que su padre se ha ido: Don Carmelo le asegura a Ojitos que su papá lo ha abandonado porque era una carga. El trato con Ojitos no conlleva cariño, por el contrario, la desconfianza de Don Carmelo es tal que golpea al niño porque lo escucha hablando con Jaibo cerca de su casa, sin conocer el tema de la plática, sólo por creer que por su juventud Ojitos estaría buscando la forma de robarle o hacerle daño. En forma similar, hacia el final de la película, el ciego le reprocha estar enfermo, y asegura que se ha enfermado “por pura flojera”.

Don Carmelo trata prejuiciosamente a los jóvenes, y con su miedo y odio hacia ellos alimenta la violencia y falta de respeto de la que se queja continuamente. Don Carmelo ejemplifica el

proceso de transmisión de la violencia en los entornos marginales, ya que los rencores y deseos de venganza de la generación del ciego están siendo legados a la siguiente.

La secuencia donde se exhibe con mayor claridad la falta de empatía, furia y avaricia de Don Carmelo, es cuando Pedro va a la casa del ciego a corroborar la localización exacta del escondite de Jaibo, la cual conoce Ojitos. En esa secuencia, Pedro delata su presencia en la casa accidentalmente y huye antes de que Don Carmelo pueda atacarlo, por lo que el ciego se desquita con Ojitos, imputándole que había organizado un plan para robarle y matarlo. El ciego golpea, insulta y amenaza brutalmente a Ojitos, quien logra escapar del terrible hombre gracias a la intervención de Meche, la hermana menor de Cacarizo.

Por cierto, el motivo que lleva a Meche a casa de Don Carmelo era entregar el frasco con leche de burra que usualmente recogía Ojitos, pero que ese día no había podido llevar por su enfermedad. Don Carmelo recibe a Meche con atosigamientos, obligándola a sentarse en sus piernas para tocarla y oler su cabello. Meche, visiblemente incomoda, había vacilado con apuñalar al ciego, pero prefiere irse de la casa sin dañar al anciano. Queda en entredicho que el ciego pudo haberle pedido un favor sexual a Meche a cambio de caramelos, si Pedro no hubiera distraído al hombre de su acoso a la niña.

Cuando Ojitos y Meche salen de la casa, Don Carmelo les grita: "Mañana vamos a acabar con todos". Inmediatamente después, el ciego camina ansioso hasta el hoyo que hay en una pared de su casa, y saca con la misma ansiedad un bote de metal que contiene monedas. El ciego pasa de una mano a la otra las monedas con gran placer y una sonrisa diabólica en el rostro. Buñuel genera lástima y asco por igual con esta imagen de un hombre abusivo y resentido, que se reconforta al palpar un tesoro secreto, un tesoro fútil, denotando su avaricia enferma.

La vileza de Don Carmelo también se manifiesta a plenitud en la penúltima secuencia de *Los olvidados*, al mostrarlo festejando la muerte de Jaibo. Buñuel juega inteligentemente con las lealtades de la audiencia, pues nos compara con ese ser detestable si sentimos satisfacción por el arbitrario asesinato de Jaibo, quien con sus últimos pensamientos antes de fallecer refleja algo de humanidad, a partir de los anhelos y el sufrimiento que marcaron su vida. Don Carmelo, el resentido, el destructor, disfruta la muerte de un ser humano corrompido por la violencia que personas como él siguen propiciando: "¡Ojalá los mataran a todos antes de

nacer!”, gime con la voz ensalivada por la saña con que escupe las palabras al escuchar los balazos que fulminan a Jaibo.

La existencia del personaje de Don Carmelo tal vez sea la crítica más severa al proceso modernizador en *Los olvidados*. Don Carmelo se asume como un orgulloso porfirista, pues añora los tiempos del mandato de Díaz, no por ser más prósperos, sino por los castigos hacia los infractores de las leyes. Don Carmelo no es un hombre que extrañe la era preindustrial, para él la problemática de la sociedad radica en que la represión hacia los jóvenes no es suficientemente cruel. La ambición y el individualismo, exaltados en la modernidad, pueden crear monstruos como Don Carmelo, que son insensibles a las dificultades de los demás, que se regodean en el sufrimiento de quienes consideran indignos (los jóvenes), que buscan la compasión de otros, pero ellos nunca la dan, y consuelan sus penas atesorando monedas que podrían significar la comida que salve la vida de los pobres desgraciados que prefieren injuriar.

Si bien varios personajes de *Los olvidados* reproducen con sus actos las condiciones de vida denigrantes que padecen, el filme tiene la virtud de mostrarnos que las posibilidades de los individuos para salir de la marginación son limitadas, y no sólo dependen de la determinación personal. Se simboliza esa subordinación del individuo a la condición de vida estrujante, que lo mantienen empobrecido y rechazado, en la secuencia onírica donde Pedro le promete a la siniestra representación de su madre que trabajará honestamente y será bueno, a cambio del cariño y alimento de su progenitora de ensueño, pero sus esfuerzos por llevar una vida decente son echados a bajo por el fantasma de Julián. La secuencia del sueño de Pedro puede interpretarse como la negación del voluntarismo individualista como vía para escapar de la miseria, pues la presencia de los fantasmas de la violencia, del prejuicio hacia las clases bajas y de la falta de educación, resulta en la imposibilidad de progresar.

Otro elemento que interpreto como un cuestionamiento al ideal de progreso continuo en la modernidad, es la presencia constante de gallinas, que anticipa o sucede a hechos violentos en la película. Estas gallinas pueden representar la susceptibilidad de la población marginada a morir intempestivamente por la violencia de su entorno, y la imposibilidad de salir de ese ambiente destructivo, como una gallina en un corral.

Las repercusiones de los actos de Jaibo y de la madre de Pedro en la vida de Pedro también sugieren la inviabilidad del progreso a partir del puro voluntarismo: Jaibo arruina la oportunidad laboral de Pedro en la afiladuría del barrio cuando roba un costoso cuchillo y deja que el crimen le sea imputado a Pedro. La madre de Pedro desconfía de todas las acciones de su hijo y no le da crédito por su esfuerzo y sus buenas intenciones, además busca que apresen a su hijo para no responsabilizarse de él. Jaibo es una fuerza que empuja a Pedro de regreso a la vida vandálica y le impide la redención, mientras su madre refleja rechazo y la privación de una segunda oportunidad. Es decir, Pedro está decidido a vivir honestamente, pero no cuenta con el apoyo de su entorno inmediato para superar su miseria, por lo tanto, es consumido por su contexto y finalmente es asesinado por Jaibo a palazos, igual que Julián.

Sin embargo, de acuerdo a lo plasmado en *Los olvidados*, existe una vía para el cambio positivo en las sociedades modernas. No es a través de la voluntad individual que se llegaría al progreso, sino a partir de la acción efectiva de las instituciones gubernamentales. En dos secuencias este filme vemos que las únicas personas preocupadas por brindarle una oportunidad a Pedro, lejos del ambiente de delincuencia y carestía donde creció, son servidores públicos, hombres elegantes que buscan poner a Pedro en circunstancias que le permitan desarrollar un oficio e ir construyendo una vida honrada.

El primer acercamiento con las autoridades públicas en la película ocurre cuando Pedro es conducido a los juzgados para menores por su madre, quien parece haber encontrado una oportunidad de deshacerse de la responsabilidad de su cuidado. El juez del tribunal le dice a la madre de Pedro, estando el niño en una habitación aparte, que no hay pruebas que demuestren la culpabilidad de Pedro, por lo que no sería enviado a la correccional sino a una escuela granja, una institución que garantizaría la alimentación y la educación del menor. La madre de Pedro se observa aliviada por librarse de su hijo, y cuando el juez le pregunta a la mamá de Pedro si desea ver a su hijo ella responde “no, yo pa’ qué”, demostrando claro desinterés por Pedro. En respuesta, el juez “reprende” a la mujer, diciéndole que a veces deberían castigar a los padres, la mujer le replica que tiene suficiente con estar lavando todo el día para darle de comer a sus hijos (excluyendo indirectamente a Pedro de la condición de su vástago).

En la secuencia de los juzgados se hace hincapié en la superioridad moral de los representantes del Estado, la imagen que se da de ellos es la de personas cuya preparación académica les posibilita encontrar una solución a la miseria, si se les permite intervenir en casos graves de marginación como el de Pedro, y canalizarlos a proyectos de integración como la escuela granja.

Al llegar a la escuela granja a Pedro se le da ropa nueva y se le permite asearse, por lo que se presenta con el director del colegio con una apariencia muy diferente a la acostumbrada; el director, un hombre maduro de apariencia gentil y vestido de traje y corbata, hace notar la mejoría en el aspecto de Pedro, intentando entablar una conversación cordial con el muchacho. El director lee el expediente de Pedro y menciona que se le acusó de robar un cuchillo, lo cual enfurece al joven, y el director lo trata de tranquilizar diciéndole que no está siendo juzgado y que no está en una cárcel.

El director le asigna a Pedro una tarea en la granja avícola, pues según su expediente le gustan los animales. Cuando Pedro ocasiona una pelea adentro del corral de las gallinas, el director mantiene una actitud comprensiva y tranquila, y después de mandar a encerrar a Pedro por un tiempo le dice a Carlos, un hombre joven de apariencia similar al director, que desearía poder “encerrar a la miseria”. Es obvio que las imágenes que se muestran del director pretenden establecer que este no es nada más que un buen hombre, un buen funcionario del Estado.

Después de dejar a Pedro solo un rato, el director va a visitar a Pedro a una habitación de la escuela y le pide que caminen juntos para platicar. Al director y Pedro se les une Carlos, mientras caminan por los campos de la escuela granja. El director habla con Pedro y le pregunta la razón por la que mató a las gallinas, como Pedro responde que no sabe, el director le dice que conoce la razón, y le explica que al ver la escuela granja como una cárcel Pedro quiso matar a todos lo que había adentro, pero no se atrevió y terminó desquitándose con las gallinas. Pedro acepta la interpretación del director.

El director le muestra Pedro la salida de la escuela granja, y para comprobarle que no está preso le pide que le haga un mandado afuera. El director le da un billete de cincuenta pesos y le dice que le compre un paquete de cigarros. Pedro se pone muy feliz al sentir la confianza que el director está depositando en él, y sale corriendo muy alegre a hacer el encargo. Cuando

Pedro ya ha salido de la escuela, Carlos le cuestiona al director “su sistema pedagógico”, y dice que le saldrá caro; el director responde que cada niño tiene diferentes problemas, y la ayuda que necesita Pedro, en su caso particular, es que alguien le tenga confianza. El director también acepta que, si se equivocó respecto a Pedro, los cincuenta pesos serán el pago por su error.

Inmediatamente después sabemos que el análisis del director sobre Pedro fue acertado, desafortunadamente, antes de que pueda llegar a la tienda es interceptado por Jaibo, y Pedro ve frustradas sus intenciones de corresponder a la buena voluntad del director.

En esta secuencia se dan las frases más condescendientes de la película hacia el gobierno, mostrando a un funcionario público ejemplar reflexionando cómo hacer un mundo mejor, y diciendo oraciones que establecen su enorme bondad. También se hace énfasis en la escuela granja como un buen modelo de integración social de jóvenes en pobreza y abandono. La llegada de Jaibo, la fuerza destructiva en la vida de Pedro, concluye con el espíritu optimista de esta secuencia, probablemente realizada para evitar la censura, o para complacer a los financiadores o exhibidores mexicanos, que exigían una lección moral o acto virtuoso en cada filme que se hacía en el país.

Sea esta o no la razón para romper con el tono de realismo descarnado del resto de la película, *Los olvidados* de Buñuel muestra los resultados injustos del proceso modernizador. Por un lado, se entrevé el lujo y la vastedad a la que tienen acceso algunas personas, por otro, observamos de lleno cómo hay gente que difícilmente puede costear alimentos, y servicios tan básicos como la atención médica o la educación les son negados por sus circunstancias, resultando que se conviertan en seres violentos y resentidos, sin esperanza o redención, al menos no a partir de su sola voluntad individual. Las secuencias donde aparecen estos bondadosos funcionarios públicos invitan a pensar si Buñuel realmente creía que con el tiempo esas personas lograrían convertir a los delincuentes juveniles en trabajadores honrados, o sólo cumplió con los requisitos obligatorios para la exhibición y realización de cine en México: dar una moraleja y no denigrar la imagen del país.

4.2.2 La marginación

Otro tema medular en *Los olvidados* es el efecto que tiene la miseria y la violencia en la socialización de la juventud urbana. Al inicio de la película, el grupo de niños del barrio juegan simulando una corrida de toros en el llano al lado de una iglesia, en esta secuencia los muchachos no se ven padeciendo las carencias y conflictos de su situación socioeconómica, sólo juegan con normalidad, sin embargo, se observa la predisposición de la juventud de zonas de clase baja a adquirir adicción al tabaco o al alcohol, pues Cacarizo facilita tanto cigarros como licor a sus amigos.

Julián y Tejocote son los únicos del grupo que deciden no fumar y por ello Julián es tachado de “mariquita” por Cacarizo, pues fumar es entendido como un acto de rebeldía que los jóvenes realizan no porque deban, sino porque pueden, y porque en ejecutar una acción que los padres y la sociedad reprobarían ellos ratifican su independencia y valentía. Por lo tanto, Julián actúa como alguien cobarde, es decir, “un mariquita”, en el entendido de Cacarizo.

La presión social para adquirir hábitos que indiquen rebeldía es muy fuerte en el barrio, en cambio, la responsabilidad de conseguir sustento económico mediante el trabajo honesto y constante es considerado por los niños del barrio como un sinsentido. Así queda evidenciado cuando Julián anuncia que debe irse a trabajar y Pedro dice que “el trabajo es para los burros”. Como se verá más adelante en la película, Pedro vive en circunstancias sumamente injustas, donde el trabajo duro no es recompensado con bienestar, por el contrario, el ejemplo de Jaibo le ha hecho creer que es inteligente quien abusa de otros y obtiene dinero sin esforzarse. Esa idea lleva a los niños a involucrarse en el plan de Jaibo de intentar robarle a Don Carmelo el dinero que ha ganado durante el día.

Para llevar a cabo dicho atraco, la pandilla se infiltra dentro del público que rodea a Don Carmelo, mientras Pelón, uno de los muchachos más cercanos a Jaibo, intenta cortar la correa del morral del ciego para llevarse sus monedas. Sin embargo, Don Carmelo siente la presencia de Pelón y lo golpea con el bastón que siempre lleva consigo, el cual incluye un clavo en la punta, para lastimar a quien fuera golpeado por él. Posteriormente, Pelón y otros niños de la pandilla dan cuenta del abandono, desinterés y negligencia con el que son tratados por sus padres, pues ninguno de ellos cuenta con la posibilidad de recibir ayuda médica o de

cualquier otro tipo de parte de sus progenitores. De esta manera se responsabiliza a los padres por la vida vandálica de los niños del barrio.

Jaibo aprovecha el descuido paternal para obtener la aprobación de los muchachos y mantener la imagen de líder frente al grupo, ya que se encarga de inspeccionar la herida de Pelón y dar órdenes para curarlo. En la misma secuencia vemos a Ojitos ayudando a Don Carmelo a cruzar la calle por primera vez. Ojitos representa otro destino para los niños abandonados por su familia: la indigencia. Pedro padece de este abandono infantil, pues sólo cuenta con su madre y ésta lo rechaza, argumentando que es un mal hijo por “andar de vago”. La madre de Pedro encamina a su hijo hacia la delincuencia al negarle alimento y morada, pues sólo en la compañía de otros muchachos en condiciones similares puede encontrar la forma de satisfacer sus necesidades.

De esta manera, la marginación y la apatía paternal proveen el escenario idóneo para la generación de bandas de niños asaltantes, y propicia que la agresividad y el enfrentamiento físico sean aceptados como parte de la cotidianidad, incluso como entretenimiento, como cuando Pedro decide encarar a Jaibo por haberle robado el dinero del director de la escuela granja y los niños del barrio alientan la pelea ciegamente, mientras los transeúntes van acumulándose alrededor del enfrentamiento. Es una pelea sucia, que termina cuando Jaibo derriba por tercera vez a Pedro y lo somete para poder golpearle el rostro de forma inmisericorde, ante la mirada cómplice de la gente local.

Pedro manifiesta en la escuela granja que está consumido por la violencia de su entorno, al iniciar una pelea en el corral de las gallinas. Pedro parece decidido a violentar el ambiente tranquilo del lugar y responder con golpes a quienes se le acerquen para oponérsele, como lo haría en su barrio, como lo haría Jaibo, de acuerdo a la anécdota que contó sobre su estancia en la correccional, y conforme a la imagen de abusador que exhibe orgullosamente.

Sin embargo, Buñuel tiene el cuidado de no volver unidimensionales a sus personajes y presenta ciertos matices positivos en los muchachos, comportamientos de empatía y consideración por el otro en el contexto de la miseria, en el caso de Pedro observamos una muestra de solidaridad al compartir una hogaza de pan con Ojitos, con la cual calma el hambre que no pudo saciar la poca comida que le “roba” a su madre. En esa secuencia también observamos que Julián es responsable de sacar a su padre alcohólico de la cantina y

regresarlo a salvo a su casa. Los jóvenes finalmente también buscan formas de encajar y de ser parte de algún grupo, aunque los riesgos que corren en la ciudad son constantes e inesperados, y las instituciones que supuestamente deberían protegerlos sirven para hacerles daño o intimidarlos.

Al ver a un policía ingresar a su domicilio, Pedro piensa que podrían cuestionarlo sobre el asesinato de Julián, por lo que huye de su casa. Desde el primer momento que está fuera del barrio, Pedro corre el riesgo de ser secuestrado por un hombre que se le aproxima y lo aborda, aparentemente prometiéndole algo que el muchacho ansía. El hombre se aleja asustado al ver a un policía acercarse, por lo que se deduce que pretendía hacer algo en perjuicio de Pedro, quien es susceptible a todo tipo de abusos y destinos trágicos, pues es un niño sin recursos y sin alguien que cuide de él.

Esa falta de apoyo permite que los niños sean explotados por personas inescrupulosas. Así se muestra en la ya mencionada secuencia en que Pedro y otros dos niños hacen girar un carrusel para obtener algo de dinero para comer, mientras sobrellevan los malos tratos del sujeto que los empleó. Vemos en dicha secuencia la manera en que los niños van adquiriendo resentimientos y deseos de venganza hacia su entorno: “Si ese desgraciado no nos paga, lo sabotamos”, exclama unos de los niños que gira el carrusel junto a Pedro.

Dos secuencias más adelante vemos a Pedro y a Ojitos trabajando en la misma feria para ganar algunos pesos. Ojitos está pidiendo cooperación para la orquesta de Don Carmelo, mientras Pedro gira una manivela, que da movimiento al juego mecánico de las sillas voladoras. Pedro es reprendido por el dueño del juego cuando se toma un momento para hablar con Ojitos, posteriormente Ojitos se sube al poste de las sillas para poder hablar con Pedro mientras le permite continuar con su quehacer. Al percatarse de la insistencia de los niños por conversar, el dueño reacciona cargando a Ojitos fuera del juego y pateándolo para alejarlo del lugar, entonces Pedro abandona el trabajo y huye con su amigo ante los gritos del abusador, quien demanda que Pedro vuelva.

La crueldad y desinterés que reciben las personas con mayor necesidad, permite entender porque los niños de barrios pobres crecen pensando que los trabajos honestos son para “burros” (para tontos), y porque es tan seductora la idea de satisfacer sus necesidades a través del hurto y el asalto. Por eso, en su primera acción en el barrio después de huir de la

correccional, Jaibo intenta llevarse sin pagar una torta de las que anuncia un vendedor callejero. Las intenciones de Jaibo no se concretan porque una patrulla pasa frente al muchacho y le hace pensar que lo están buscando para regresarlo a la correccional, por lo que escapa antes de que el vendedor le dé la torta.

Lo segundo que hace Jaibo al regresar es reencontrarse con la pandilla que lidera, para reclutarlos con el objetivo de realizar el robo a Don Carmelo. Jaibo reaviva la admiración que los muchachos del barrio sienten por él, al presumir del entorno violento en el que sobrevivió dentro de la correccional, y al hablar de los trucos para atracar que allí aprendió. Estas declaraciones de Jaibo sirven para criticar la ineficacia de las instituciones de rehabilitación social, en especial las que supuestamente se encargan de niños y adolescentes, pues más que ser centros de educación y atención a la juventud, las correccionales funcionan como sitios donde los internos son maltratados, aprenden otras formas de delinquir y se insertan en círculos criminales.

Sin embargo, la secuencia que presenta los actos más indignantes que pueden cometer los niños resentidos por el rechazo y la carestía de las zonas marginales, es aquella en que Jaibo y la pandilla asaltan a un hombre sin piernas, quien sólo puede movilizarse por medio de un carrito formado por una tabla con ruedas. Jaibo se pone frente al hombre, obstruyéndole el paso, y le pide un cigarro, cuando éste se niega a darle algo argumentando que “no mantiene vagos”, Jaibo emite un chiflido que convoca a todos los miembros de la pandilla al encuentro de su líder. Jaibo le pide a uno de los niños que “eche aguas”, los demás rodean al hombre sin piernas. Cabe resaltar que la actitud del hombre hacia Jaibo es de inmediata repulsión, aunque aún no sepa que Jaibo es una persona peligrosa y traicionera. Esta actitud reafirma el rechazo hacia los niños marginados, y puede ser usada por ellos para excusar la falta de compasión hacia quienes dañan en estos atracos.

La secuencia continúa con el hombre sin piernas intentando huir al impulsar su carrito con fuerza, pero inmediatamente es detenido por los niños, quienes le quitan el saco que porta y lo levantan de su carrito para inmovilizarlo por completo. El hombre grita “¡Auxilio, policía!”, Jaibo responde ordenando que le “tapen el hocico”. Los niños tratan de cubrirle la boca al hombre, a la vez lo mantienen en el aire mientras Jaibo roba su cartera. Una vez cometido el hurto, los niños colocan bocarriba al hombre sobre la banqueta y huyen del lugar

corriendo, excepto Jaibo, quien se toma el tiempo para lanzar calle abajo el carrito que el hombre sin piernas necesita para trasladarse. El hombre continúa llamando a gritos a la policía, extendiendo los brazos con frustración y miedo. La imagen con que cierra la secuencia es cruda, deprimente y sirve para mostrar la crueldad cotidiana en los entornos marginales.

Además de la delincuencia, en *Los olvidados* se muestran diversas formas en que las personas vulnerables, como son los niños y ancianos en pobreza extrema, se adaptan a las situaciones hostiles de su entorno, principalmente abusando de los demás, antes que el abuso recaiga sobre ellos. La falta de compasión, una actitud que la pandilla de Jaibo demuestra en la secuencia del robo al hombre sin piernas y cuando ataca a Don Carmelo en el baldío, es la réplica de las agresiones que han recibido toda su vida los muchachos del barrio. El mencionado clavo en el bastón de Don Carmelo, que convierte a un simple palo en un arma de defensa, también denota la adaptación del ciego a los agravios cotidianos a los que se enfrenta. Así mismo, la paranoia y odio hacia los jóvenes del ciego son actitudes acentuadas por su instinto de supervivencia, pues la vida lo ha predispuesto a esperar las peores situaciones.

Por sobrevivir, Pedro incluso tiene que hurtar la comida de su madre, cuando lo hace, huye inmediatamente de su casa, y el vaivén de los movimientos de cámara enfatiza la desesperación y soledad que siente por la indiferencia que demuestra su mamá por su alimentación, su seguridad y su existencia misma. Conseguir los bienes más básicos, como comida o una morada, es difícilmente accesible para los jóvenes desamparados por medios diferentes al hurto o la intrusión. Vemos a Pedro buscando un techo para pasar la noche en tres ocasiones, la primera de ellas (y la última) en el establo de Cacarizo, y en la segunda se cubre con desperdicios que el joven encuentra en un baldío acaparado por pepenadores. Pedro se adapta a dormir donde sea porque no tiene un hogar, tristemente esa no es la forma más brutal de adaptación que nos presenta el filme.

La violencia física como forma de adaptación al espacio hostil de la miseria, se muestra inclemente cuando Jaibo asesina a traición a Julián, fingiendo estar herido para que Julián se descuide, y después atacarlo por la espalda. Jaibo golpea a Julián con una roca en la cabeza y lo remata a palazos cuando yace inconsciente en el suelo; la razón de la fatal agresión fue

la supuesta deslealtad de Julián al delatar algún delito cometido por Jaibo, que le costó su ingreso a la correccional. También es una ira descontrolada producida por un retorcido instinto de supervivencia lo que impulsa a Jaibo a asesinar a Pedro, cuando éste lo identifica frente a todo el barrio como el asesino de Julián. Las acciones de Jaibo denotan temor por ser apresado, más no se evidencia claramente si siente algo de culpa por sus crímenes, por lo que el personaje de Jaibo luce como alguien que no desarrolló empatía o consideración por los demás.

4.2.3 Los roles de género

La sexualidad y la identidad de género son tópicos constantes en la filmografía de Luis Buñuel. En *Los olvidados*, la presencia de estos temas es bastante interesante por la visión crítica hacia las convenciones sociales sobre la masculinidad y la maternidad que plantea el filme. Por ejemplo, el caso de Pedro, un niño que intenta exhibirse como hombre frente su círculo social, expresando su hombría en el comienzo de la película al ser cómplice del ataque a un hombre mayor y ciego por venganza. Contrastando con esta faceta “ruda”, en su casa Pedro implora por el amor de su madre.

Al inicio del filme, la madre de Pedro evidencia que estas diferencias de género son inculcadas con brutalidad desde el hogar, pues cuando los hermanos menores de Pedro se congregan alrededor de su mamá y su bolsa de mandado para saber que comerán ese día, el hermano de Pedro es el primero en intentar sacar el contenido de la bolsa de mandado, y su madre responde dándole un golpe en la mano con la palma abierta. Pero cuando la hermana intenta meter la mano en la bolsa, su madre sólo responde con una advertencia: “espérate”. La madre reprende el comportamiento del niño con una agresión física, mientras que a la niña sólo le pide esperar, estableciendo que es válido exponer a la violencia a los hombres, no así a las mujeres.

Los olvidados denuncia que la masculinidad de un individuo en un ambiente marginal es reconocida primordialmente por su disposición al enfrentamiento físico y por su capacidad para aguantar el dolor, sea corporal o emocional. En *Los olvidados* se expresa lo absurdo de esta concepción de hombría pues, a través de las dificultades que atraviesan los personajes

principales, observamos que ocultar el sufrimiento es imposible, en especial cuando se trata de personas tan heridas por su entorno.

Por lo anterior, la masculinidad, en el entendido de los jóvenes de *Los olvidados*, también se demuestra en la discreción (otra forma de soportar), particularmente cuando se trata de ocultar los pormenores de un delito, como la identidad de quien o quienes lo cometieron. Entonces, la traición de Julián a Jaibo, de haber ocurrido, denigraría la masculinidad de Julián. Sin embargo, Jaibo nunca demuestra que Julián fuera el soplón, y por su personalidad honesta y cabal es improbable que lo haya delatado. Por su parte, Julián acepta “hablar” con Jaibo cuando lo va a buscar al trabajo para defender su masculinidad, que está siendo puesta en duda por las provocaciones de Jaibo. Julián le anuncia a Jaibo que lo golpearía sino estuviera lastimado, pues Jaibo cargaba la férula falsa en donde ocultaba la roca con que ataca a Julián, por lo que Julián considera que su masculinidad depende de la justicia con que encare sus peleas. Por el contrario, Jaibo concibe que su masculinidad depende de su capacidad para hacer daño al otro, verse beneficiado de ello y no tener remordimientos al respecto.

La forma de masculinidad encarnada por Jaibo es perturbadora por lo atractivo que resulta para los demás jóvenes del barrio solaparla y seguir su ejemplo, pues es justamente la representación del macho abusivo y deshonesto lo que convierte a Jaibo en un líder local. Esto queda claro por la fidelidad y el apoyo que le ofrece Cacarizo a Jaibo, aun sabiendo que es un asesino y que acosa sexualmente a su hermana. Pedro también es influenciado por esa noción de masculinidad en gran medida, pues cuando provoca la pelea en el corral de las gallinas en la escuela granja está reproduciendo el egoísmo, la hostilidad y el desinterés por los otros que caracterizan a Jaibo, con la intención de intimidar a los niños a su alrededor y someterlos.

Hacia el final del filme ocurre un claro enfrentamiento entre el orgullo de machos de Pedro y Jaibo, cuando Pedro regresa al barrio para recuperar el dinero del director de la escuela granja que Jaibo le robó. En dicha secuencia, los niños del barrio están jugando rayuela mientras Jaibo los observa, de pronto llega Pedro muy molesto y aparta a sus amigos a empujones para llegar hasta Jaibo, quien explica burlonamente que Pedro debe estar “algo” enojado con él. Pedro le ordena a Jaibo de mala gana que le regrese el dinero, pero Jaibo se

niega, primero pretendiendo que no entiende de que está hablando. Cuando Jaibo se entera de que Pedro desea regresar el billete al director, lo llama mariquita y asegura que no le dará nada. Pedro llama ratero a Jaibo y éste responde aventándolo al suelo.

Ambos muchachos se disponen a pelear hasta la muerte defendiendo su orgullo masculino, ya que Pedro demanda a Jaibo hacer algo que no es propio de su ideal de macho: regresar dinero que ha robado exitosamente. Mientras que Pedro se enfurece cuando Jaibo presume haber tenido relaciones sexuales con su madre, situación que despierta uno de los principios básicos del macho en Pedro, que es defender el honor de su madre. Ahora hablaré del rol femenino expuesto en la película, centrándome precisamente en la madre de Pedro, uno de los personajes más interesante del filme.

Considero que el aspecto más irreverente de *Los olvidados* es presentar a un personaje que rompe con el paradigma de la maternidad en el cine mexicano de los cincuentas, entendido como una condición de bondad, de desinterés completo por la realización personal en pro del bien de sus hijos, y de asexualidad. La madre de Pedro en cambio, es una mujer que proyecta sus profundos resentimientos sociales en el mayor de sus hijos, a quien ve como el producto de una violación y no como el regalo divino que representaría si *Los olvidados* fuera una película mexicana arquetípica de la época.

En la secuencia del sueño de Pedro, vemos cómo el muchacho plasma el desesperado anhelo de tener una madre cariñosa y proveedora. En dicha secuencia, Pedro le dice a su mamá que quisiera estar con ella, pero que ella no lo quiere. La mamá de Pedro le dice que está muy cansada, y le muestra cómo tiene las manos por tanto lavar. Pedro pregunta a su madre del sueño por qué nunca lo besa, y le promete que será bueno y conseguirá trabajo para que ella pueda descansar. La mamá de Pedro secunda el abrazo que le da su hijo y lo besa en la frente, luego lo recuesta en su cama. Una vez acostado Pedro, su mamá se levanta y camina de regreso a su propia cama. El ideal materno del muchacho no está lejos del ideal materno del cine nacional, incluso, esta madre onírica podría ser una caricaturización de la fantasía maternal que vendían los realizadores mexicanos de la época.

La secuencia del sueño es el catalizador para que Pedro busque trabajo en la afiladuría y se esfuerce en forjar una relación cariñosa con su madre. Pero, cuando Pedro le cuenta a su madre que ha conseguido un empleo, ella no muestra afecto por su hijo, o esperanza en que

transforme su vida, en cambio, cuando un policía le informa que Pedro fue acusado de robar un cuchillo, ella asume de inmediato la culpabilidad de su hijo sin dudarlo. Destaca el hecho de que la hermana menor de Pedro intenta defenderlo, pero es callada por su mamá, quien dice estar contenta porque su hijo sea castigado, y posteriormente, le pide al policía con decisión y furia contenida: “Castíguelo hasta que escarmiente”.

Pedro pasa varios días viviendo y durmiendo en las calles, esperando que, después de un tiempo, la policía hubiera dejado de buscarlo, por lo tanto, cuando regresa a su casa lo hace despreocupado, pensando que al irse los patrulleros ya no tendría inconvenientes para retomar su vida habitual. Pedro no cuenta con que la principal interesada en que sea alejado del barrio sea su propia madre, quien lo mira maliciosamente cambiándose de ropa y aseándose, esperando el momento justo para abordarlo. La mujer le pregunta en dónde ha estado esos días, su hijo le dice que ha estado en la calle y trabajando en “unos caballitos”. La mujer replica que mejor no hubiera regresado, Pedro se excusa explicando a su mamá que no puede decirle la razón por la que se fue, pero le asegura que no fue por maldad y, en un intento por resarcir el daño que haya causado por su ausencia, Pedro alienta a su mamá a que lo golpee.

Pedro asume que debe ser sancionado debido al remordimiento que carga por el asesinato de Julián y por causarle disgustos a su mamá, mientras que la madre de Pedro no siente compasión o lástima al ver a su hijo tan atormentado que le pide un castigo físico. La mujer incrementa el suplicio de su hijo al tratarlo con frialdad e indiferencia, por lo que Pedro intenta llamar su atención y tocarla. Inmediatamente la mujer le ordena que la suelte. Pedro pide a su mamá que “no sea mala con él”, e intenta explicar que Jaibo es el responsable de que haya quedado mal con ella. La mujer interpreta la declaración que refiere a Jaibo como una excusa y enfurece, lo abofetea y lo llama "sinvergüenza, malagradecido, ladrón".

La madre de Pedro le reclama a su hijo que sólo se metió a trabajar al taller para robar, mientras lo agita y golpea, cada vez con más intensidad. Pedro intenta hacerla entender que no fue responsable del robo, pero su madre no lo escucha. Cuando, en un reflejo de autoprotección, Pedro levanta una silla amenazadoramente hacia su madre, la mujer mira con odio a su hijo mayor y cuestiona si sería capaz de golpearla. Pedro, avergonzado y confundido, baja el banco y le dice que no sería capaz, luego le pide que lo lleve a donde ella

quiera. Es evidente que, de forma más o menos consciente, la madre de Pedro provoca el escenario propicio para justificar el internamiento de su hijo.

En el tribunal de menores, la madre de Pedro externa un poco de su vida personal, lo que nos permite entender porque es tan negligente con su hijo, y el origen del resentimiento que tiene hacia Pedro en lo particular. La mujer declara que no encuentra razones para querer a Pedro pues: “no conocí a su padre, yo era una escuicla y ni puede defenderme”. Finalmente, la mamá de Pedro tiene que ir a despedirse por órdenes del juez del tribunal, y entonces empieza a sentir algo de remordimiento por abandonar a su hijo y no creer en su inocencia con anterioridad. Aun así, la mujer deja atrás a Pedro, quien grita desesperado cuando su mamá sale de la habitación en la que está recluido: “¡Mamacita, yo me quiero ir, yo no robé nada! ¡Mamacita!”, siendo la última vez que ambos se ven.

Si bien la madre de Pedro es retratada como una figura materna descuidada, rencorosa y maltratadora, también se muestra que le tiene cariño a su hijo al final del filme. Tras la desaparición de Pedro, después de su escape de la escuela granja, su mamá lo busca afligida por todo el barrio e incluso, en una imagen trágica, pasa frente al cadáver del niño cuando es transportado furtivamente por Meche y su abuelo en la última secuencia de la película. También se demuestra su cariño por Pedro cuando aleja definitivamente a Jaibo de su vida, al entender que fue él quien le tendió una trampa a su hijo.

Otro aspecto provocador en *Los olvidados* es precisamente la inclusión de la relación entre Jaibo y la mamá de Pedro, pues muestra una dimensión de la mujer que, una vez siendo madre, es tabú en el cine mexicano de la época, la sexualidad. Y, por si fuera poca esta provocación a los paradigmas cinematográficos de la época, la atracción que siente Jaibo por la madre de Pedro no es solamente física, ya que la necesidad de una figura materna en su vida es parte del apego que Jaibo tiene hacia esa mujer, por lo que se comporta amable y hasta sumiso con ella. De forma sutil, Buñuel incluye el complejo de Edipo en la película.

Jaibo conoce a la mamá de Pedro en la secuencia en la cual un policía va a informarle a la mujer que su hijo ha sido acusado de robar un cuchillo, el mismo que Jaibo carga en su overol al momento de sorprender a la señora lavando sus brazos y sus pies, una imagen con clara carga erótica. La madre de Pedro no quita la mirada de sus pies cuando Jaibo ingresa a su casa y le pregunta con amabilidad extraordinaria por su hijo. La mujer, cortante, le responde

que fue a un mandado. Entonces Jaibo pregunta si puede esperar a Pedro en ese lugar, la mamá de Pedro le contesta: “haga lo que quiera”. Jaibo mira con deseo a la madre de Pedro, particularmente sus piernas. La madre de Pedro nota la mirada de Jaibo, pero no le da importancia.

Jaibo expone su vida solitaria, carente de amor y cuidados a la madre de Pedro, con lo cual capta su atención y empatía. Jaibo dice que no sabe su verdadero nombre y que no conoció a sus padres. La madre de Pedro, muy interesada, le pregunta si recuerda a su mamá, mientras tira al patio el agua que usó para lavarse las piernas. Jaibo dice recordar el rostro de una mujer que lo miraba de cerca “muy bonito y con mucha pena”, y piensa que tal vez esa era su mamá, pero también piensa que pudo soñarlo todo. Jaibo describe a la mujer de sus recuerdos como “chula de verdad”, y la imagina como una virgen.

Jaibo tiene una imagen virginal sobre su madre, a su vez, es claro que la ve reflejada en la mamá de Pedro; esto es interesante porque, desde la primera vez que la ve, siente deseo sexual por la progenitora de Pedro. Esta situación contradice la idea de asexualidad como característica inherente a la maternidad, ya que la madre de Pedro es capaz de despertar el deseo sexual en un personaje de la película.

La llegada del policía a la casa de Pedro concluye de golpe la conversación entre Jaibo y la mamá de Pedro, por lo que el contacto físico entre ellos ocurre después. La secuencia donde eso pasa inicia con Jaibo entrando a la casa de Pedro, su madre dice que no sabe dónde se encuentra, y muestra indiferencia cuando Jaibo le pregunta si sabe algo de él. Cuando ve a la mujer cuidando de sus hijos pequeños, Jaibo reflexiona que la madre de Pedro debió de ser muy joven al casarse, ella le dice que tenía catorce años cuando Pedro nació. Jaibo lanza una pregunta muy personal, con la evidente intención de saber si la mujer comparte su cama con un hombre: el muchacho pregunta si su marido vive, y la señora dice que murió cinco años atrás. La respuesta de la mamá de Pedro agrada a Jaibo.

Desde la calle llega el sonido de una trompeta, provocando que los hermanos menores de Pedro salgan emocionados a ver el espectáculo de perros que anuncia la melodía entonada por el instrumento, llevando consigo a la bebé, que estaba requiriendo la atención de la madre de Pedro. Jaibo fija una mirada de deseo en la mamá de Pedro al darse cuenta que ahora se encuentran solos. La mujer recoge lo que han dejado en el suelo sus hijos, caminando entre

los pollos que entraron a la casa, y cuando ha terminado de recoger las cosas que había en el suelo, regresa a las aves intrusas al patio. Después, la mujer se dirige a la cocina, y cuando cruza la estancia principal, se detiene un momento frente a Jaibo para lanzarle una mirada agresiva.

Ya en la cocina, la mamá de Pedro coloca una olla al fuego, mientras Jaibo la observa, conteniendo sus deseos. La mujer mira a Jaibo, como aprobando que se acerque a ella, Jaibo lo hace, pero no se atreve a tocarla y da media vuelta hacia la salida de la casa. Antes de que Jaibo salga, la madre de Pedro le pregunta: “¿Ya se va?”. Esta pregunta le asegura a Jaibo que el encuentro sexual con la mamá de Pedro es deseado por ambos, y vemos como el joven azota la puerta de la casa desde adentro, estableciendo que no quiere ser interrumpido. Mientras tanto, los hermanos de Pedro se encuentran muy entretenidos viendo el espectáculo de los perritos amaestrados en la calle.

La madre de Pedro no sólo se muestra erotizada, también se manifiesta su deseo sexual y como aprovecha la oportunidad para satisfacerlo. La sexualidad de la madre de Pedro no es una característica personal que la denigre, ni las acciones que la ponen de manifiesto producen las tragedias que ocurren posteriormente. La sexualidad de la madre de Pedro es un elemento que humaniza al personaje y lanza un mensaje agresivo y contundente a la moral de la época: las mujeres son sexuadas, y lo siguen siendo después de tener hijos.

4.2.4 La humanidad de los personajes

El último aspecto importante que deseo destacar de *Los olvidados* es la facilidad para empatizar con todos los personajes principales en algún momento del filme. Ya he mencionado que incluso los personajes más destructivos y despreciables de la película muestran una faceta frágil y sensible en cierto momento, lo que permite relativizar su antagonismo, complejizar sus circunstancias y lanzar un ataque más directo hacia las condiciones que reproducen la violencia y miseria humanas. Por ejemplo, el filme ilustra la crueldad que padece Don Carmelo en su vida diaria en la secuencia en la cual la pandilla de Jaibo lo ataca desalmadamente en un terreno baldío, induciendo al espectador a sentir lástima por un hombre tan cruel como sus agresores.

Aún es más compleja e interesante la forma en que la película juega con la concepción de Jaibo, presentado en un inicio como un bribón abusivo que es capaz de asesinar sin remordimiento. Sin embargo, cuando el joven comparte detalles íntimos de su vida con la mamá de Pedro, éste adquiere también la dimensión de víctima de las más absolutas carencias afectivas y materiales, permitiéndonos entender porque actúa con tanto rencor y desconsideración hacia los demás. Jaibo nunca recibe cariño, atención o misericordia. Pero ese sentimiento de empatía hacia Jaibo es puesto a prueba de inmediato en la película, pues éste vuelve a mostrar su extremo egoísmo y crueldad al enterarse de que ha incriminado a Pedro en un robo que él cometió. Jaibo se divierte escuchando cómo el policía que ingresa a la casa de Pedro describe el robo del cuchillo de la afiladuría, concluyendo que sólo Pedro pudo haberlo robado. Altaneramente Jaibo le ofrece un cigarro al policía, quien lo rechaza con molestia, Jaibo, sin embargo, prende uno despreocupadamente, como festejando el haberse salido con la suya.

Aunque de ahí en adelante las acciones de Jaibo se vuelven más terribles, en los últimos instantes de su vida nuevamente lo vemos como un niño asustado, que, al igual que los demás personajes de la historia, deseaba desesperadamente afecto, y poder saciar el hambre que lo acompañó toda su vida. En la penúltima secuencia del filme, Jaibo intenta huir de los policías que han ido a apresarlos a su refugio, pero, al ignorar al policía que lo amenaza con dispararle si no se detiene, es derribado por dos impactos de bala en la espalda. Jaibo menea la cabeza lentamente de un lado a otro, mientras escucha voces en su mente y ve unas últimas imágenes antes de morir, correspondientes a un perro y al suelo. Una voz maternal le confirma que está solo: "como siempre, mijito". "Ahora duérmase mijito y no piense, duérmase". Al escuchar esto, Jaibo abre los ojos y muere. La búsqueda por cariño en circunstancias donde impera la violencia y la indiferencia es observada trágicamente en Jaibo y Pedro, quienes además lo buscan en la misma persona, la madre de Pedro.

Sin embargo, empatizar con Pedro no representa el mismo reto que con Jaibo. Al inicio de *Los olvidados*, Pedro está jugando inocentemente con el resto de los niños del barrio, es Jaibo quien lo conduce a atacar a Don Carmelo, a callar el asesinato de Julián y a cometer el asalto al hombre sin piernas, por lo que Pedro no es más que un niño inducido a delinquir por una "mala influencia", no se le muestra como el criminal sin posibilidad de redención que

representa Jaibo en la mayor parte del filme. Por el contrario, Pedro muestra muchas cualidades humanas que dan esperanza temporalmente en la película, como intentar detener a Jaibo de su despiadado ataque a Julián, aunque lo hace muy tarde por lo sorpresivo de las acciones de Jaibo. Al enterarse de la muerte de Julián, Pedro no sólo tiene que cargar con el miedo de que descubran el delito, también con un remordimiento que claramente Jaibo no experimenta, y con las presiones y amenazas que Jaibo ejerce sobre él por miedo a que lo delate. Pedro en realidad trata de mantenerse leal a Jaibo, hasta que colma su paciencia por sus continuas traiciones.

La forma en que Pedro intenta solucionar sus problemas es trabajando con honestidad y responsabilidad en la afiladuría. El director de la escuela granja acierta con la lectura que hace de él, pues el muchacho realmente deseaba ganarse su confianza y tener a alguien que lo estimara, por eso el robo del dinero del director es algo que Pedro ya no le soporta a Jaibo. Pedro muestra actitudes honorables como la lealtad, la honestidad y la disposición al trabajo, y cuando la película termina transmite desaliento porque a pesar de las características loables del protagonista, su vida concluye trágica e injustamente.

Pedro no es el único ejemplo en la película de actitudes humanas plausibles. La relación de dos personajes secundarios también aporta algo de optimismo a la trágica trama de *Los olvidados*: la amistad entre Meche y Ojitos. El vínculo entre los dos niños es solidario y desinteresado, además se demuestran apoyo mutuo en los momentos en que alguno de los dos está en peligro. El acercamiento entre Ojitos y Meche se da porque el niño trabaja como ayudante de Don Carmelo quien, además de tocar música en el tianguis del barrio, hace limpias.

Como la madre de Meche y Cacarizo está enferma, Don Carmelo le hace el tratamiento que pretende transmitir la enfermedad de la mujer a una paloma. Cuando llegan al hogar de Meche y Cacarizo, Ojitos le pregunta a Meche la razón por la que su patrón entra a la casa, ella se la explica, y Ojitos asegura que ese remedio no sirve, después le muestra a Meche el “diente de muerto” que cuelga de su cuello y que lo protege de enfermedades y de que lo “ojeen”. Ante la admiración que despierta el amuleto en Meche, Ojitos decide regalárselo, y él mismo pone el listón del que cuelga el diente de muerto en el cuello de la niña. Ella se lo agradece sinceramente.

En la secuencia mencionada queda de manifiesto que Meche y Ojitos simpatizan el uno con el otro, sin embargo, es en el momento en que Jaibo acosa a Meche en el que podemos observar cuan fuerte es su vínculo. En esa escena Meche está ordeñando una burra en el establo de su casa para llenar el frasco de Don Carmelo con leche, Ojitos espera frente a ella con la mirada fija en la leche, por lo que Meche le pregunta qué está mirando, y Ojitos le responde que es muy bueno para la piel pasarle un trapo empapado con leche. Cuando el frasco está lleno, Ojitos lo toma de las manos de Meche para llevárselo a Don Carmelo y se despide; antes de que se vaya, Meche le pregunta si lo que le ha dicho sobre la leche es verdad, Ojitos se lo confirma.

Cuando Meche cree estar sola, pretende limpiarse la piel con leche como Ojitos le sugirió, pero es hostigada y posteriormente atacada por Jaibo. Desde afuera del establo, Ojitos y Cacarizo escuchan los gritos de Meche, y aunque Cacarizo desestima los llamados de auxilio de su hermana, Ojitos toma un madero del suelo y camina decididamente hacia el establo. Meche logra zafarse de los brazos de Jaibo y sale furiosa del establo, amenazando a Cacarizo con decirle lo ocurrido a su mamá. Jaibo se ríe y se burla de la situación, diciendo que hacen demasiado escándalo de poca cosa. A Ojitos no le causa gracia y le arroja el madero al agresor de su amiga, pero no le atina. Jaibo se acerca furioso a Ojitos y lo sujeta violentamente de la ropa, le da una cachetada y lo amenaza. Cacarizo intercede por el niño, argumentando que si hace escándalo puede ser que “se le caiga el teatrillo”. Meche jala a Ojitos para alejarlo de Jaibo, Cacarizo ríe y se lleva a Jaibo de regreso al establo.

Ojitos y Meche están dispuestos a defenderse el uno al otro contra Jaibo, e incluso contra Don Carmelo, como en la secuencia en que Pedro es descubierto por el ciego en su casa y ataca rabiosamente a los dos muchachos. Meche y Ojitos tienen una emotiva despedida después de huir de Don Carmelo, en la cual Meche le regresa cariñosamente a Ojitos el amuleto que le había regalado. El futuro de Ojitos es desesperanzador, pues la única opción de vida a su disposición es volver al mercado con la intención de ver a su papá de nuevo, de otra manera estará en el total desamparo.

Aunque la relación entre Ojitos y Meche es afectuosa, su presencia en este filme sirve para acentuar una verdad muy dura: la sociedad tiene un peso preponderante en la vida de los individuos, por lo que puede inducirlos a alcanzar una existencia digna o, como en los casos

que se muestran en la película, hundirlos en una terrible desdicha, y a veces ni la mayor de las determinaciones, ni la amistad más sincera, pueden hacer algo al respecto.

4.2.5 Reflexión de Los olvidados

Esta película versa sobre la miseria en las zonas pobres de las ciudades modernas, centrándose en mostrar como personas en condiciones individualmente desfavorables sobreviven en espacios sociales hostiles, y cuan pequeña o nula es su esperanza de alejarse de la violencia y desprenderse de actitudes dañinas que asumen para subsistir. Dado que ningún personaje logra mejorar su vida durante la película, sino que los eventos inconclusos dan pie a nuevas tragedias, el filme termina describiendo situaciones que siguen teniendo efectos nocivos para los individuos y para la sociedad, por lo tanto, el modelo de análisis que aplico a la subsecuente reflexión es: *el ciclo destructivo de la población urbana marginada*. Destructivo porque implica la degradación física y mental de los marginados. Cíclico porque al inicio de la película se nos advierte a los espectadores que la trama retrata un problema vivo, que se repite y reproduce, y la solución al mismo sólo pueden darla las fuerzas progresivas de la sociedad (cuales quiera que éstas sean).

Los olvidados se atreve a denunciar la desigualdad del proceso modernizador, mostrando el caso de la Ciudad de México, pero apuntando a lo que ocurre también en las grandes capitales europeas y americanas, que usualmente se presentan como ejemplos sobresalientes del progreso. Esta película visibiliza las carencias materiales, educativas y afectivas de un grupo de niños que están acostumbrados a robar hasta los productos más básicos, porque es la única forma en que pueden obtenerlos sin el cuidado de sus padres o alguna institución social. Sin instrucción ni apoyo, la delincuencia es el camino natural de la juventud urbana, sea de París, Nueva York o México.

Por lo tanto, este filme tiene una perspectiva global de las problemáticas sociales: el abandono de la juventud como un fenómeno internacional que se registra masivamente en las ciudades modernas, aunque, supuestamente, el sistema económico-social debería darles una oportunidad de mejorar sus condiciones de vida en función a su trabajo y esfuerzo personal. Esta idea es objetada con habilidad por la película a través de la historia de Pedro, quien hace un gran esfuerzo por insertarse con honestidad en el mercado laboral al que tiene

acceso. El destino final de Pedro hace evidente que la superación de las dificultades sociales por pura voluntad individualista es al menos improbable, pues al no recurrir a su madre o a las autoridades, dos instancias que ya lo habían traicionado, queda a merced del vengativo Jaibo.

En Pedro, *el ciclo destructivo de la población marginada* se manifiesta de la siguiente manera: Pedro se siente culpable por ocultar el asesinato de Julián y por ser una molestia para su madre, entonces comienza a trabajar en la afiladuría del barrio, pero la negligencia de su madre y los abusos de Jaibo le impiden continuar laborando ahí. Pedro tienen una nueva oportunidad en la escuela granja de aprender un oficio y de alejarse de la vida delincencial, pero Jaibo vuelve a sabotear sus intenciones. Por lo tanto, es el entorno de Pedro lo que frustra su buena voluntad y lo hace regresar al barrio por venganza. Como a Pedro, a muchas personas de las grandes urbes modernas no les basta ser trabajadores y voluntariosos para eludir la violencia y la miseria en la que nacieron y se socializaron, manifestando la existencia de factores no individuales que permiten la persistencia de la marginación.

Así mismo, el otro personaje protagónico de *Los olvidados* vive este ciclo, pero su historia particular de vida y sus decisiones, derivan en una experiencia muy distinta. Jaibo está inmerso en la marginación más pronunciada desde su nacimiento, ya que creció sin el cuidado de padres o tutores, por lo que aprendió a valerse por su cuenta abusando de los demás, probablemente porque él ha sido maltratado durante toda su existencia. La primera vez que lo vemos en pantalla, Jaibo acaba de escapar de la correccional, y podemos intuir que fue encerrado por cometer una falta grave. Sabemos de inicio que la única forma de subsistir que concibe Jaibo es a través del robo y la agresión, además, por la clase de trampas innecesarias que le pone a Pedro, es deducible que se trata de alguien imprudente que no tarda en poner en evidencia lo peligroso y traicionero que es. De modo que Jaibo empeora las circunstancias adversas con las que tiene que lidiar, y por ello, su destino final no es una sorpresa. Jaibo se dirige sin remedio hacia una muerte violenta.

Sin embargo, lo más interesante del personaje de Jaibo son las formas alegóricas que puede adoptar y que permiten tener una posición crítica hacia actitudes e instituciones de la sociedad moderna. Jaibo representa la aceptación y admiración que despierta entre los jóvenes el ejercicio de la violencia física como forma de resolver conflictos, pues la predisposición a

lastimar y ser lastimado, es confundida con valentía y determinación en el entendido machista, que interpretan las heridas infligidas o recibidas en grescas como “certificados de masculinidad”. Jaibo también representa a los jóvenes infractores que son convertidos en delincuentes insensibles en las instituciones donde supuestamente serían adaptados a la sociedad, ya que Jaibo sale de la correccional siendo más agresivo y más resuelto a robar que antes de ser encerrado. Jaibo representa el origen social de la sociopatía.

A pesar de que *Los olvidados* denuncia las responsabilidades de la sociedad en la creación de sus propios antagonistas (al permitir la pobreza, la desigualdad o el abandono), la película tiene el cuidado de también responsabilizar a los personajes de las repercusiones negativas de sus actos individuales, sean estas repercusiones personales e inmediatas, o sociales y a largo plazo. Es decir, no se realiza apología de la pobreza, y se permite inferir que las personas desafortunadas también llegan a contribuir a la reproducción de sus propios males. Como mencioné anteriormente, el personaje de Don Carmelo da cuenta de aquellos individuos que sólo buscan beneficios para sí y desprecian a los demás, y con sus actos mezquinos y rencorosos, dan pie a que las situaciones de las que fueron víctimas se mantengan. Don Carmelo incentiva la preponderancia del más fuerte, la venganza e incluso la avaricia en un contexto de miseria; su egoísmo es expresión del rostro que la sociedad moderna le ha dado a sus hijos olvidados.

El hecho de que los actores sociales reproduzcan la hostilidad del espacio que habitan, hasta llegar al extremo de poner en riesgo su bienestar individual, se ejemplifica con mucha claridad cuando Jaibo saca de quicio a Pedro pues, a pesar de depender de su silencio para seguir en libertad, Jaibo injuria a su aliado sólo porque está en condiciones de hacerlo. Los beneficios que Jaibo consigue con sus traiciones son ínfimos comparados con los problemas que obviamente le provoca perder la lealtad de Pedro. Considero que esta forma de “autosabotaje” es retratada en *Los olvidados* como una respuesta pasional que los seres humanos podemos tener, por los impulsos irracionales de venganza que provoca el resentimiento extremo, independientemente de la situación socioeconómica en la que nos encontremos. Jaibo y Don Carmelo hacen daño no sólo para obtener bienes, también buscan el placer de la venganza, aunque lo obtengan agrediendo a alguien que no les hizo mal alguno.

De acuerdo a este filme, el resentimiento que provoca la miseria en los individuos los induce a comportamientos vengativos. Induce, mas no los obligan a actuar de tal manera, pues *Los olvidados* también expone comportamientos solidarios en la miseria, como la relación que Meche y Pedro tienen con Ojitos. Por lo tanto, esta película expresa el margen de decisión que tienen los individuos, incluso en las condiciones sociales más estrujantes.

Este acierto es posible gracias a una construcción compleja de los personajes, es decir, los personajes no corresponden a los arquetipos melodramáticos clásicos que Jesús Martín-Barbero delimita (traidor, justiciero, víctima, bufón), como sí sucede en *El rebozo de Soledad*⁹⁷. En cambio, los personajes de *Los olvidados* no permiten ser encuadrados en estereotipos, porque sus actos, sentimientos y deseos no son presentados con tomas que comuniquen perversidad o bondad pura, sino con un enfoque comprensivo, pues las imágenes de la película dan elementos suficientes para relacionar el sentido de las acciones de los sujetos con su historia individual y las restricciones de su contexto. Por eso esta obra es una pieza sui generis del cine nacional.

En *Los olvidados*, la pobreza, como problema primordial de los mexicanos, sólo se confronta eficazmente a partir de la acción de las instituciones públicas, en particular las dirigidas a la educación y a la capacitación laboral. Ese es el mensaje que la secuencia de la escuela granja se encarga de transmitir, y que, desde mi lectura, tiene la función de dotar a *Los olvidados* de al menos una lección moral, con la intención de adecuarse a los parámetros cinematográficos que el medio audiovisual mexicano exigía para financiar y exhibir una producción. En la secuencia de la escuela granja, los administradores de este centro de adaptación social sí son revestidos por un halo de bondad, ya que el filme sólo nos presenta acciones honorables y plausibles de su parte, motivados por sentimientos presumiblemente desinteresados.

Lo condescendiente de esta secuencia, y de los idealizados funcionarios públicos que en ella aparecen, no vuelven a *Los olvidados* una película que pretenda transmitir moralejas simples y reconfortantes, por el contrario, el filme no teme herir susceptibilidades al visibilizar situaciones soslayadas por el espíritu patriótico y triunfalista oficial de aquellos años. Así como Pedro mira directamente a la cámara antes de lanzar furioso un huevo hacia los espectadores, *Los olvidados* espeta una importante dosis de realidad al cine mexicano de la

⁹⁷ Exceptuando al personaje de Roque Suazo, como se mencionó en el análisis de *El rebozo de Soledad*.

época, evidenciando problemáticas sociales que persisten en el México moderno, principalmente la marginación, el resentimiento y el atraso educativo. Es igualmente destacable el arrojo de retratar un tema que era tabú en el cine nacional de la época, es decir, el erotismo en la mujer que es madre. Más que una simple provocación, mostrar que la sexualidad femenina no es lapidada por la maternidad es un enfrentamiento con las ideas que encuadraban la imagen de la mujer en los moldes de madre o de prostituta, dicotomía que sí es usada en *El rebozo de Soledad* para santificar a la madre abnegada de dicho filme. Irónicamente, es la misma actriz, Stella Inda, quien personifica a la mujer sumisa ideal de *El rebozo de Soledad* y a la madre con deseos carnales de *Los olvidados*.

Para terminar con este apartado: *Los olvidados* no es una película que busque centrarse en los elementos identitarios de México, ya que pasa de largo las bellas imágenes de paisajes y de folclor local en pro del contenido social, alejado del nacionalismo acrítico imperante del momento. El filme tiene cuidado en establecer el lenguaje y entornos propios de la Ciudad de México, pero se enfoca en denunciar una realidad global: la desigualdad y la marginación son características del proceso modernizador, y están presentes en las naciones que lo han adoptado orgullosamente. Así mismo, denuncia al progreso como un fenómeno heterogéneo, que no ha borrado la presencia de elementos tradicionales, y cuyas ventajas no son recibidas por grandes porciones de la población de las capitales emblemáticas de la modernidad. Por lo tanto, esta película es un cuestionamiento a la modernidad como garante del mejoramiento de las condiciones de vida de la humanidad, y ese cuestionamiento pone en entredicho la esperanza del progreso constante e indetenible, prometida por los discursos políticos de la época.

Reflexiones generales del ensayo

Este ensayo se realizó con la intención de evidenciar la carga de significados que tienen los contenidos audiovisuales consumidos en las sociedades modernas, especialmente cuando estos contenidos están dirigidos a grandes masas de gente, y por ello utilicen un lenguaje narrativo sencillo y digerible. Para ejemplificar este hecho analicé dos películas muy importantes para el cine mexicano de la Época de oro; dos filmes esencialmente opuestos en la forma en que conciben la considerable transformación del México de mitad del siglo XX, y que provocaron en mí reflexiones igualmente dispares. Esta polarización fue benéfica para representar dos perspectivas bien diferenciadas sobre los resultados del proceso modernizador.

La postura metodológica que adopté me permitió relacionar los significados encontrados en ambos filmes con la realidad histórica convulsionada que México estaba viviendo en los cincuentas, ya que estos significados sólo cobran sentido en la realidad histórica que les dio pie. Por lo tanto, el contexto es necesario para realizar una lectura completa de cualquier manifestación cultural. En el caso que compete a este trabajo, el material analizado surgió en un momento de grandes cambios económicos que impactaron en la forma de vida de los mexicanos profundamente.

Puse en el centro de mi análisis al concepto de progreso porque es muy útil para señalar las visiones de la realidad social que el medio cinematográfico en México quiso exhibir, y las aspiraciones que plasmaron sus autores en sus respectivas películas. Por un lado, en *El rebozo de Soledad*, se expone una visión trágica del campo nacional, conformado en mayor medida por población que sufre cotidianamente carencias alimentarias y la inaccesibilidad a servicios de salud. Además, se hace hincapié en la ignorancia como uno de los grandes males de las localidades que no han sido alcanzadas por la modernidad. Sin embargo, la postura que el filme adopta respecto al futuro de México es esperanzadora, pues presenta al tipo de ciudadanos modernos que podrán dirigir al país a una mejor realidad: los hombres de educación universitaria con intenciones desinteresadas y altruistas, y dispuestos a sufrir para ser dignos de la gloria divina. Esta última expresión parece burlona o exagerada, pero en realidad es bastante puntual para describir la dicha que el doctor Alberto Robles experimenta

cuando su transformación monástica está completa, e ingresa “gloriosamente” a la iglesia de Santa Cruz al final del filme, después de todos los suplicios que “debe” superar.

En *El rebozo de Soledad* ocurren dos hierofanías, que Alberto Robles atraviesa para entender la misión que dios le encomendó, y que lo llevan a desarrollar un profundo afecto por el desdichado pueblo de Santa Cruz. Las secuencias en las que pasan las hierofanías son: cuando Alberto salva de la asfixia al niño de la estación del ferrocarril, y cuando se percata de la mezquindad de la forma de vida de los directivos del hospital privado. Si bien es interesante que se muestre con tanta franqueza un aspecto negativo de una institución moderna regularmente ensalzada, el hospital privado, esta crítica es congruente con las intenciones aleccionadoras del filme.

El progreso que “idealiza” *El rebozo de Soledad* es un híbrido entre algunos beneficios de la modernidad, como el acceso a la medicina científica y a la documentación oficial que proveen los gobiernos nacionales, y la voluntad de preservar valores del catolicismo como el desinterés material, el celibato y la purificación por medio del sufrimiento. La influencia de la religión católica en el cine mexicano de los cincuentas ya había sido señalada al inicio de este ensayo a partir de una cita a Emilio García Riera, y es claro que los planteamientos de *El rebozo de Soledad* referentes al bien y al mal obrar, al héroe y al villano, compaginan con el adoctrinamiento católico.

La visión del mundo en *Los olvidados* es mucho más profana, ya que las desgracias no ocurren para probar la bondad o maldad de los personajes, pues éstos viven en una realidad completamente desacralizada, donde el espacio es amenazador y carente de un valor ancestral. El contexto que plantea esta película es de supervivencia, en vez de búsqueda del sentido divino de la existencia individual. El progreso se ve de lejos en el filme de Buñuel. Es una broma cruel que automóviles, avenidas pavimentadas y elegantes aparadores estén a pocos metros de distancia, y a la vez se ubiquen en una dimensión social completamente diferente, inaccesible para los ignorados por los avances de la modernidad.

Los olvidados de Luis Buñuel cumple con la promesa que se hace al principio del metraje y muestra una realidad nada optimista, sin una solución clara a un conjunto de problemas sociales cíclicos. Y si las fuerzas progresivas de la sociedad han trabajado este último siglo en terminar con la miseria urbana, no han demostrado su eficacia.

Es interesante advertir que Luis Buñuel también realiza una película crítica al entorno rural en los cincuentas, que evidencia a cierta institución machista muy difundida en el México de la primera mitad del siglo XX, probablemente originada en la violencia cotidiana de la época revolucionaria: me refiero a la defensa del honor masculino por medio de los “balazos”, la cinta que retrata esto es *El río y la muerte* de 1954. En dicho filme se observa a dos familias enemistadas durante generaciones, porque algún antepasado de una de ellas asesino a un predecesor de la otra, y desde entonces cada hombre con el apellido Menchaca tiene la obligación moral de matar a sangre fría a cualquier varón Anguiano, y viceversa.

Esta costumbre es presentada como una barbaridad, y el remedio al conflicto, según la resolución de la trama, se dará con la educación institucional y la llegada de la modernidad a los rincones más apartados del país. En *Mi último suspiro*, Luis Buñuel niega tener esa creencia, pero acepta que está presente desde el libro en el que se basó para hacer el guion. Justamente es curioso que *El río y la muerte* contenga la esperanza de la llegada de una modernización idealizada, noción que critico en *El rebozo de Soledad*, cuando *Los olvidados* goza, en la mayor parte del metraje, de una concepción muy suspicaz y compleja sobre este proceso social.

Aun así, en *El río y la muerte* se desea de alguna forma la llegada del progreso porque se espera que ayude a mitigar la violencia absurda a la que se ha acostumbrado la gente, y no porque se considere que exista una apabullante superioridad en las personas modernas, por lo que este filme de Buñuel no llega a los niveles de apología de la modernidad que tiene el de Gavaldón.

Ahora, el otro concepto clave que desarrollé en el ensayo es el de tradición. En los dos filmes analizados se observan elementos tradicionales coexistiendo con otros de carácter moderno. En el caso de *El rebozo de Soledad*, están muy presentes y configuran el ambiente mismo de Santa Cruz, el escenario principal de la historia. Lo tradicional, entendido como aquellas características culturales que son transmitidas de generación en generación, se materializa en la forma de vida de los habitantes del pueblo, en sus costumbres y en sus ideas.

Sin embargo, la manera en que son expuestas las características tradicionales de los pobladores de Santa Cruz, dista de la complejidad y respeto que requiere retratar un tema como éste. En *El rebozo de Soledad* se les observa como postales preciosistas que ni siquiera

se asoman a los discursos o simbolismos que hay detrás de ellas; son simples visualización de gran precisión técnica, que invitan más a visitar la campiña mexicana por sus hermosos paisajes naturales y humanos, que a entender a profundidad las problemáticas que obviamente existen en el México rural. En las secuencias del funeral de madre de Roque Suazo y de la boda en Santa Cruz, me pareció muy evidente que los elementos tradicionales en este filme son más “paisaje” que expresiones culturales.

Por otro lado, no todos los elementos tradicionales son mostrados con tanta “gentileza” en esta película. La medicina moderna y la medicina tradicional son totalmente opuestas en el filme, ya que las técnicas y conocimientos médicos de Alberto Robles demuestran la efectividad de la que carecen las “barbaridades” que realiza el curandero del pueblo. La medicina moderna se plantea como saber positivo y la medicina tradicional como falsedad. Si bien la medicina tradicional puede estar revestida de rituales y/o símbolos que no encajan en el principio de funcionalidad de la medicina moderna, no por ello los remedios tradicionales pueden subsistir sin dar visos de algún grado de eficacia, sin embargo, la gente de Santa Cruz vive tan embaucada por la superstición, que es incapaz de notar que soplar el fuego de una vela hacia un hombre no va a curarle un brazo roto. Esa “ingenuidad” es inverosímil si consideramos que la población de un antiguo pueblo campesino debe estar familiarizada con heridas físicas tan comunes como las fracturas y, por lo tanto, con métodos efectivos para tratarlas.

Considero que el menosprecio que *El rebozo de Soledad* manifiesta hacia ciertos elementos tradicionales puede pensarse como el intento de una identidad por someter a otra. Retomando las ideas de Gilberto Giménez, abordadas en el primer capítulo, al asumir una identidad los actores sociales también diferencian lo que está fuera de ella, y esta escisión entre los elementos de pertenencia y la “otredad” puede desencadenar en la lucha por adaptar un entorno a los ideales identitarios propios, en el caso de esta película, los de la modernidad. Pues, dado que *El rebozo de Soledad* es un filme que promueve (en parte) la modernización, es claro que los elementos no modernos son percibidos como otredad, y si bien ciertas expresiones de esa otredad son aceptadas y hasta vitoreadas, como los funerales y bodas “típicas mexicanas”, aquellos aspectos que se “entrometen” con los logros de la modernidad, la medicina en primerísimo lugar, son descalificados radicalmente.

En *Los olvidados* no se observa esa determinación por contrastar las características tradicionales con las ventajas de la modernidad. Por el contrario, el filme pretende criticar los resultados injustos del proceso modernizador, sin recriminarle a otros procesos históricos persistentes los “adeudos” que la modernidad tiene con grandes grupos de personas que viven en la miseria. *Los olvidados* muestra la presencia de elementos tradicionales en las zonas marginadas del medio urbano como formas habituales de sobrellevar las carencias de la vida cotidiana, y no como evidencia del atraso intelectual de ciertos grupos sociales. Por ejemplo, en la casa de Pedro y en la de Cacarizo, hay animales de granja que son utilizados para de proveer alimentos que serían imposibles de comprar regularmente con el dinero que se obtiene en cada hogar, éstos son la leche y el huevo. Aunque la vida urbana moderna típicamente implica alienarse de los procesos de producción de alimentos, en plena Ciudad de México del siglo XX aún hay personas que comen lo que suministran sus pequeños huertos y establos caseros.

También el ritual de curación que Don Carmelo realiza en la mamá de Cacarizo, puede considerarse un sustituto de la atención médica de la que está privada la población pobre de las ciudades. Cabe destacar que dicho procedimiento se plasma en *Los olvidados* con mucho más respeto y cuidado que la manera ramplona de proyectar las acciones del curandero de Santa Cruz. En *Los olvidados* se nos permite escuchar los propósitos que Don Carmelo persigue a través del ritual que ejecuta, entonces podemos, como espectadores reflexivos, confirmar o negar la efectividad de las acciones de Don Carmelo; sin embargo, la libertad de interpretar los actos e intenciones del curandero de *El rebozo de Soledad* no es posibilitada por dicho filme. El curandero es mostrado simple y sencillamente como un hombre estúpido y algo malvado.

Me queda claro cómo la imagen de la tradición y del progreso que estos dos filmes exponen es un reflejo de las ideologías de los realizadores de ambas. Por un lado, *El rebozo de Soledad* fue filmada con intención de mostrar el camino que la sociedad mexicana debía tomar a mediados de siglo XX, para corresponder con los valores del catolicismo, aspirando a aprovechar las ventajas que el desarrollo científico facilita, pero sin caer en la falta de “espiritualidad cristiana” que conlleva la forma de vida profana de la modernidad (la de los médicos del hospital privado). Por otro lado, *Los olvidados* es un filme que transmite

desencanto hacia las condiciones sociales de la modernidad. Si entendemos que los problemas de Pedro y los demás personajes de la película son la antítesis de una vida digna, entenderemos que el establecimiento de la modernidad no conduce invariablemente al progreso constante de la humanidad.

También he concluido que el concepto de progreso pasa por el filtro de determinados intereses y aspiraciones, y aunque ha resultado menos problemático el concepto de tradición, también hay diferencias y desacuerdos muy grandes acerca de que prácticas antiguas deben preservarse, y cuáles son tachadas de obsoletas, brutales o absurdas. Las imágenes que expresan el progreso y la tradición en *El rebozo de Soledad* y en *Los olvidados* dan cuenta de esa diversidad interpretativa, y a la vez dan cuenta de las afiliaciones políticas que resultan en tales interpretaciones.

Deseo cerrar este ensayo explicando mi interpretación de porque los planteamientos nacionalistas en los filmes mexicanos fueron “consentidos” por el medio cinematográfico de los años 50.

El cine fue considerado en sus inicios un arte popular, un espectáculo moderno, dirigido únicamente a la distracción de públicos masivos; sin embargo, las dos películas analizadas demuestran que el cine no es un mero divertimento, sino también una poderosa herramienta para la diseminación de ideas, como señalan Lipovetsky y Serroy. El cine mexicano de la Época de oro se dirigió a los grandes públicos, consiguiendo su cometido al convertirse en referente de la expresión artística de calidad, y a la vez, en una efectiva forma de entretenimiento, por lo que los discursos de los filmes mexicanos de aquellos años impactaron en la memoria colectiva de la población con acceso a las salas cinematográficas.

El rebozo de Soledad es una película que representa muy bien al espectáculo moderno, pues utiliza los arquetipos melodramáticos señalados por Martín-Barbero para inducir emociones específicas en los espectadores, de tal forma que el efecto que este filme tendría en su audiencia fue calculado de acuerdo a una fórmula bien estudiada y practicada desde antes de que existiera el cine. Cabe mencionar que *El rebozo de Soledad* también debió su éxito al empatar con los principios morales de su público, gracias al ejemplo de bondad desinteresada que da el personaje de Alberto Robles, a la defensa de la “virtud femenina” que demuestra Soledad, y muy posiblemente a su talante nacionalista.

Y es que los escenarios y personajes de *El rebozo de Soledad* ciertamente pretenden ser ejemplos de la identidad nacional, fueran estos buenos, malos o estuvieran en algún punto intermedio. A excepción de Alberto Robles, quien está tan revestido por la imagen apoteótica del “héroe filantrópico de la modernidad” que no tiene atributos definidos del “típico hombre mexicano”, salvo uno, ser un convencidísimo católico, un rasgo de la “mexicanidad” que los realizadores de la película incluyeron para hacerlo coincidir con un ideal moral adherido al cristianismo. Por otro lado, el doctor Robles ejemplifica la “homologación cultural” en la modernidad, fenómeno mencionado por Gilberto Giménez, y por ello no concuerda con esos personajes “muy mexicanos” que Jorge Ayala Blanco observa en las películas de Emilio Fernández como *Río escondido*; en cambio, Arturo de Córdova en *El rebozo de Soledad* interpreta al “buen hombre moderno”, que es similar en todas las latitudes del mundo. Considero que en esta película se intenta que la audiencia se sienta identificada de alguna manera con los pobladores de Santa Cruz, pero aspire a parecerse al heroico Alberto Robles.

Entonces, si bien *El rebozo de Soledad* se realizó con la convicción de enaltecer el espíritu nacionalista mexicano a partir de la exhibición de hermosos paisajes, folklor provinciano y la apoteosis de la madre sagrada, también se aprecia el impacto del pensamiento positivista en el cine mexicano, mencionado por Emilio García Riera. Como había referido anteriormente, ese espíritu positivista sale a la luz en el ejercicio del oficio de Alberto Robles, al enfrentar a su contraparte ignorante, o sea el curandero de Santa Cruz. La imagen de progreso que representa Alberto Robles al llevar sus conocimientos modernos a un espacio “atrasado”, coincide con la imagen que buscaba proyectar el gobierno de la época del “milagro mexicano”, es decir, la de un agente separado de la mayor parte de la población, que podía conducir a la sociedad a un estado de bienestar que sería inconcebible sin su intervención.

Por eso considero que el lanzamiento de filmes de las características de *El rebozo de Soledad*, con sus efectivas estrategias de espectáculo moderno, con una tendencia claramente nacionalista y con la apoteosis de un personaje como Alberto Robles, sirvieron para difundir imágenes que promovieron la legitimación del orden político, y la confianza en la dirección económica que este tomó en nombre de los mexicanos.

El gobierno nacional de los cincuentas se empeñó en mostrar una imagen triunfal de México en materia económica y social, y para ello expuso datos halagadores sobre el crecimiento económico. Estos datos, según Fernando Carmona, fueron manipulados con frecuencia para que coincidieran con el pregonado éxito de las políticas económicas gubernamentales, sin embargo, la información estadística de esos años es poco o nada fidedigna, y si analizamos el proceso que vivió el campo mexicano de aquella época, encontraremos que ciertos problemas, como el desarrollo económico desigual, seguían aquejando a México en esos tiempos. Cynthia Hewitt sostiene que la dirección de las políticas económicas desde los años 40 privilegió el desarrollo industrial en las grandes urbes, mientras que se buscó una modernización acelerada del campo, sin tomar en cuenta los efectos sociales que desencadenaría la brusca intervención en los procesos de organización y producción agraria preexistentes, como la pérdida de empleos por la mecanización de los cultivos, o la aparición de hambrunas por la venta de excedentes de la cosechas a las ciudades, los cuales eran tradicionalmente consumidos por los trabajadores del campo.

En *El rebozo de Soledad* se exhibe al campo mexicano como un espacio atrasado, sumido en supersticiones y en la barbarie de las formas de vida pre-modernas. Mientras, *Los olvidados* de alguna manera entrevé el resultado de la desmedida migración hacia las ciudades, propiciada por las políticas económicas de la época que fueron justificadas por las ideas denigratorias de la vida rural que se expusieron en productos como *El rebozo de Soledad*. Consecuentemente, pienso que el cine nacionalista era agradable a las intenciones del Estado mexicano de legitimar su autoridad, justificando las decisiones en materia de política económica que desestimaron desarrollo equitativo de la población rural, y concentraron el financiamiento y apoyo gubernamental en la industria y las urbes. Es decir, el cine mexicano de la Época de oro también sirvió para infundir la idea del nacionalismo y de progreso a nivel nacional, mientras el Estado ignoraba el desarrollo económico del campo, donde vivían la mayoría de los mexicanos hasta mediados del siglo XX.

No sorprende el apoyo que recibió *El rebozo de Soledad* desde que era un proyecto en desarrollo, mientras que las obras que confrontan a la audiencia con sus problemas y debilidades más complejas y desesperanzadoras suelen pasar por un camino lleno de opositores y obstáculos. De hecho, los distribuidores y exhibidores mexicanos primero

rechazaron la presencia de *Los olvidados* en salas nacionales, pero su actitud cambió radicalmente cuando dicho filme fue aplaudido y premiado en el Festival de Cannes de 1951.

Coincido con la idea de Fernando Carmona: el nacionalismo funciona como tapadera ideológica del desarrollo desigual del país. Además, en México ha estado acompañado de nociones disimuladas de discriminación por origen étnico y género (esas fueron evidenciadas en las páginas anteriores, pero puede haber otras).

Para terminar, quiero decir que comencé a redactar el presente ensayo pensando en hacer una revisión de las características de la mexicanidad expresadas en el cine, pero al ir descubriendo mis intereses personales, puede visualizar con claridad el camino que debían seguir mis reflexiones, y ese era el de los discursos que los medios audiovisuales transmiten a su audiencia, y los intereses políticos que los guían. Ahora cierro esta odisea con plena seguridad de haber hallado un rumbo del conocimiento que me encantaría continuar explorando.

Espero que las aportaciones que haga este trabajo permitan a sus lectores ampliar la discusión sobre cómo se manifiesta las concepciones modernas del mundo, y qué implicaciones tienen en las acciones particulares de las personas. Yo pretendo seguir dilucidando sobre las aristas políticas de la cultura en el futuro, ya sea las que existen en alguna forma de arte, o en la adopción de nuevas técnicas y tecnologías, tal vez en ambas, como me permitió esta disertación escrita sobre el maravilloso mundo del cine, la cual termina justo aquí.

Bibliografía

- Alexander, Jeffrey, “Sociología cultural: formas de clasificación en las sociedades complejas”, Anthropos, España, 2000.
- Amador, María Luisa, Ayala Blanco, Jorge, “Cartelera cinematográfica 1950-1959”, UNAM/CUEC, México, 1985.
- Ayala Blanco, Jorge, “La aventura del cine mexicano: en la época de oro y después”, Editorial Grijalbo, México, 1993.
- Berger, John, “Modos de ver”, Editorial Gustavo Gili, España, 2da Edición, 2007.
- Buñuel, Luis, “Mi último suspiro”, Debolsillo, España, 2001.
- Echeverría, Bolívar, “Ensayos políticos”, Ministerio de coordinación de la política y gobiernos autónomos descentralizados [en línea], Ecuador, 2001, fecha de consulta: septiembre de 2015, disponible en: <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Libro%20Pensamiento%20Politico%201.pdf>
- Cárdenas, Enrique, “La política económica en México, 1950-1994”, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Carmona, Fernando, “La situación económica de México” en “El milagro mexicano”, Editorial Nuestro Tiempo, México, 1970.
- Casetti, Francesco, Di Chio, Federico, “Cómo analizar un film”, Paidós, Barcelona, 1996.
- Ciuk, Perla, “Diccionario de directores del cine mexicano”, Conaculta/Cineteca Nacional, México, 2000.
- De los Reyes, Aurelio, Ramón, David, Amador, María Luisa, “80 años de cine en México”, UNAM, México, 1977.
- De los Reyes, Aurelio, “Medio siglo del cine mexicano (1896-1947)”, Editorial Trillas, México, 1988.
- Dos Santos, Theotônio, “Las Nociones de “Alta Cultura” y “Cultura Popular” y su interacción durante el Siglo XX” [en línea], Brasil, fecha de consulta: abril de 2015, disponible en: <http://reggen.org/publicacoes/textos-para-discussao/19-las-nociones-dealta-cultura-y-cultura-popular-y-su-interaccion-durante-el-siglo-xx-theotonio-dos-santos/view>
- Eliade, Mircea, “Lo sagrado y lo profano”, Paidós, Barcelona, 1998.
- Foucault, Michel, “El orden del discurso”, Tusquets Editores, México, 1ª reimpresión en Fábula en Tusquets Editores, México, 2010.
- Galindo, Alejandro, “El cine mexicano: un personal punto de vista”, Editores Mexicanos Asociados, México, 1985.

- García Canclini, Néstor, “La producción simbólica”, Siglo XXI Editores, México, 1979.
- García, Gustavo, Aviña, Rafael, “Época de oro del cine mexicano”, Editorial Clío, México, 1997.
- García Riera, Emilio, “Breve historia del cine mexicano: primer siglo (1897-1997)”, Ediciones Mapa, México, 1998.
- García Riera, Emilio, “Historia del cine mexicano”, Secretaria de Educación Pública, México, 1986.
- García Riera, Emilio, “Historia documental del cine mexicano”, Tomo 5, Universidad de Guadalajara, México, 1993.
- Giménez, Gilberto, “La identidad social y el retorno del sujeto en sociología”, [en línea], México, fecha de consulta: agosto de 2015, disponible en: http://www.pueg.unam.mx/images/seminarios2015_1/investigacion_genero/complementaria/gim_gil.pdf
- Guerrero Molina, Elizabeth, “Discurso morales en el cine mexicano. Análisis comparativo de dos periodos”, UNAM, México, 2013.
- Habermas, Jürgen, “Ciencia y técnica como ideología”, Tecnos, Madrid, 1986.
- Hewitt de Alcántara, Cynthia, “La modernización de la agricultura mexicana 1940-1970”, Siglo XXI Editores, México, Tercera Edición en español, 1982.
- Huerta, Efraín, “Cine y anticine: las cuarenta y nueve entregas”, UNAM, México, 2014.
- Lipovetsky, Gilles, Serroy, Jean, “La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna”, Editorial Anagrama, Barcelona, 2009.
- Martín-Barbero, Jesús, “De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía”, Editorial Gustavo Gili, Bogotá, 1998.
- Marx, Karl, Engels, Friedrich, “La ideología alemana”, Ediciones de Cultura Popular, México, Séptima reimpresión, 1977.
- Mead, George, “Espíritu, persona y sociedad”, Paidós, Buenos Aires, 1972.
- Paz, Octavio, “El laberinto de la soledad”, Fondo de Cultura Económica, México, Primera Edición en Lecturas Mexicanas, 1984.
- Perucho, Arturo, “Nuestro cine tiene el mejor fotógrafo del mundo” en “México: 200 años de periodismo cultural”, Compilador: Humberto Musacchio, Conaculta, México, 2013.
- Pratt Fairchild, Henry, “Diccionario de sociología”, Fondo de Cultura Económica, México, Cuarta reimpresión, 2006.

- Quezada, Noemí, “Lo sagrado en la magia amorosa” en “Religiosidad popular México Cuba”, Editora Noemí Quezada, Instituto de Investigaciones Antropológicas UNAM – Plaza y Valdés, México, 2004.
- Sánchez, Francisco, “Crónica antiolemne del cine mexicano”, Universidad Veracruzana, México, 1989.
- Schutz, Alfred, “Estudios sobre teorías social”, Amorrortu, Buenos Aires, 1974.
- Schutz, Alfred, “Fenomenología del mundo social”, Paidós, Buenos Aires, 1976.
- Weber, Max, “Ensayos sobre metodología sociológica”, Amorrortu, Buenos Aires, 1973.
- Winch, Peter, “Ciencia Social y Filosofía”, Amorrortu, Buenos Aires, 1971.
- Zea, Leopoldo, “El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia, Fondo de Cultura Económica, México, Undécima reimpresión, 2014.

Los Arieles obtenidos por *Los olvidados*, *El rebozo de Soledad* y Gabriel Figueroa fueron consultados en la página de la “Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas”, academiamexicanadecine.org.mx, el 12 y 13 de junio de 2017.