



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

ANÁLISIS CULTURAL SOBRE LA TECNOLOGÍA DOMÉSTICA
EN EL CINE MEXICANO DE LA ÉPOCA DE ORO

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:
HUGO ANDRÉS PALMAROLA SAGREDO

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. DEBORAH DOROTINSKY,
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:
DR. GUILLERMO GUAJARDO, CENTRO DE INVESTIGACIONES
INTERDISCIPLINARIAS EN CIENCIAS Y HUMANIDADES
DR. SERGIO NICCOLAI, CENTRO DE INVESTIGACIONES
INTERDISCIPLINARIAS EN CIENCIAS Y HUMANIDADES

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE 2018



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:

Agradezco a la Dra. Deborah Dorotinsky, quien compartió generosamente sus valiosos conocimientos para guiar esta tesis y se convirtió en un constante y atento apoyo durante mi estadía en México. La Dra. Dorotinsky me permitió no solo ampliar mi conocimiento sobre nuevos aspectos de la cultura visual y el género, sino motivarme especialmente a una reflexión crítica de dichos elementos. Agradezco al Dr. Guillermo Guajardo, al Dr. Sergio Niccolai, a la Dra. Aleksandra Jablonska y a la Dra. Guadalupe Valencia por sus certeros comentarios y críticas. Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por haberme permitido realizar el doctorado, al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por la beca que me permitió realizar dichos estudios y a la Pontificia Universidad Católica de Chile. Agradezco también a Elvira Ríos, José Miguel Neira, Carolina Salazar y Yazmín Jiménez, Alejandra Pech, Alejandra Galicia, Blanca Mejía y José Manuel Allard, así como el apoyo de mi familia y amigos.

*¿Cuánto tiempo puede estudiarse una relación social
sin que los objetos tomen el relevo?*

Bruno Latour¹

¹ Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 78.

ÍNDICE

Agradecimientos	3
<u>A) Formulación del proyecto de investigación</u>	11
<u>Planteamiento del problema</u>	11
Introducción	11
Relevancia de la investigación y estado del arte	13
Aspectos nuevos a desarrollar	16
<u>Objetivos</u>	20
Objetivo general	20
Objetivos específicos	20
<u>Planteamiento teórico-metodológico</u>	21
Selección del corpus	21
Referentes teóricos: Conceptos de Ciencia, Tecnología y Sociedad	25
Referentes metodológicos: Análisis estructural de contenidos mediante esquema actancial	27
Construcción de instrumento teórico-metodológico	30
<u>B) Desarrollo de la investigación</u>	35
<u>Capítulo I: Baños y cine</u>	35
Tecnologías de baños	35
La salvación higiénica	36
Seducción en la precariedad	46
Hombres puercos	51
Mujeres en el lujo	58
Excusados como anatema	62
<u>Capítulo II: Cocinas y cine</u>	67

Tecnologías de cocinas	67
Mujeres a ras de suelo	68
Tradición de la cocina rural	74
La cuarta pared hacia 1950	84
Enfrentamiento de cocinas	93
Grupos populares en escenarios modernos	108
Cocina teatral y cocina continua	120
Saber guisar sin depender de la mujer	125
<u>Capítulo III: Electrodomésticos y cine</u>	139
Tecnologías de electrodomésticos	139
Trabajo manual	140
Los ayudantes	145
Aspiradoras, batidoras, planchas y lavadoras	150
Refrigeradores	160
<u>Capítulo IV: <i>Una familia de tantas</i> (1949)</u>	169
Exposiciones actuales y vigencia	169
Un melodrama familiar como paradigma del cambio social	174
Tecnología doméstica como símbolo de cambio social	185
El contexto de importaciones durante la posguerra	195
El contexto de producción cinematográfica durante la posguerra	201
Escenografía y cinefotografía	205
Contexto espacial y temporal	208
Estreno de la película, inauguración del cine Ópera, y premios Ariel	211
Análisis de escenas de <i>Una familia de tantas</i> (1949)	220
Escena baño 1	220
Escena baño 2	222
Escena cocina 1	223
Escena comedor 1	224
Escena zapatos 1	225
Escena aspiradora 1	226
Escena comedor 2	229
Escena aspiradora 2	230

Escena aspiradora 3	235
Escena cocina 2	240
Escena fiesta 15 años	241
Escena zapatos 2	243
Escena visita primo 1	243
Escena visita primo 2	244
Escena comedor 3	246
Escena aspiradora 4	247
Escena aspiradora 5	248
Escena cita 1	252
Escena visita primo 3	255
Escena cita 2	257
Escena crisis hijos	258
Escena cita 3	259
Escena refrigerador 1	259
Escena refrigerador 2	261
Escena refrigerador 3	269
Escena cita 4	271
Escena enfrentamiento padre	273
Escena de salida de casa	274
<u>Conclusiones</u>	277
<u>C) Fuentes</u>	281
<u>Fichas de las películas estudiadas</u>	281
<u>Bibliografía y otras fuentes</u>	301

A) Formulación del proyecto de investigación

Planteamiento del problema

Introducción

El impacto de algunos artefactos es especialmente significativo si existe sobre ellos una dependencia para la realización de las actividades cotidianas más básicas, un tipo de artefactos que presentan tal grado de uso intensivo que se vuelven desapercibidamente habituales. En este sentido, las tecnologías de los sistemas de baños, cocinas y electrodomésticos, principal estructura de la mecanización del habitar doméstico, han introducido en la vivienda occidental una de las transformaciones más relevantes a causa de su importante ayuda en actividades cotidianas, asentando una nueva plataforma material que llegaría a considerarse inherente a la cultura doméstica moderna del siglo XX.² En la Ciudad de México, la introducción de estas tecnologías se expandió proporcionalmente a la conectividad doméstica a las redes de agua y energía, desde la finalización del proyecto de alcantarillado en la década de 1910, y a partir del reacomodo residencial de gas y electricidad en las décadas de 1920 y 1930.

² Muchos de los estudios que tratan el tema de la tecnología doméstica en el siglo XX la consideran una tecnología de tipo “moderna”. En estas investigaciones, se entiende de manera general la idea de “modernidad” como una contraposición al orden tradicional, que implica de manera característica la progresiva racionalización y diferenciación económica y administrativa del mundo social, y cuyos procesos dieron origen al moderno estado capitalista e industrial. En este contexto, se utiliza el término “modernización” para referirse a los estadios del desarrollo social basados en la industrialización, el incremento de la ciencia y la tecnología, el Estado-nación moderno, el mercado capitalista mundial, la urbanización y otros aspectos relacionados con la infraestructura, basado en Mike Featherstone, *Cultura de consumo y posmodernismo* (Buenos Aires: Amorrortu, 2000). En esta misma línea, una idea de modernidad que implica, en esencia, una ruptura o separación notoria con el pasado y como un concepto de época, la modernidad es vista como la incorporación de un estatus nuevo y distinto de otros períodos. Las distintas modernidades, además, por ser proyectos de una significativa persuasión e idealización, la hacen ser concepciones altamente representativas. Saurabh Dube, “Modernidad”, en *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, coords. Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin (Ciudad de México: Siglo XXI Editores/Instituto Mora, 2009), 178-180.

En todo este proceso, los medios de comunicación, como el cine, adquirieron un rol clave en la difusión y consolidación de estándares e imaginarios sobre la tecnología doméstica de baños, cocinas y electrodomésticos destinados a la higiene y a la eficiencia. En este contexto, se utilizó el carácter modernizador asociado al uso de esta tecnología, especialmente en la llamada Época de Oro del cine mexicano ubicada entre mediados de la década de 1930 y mediados de la década de 1950,³ para representar controversias⁴ y debates sociales entre las ideas sobre la “tradicición” y la “modernidad” local.

Para expertos como Maricruz Castro y Robert McKee, “El cine mexicano de la ‘Edad de Oro’ tuvo un papel preponderante en la formación de una cultura común... El sentimiento de formar parte de una nación se fortaleció con esta industria que logró homogeneizar la manera en que un amplio sector ciudadano se veía a sí mismo”.⁵ Al respecto, para Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr, “Aunque históricamente el cine mexicano se ocupó de la mexicanidad desde sus comienzos, es durante la Época de Oro (1939-1959) cuando alcanza grandes e incomparables éxitos de índole nacional e internacional, tanto a nivel económico como artístico, y con eso influye en el desarrollo de la comunidad imaginada y la identificación de las masas con la ideología del mestizaje reforzada durante la revolución”.⁶ Y más aún, “El melodrama en la Época de Oro se ubica por lo general en

³ Los apelativos “Época de Oro” o “Época Dorada” del cine mexicano se usan comúnmente para designar dicho período de esplendor, concepto tratado en algunos textos recientes, como en Carlos Monsiváis, “<La Época de Oro del Cine Mexicano>: De la pantalla como madrina y tutora de la nación”, en *Pedro Infante. Las leyes del querer*, Carlos Monsiváis (Ciudad de México: Aguilar, 2008), 67-69; Maricruz Castro y Robert McKee, *El cine mexicano <se impone>. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011); y Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr (editores), *Nationalbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente* (Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, 2015).

⁴ Sobre el concepto de “controversia”, este se refiere a un término que describe un tipo de incertidumbre compartida; básicamente, situaciones donde los actores discrepan. En el caso de las controversias tecnológicas, el concepto gira en torno a tecnologías no estabilizadas culturalmente. Véase Tommaso Venturini, “Piccola introduzione alla cartografia delle controversia”, en *Etnografía e ricerca qualitativa*, vol. 3, (2008), 369–394.

⁵ Castro y McKee, *El cine mexicano <se impone>*, 9.

⁶ Schmidt-Welle y Wehr, *Nationalbuilding en el cine mexicano*, 9.

los barrios y suburbios de la capital; en él, el ‘nationalbuilding’⁷ determina estereotipos apolíticos y ahistóricos, pero el género sirve también para la formación de ciudadanos y para el aprendizaje de costumbres modernas y urbanas”.⁸

Es así como la construcción de escenas sobre tecnología doméstica en el cine mexicano de la Época de Oro trasciende el ámbito operativo de estos artefactos para producir un significativo ensamble entre los nuevos valores tecnológicos y los nuevos valores sociales del período.

Relevancia de la investigación y estado del arte

Esta investigación busca explicar de manera crítica el profundo significado cultural que adquirieron las representaciones de la tecnología doméstica en el cine local. La tecnología doméstica es particularmente significativa como fuente para el estudio interdisciplinario de la cultura, debido a su alto nivel de penetración e impacto en la configuración de un entorno artificial y en las actividades de la vida cotidiana, llegando a influir de manera importante en problemáticas como: expectativas de género, relaciones familiares, hábitos de consumo, relaciones sociales, uso de artefactos, así como dependencia cultural y económica, entre otras. Un análisis sobre la escenificación audiovisual de tecnología doméstica en México permitiría explicar cómo esta se convirtió, a través de medios de comunicación como el cine, en un aspecto determinante del sentido común de la modernidad local, mediante la representación, difusión y asimilación mediática de su consumo, uso y dependencia.

La investigación contempla el análisis del estado del arte sobre referentes de dos áreas clave: la tecnología doméstica y el cine.

⁷ Por “Nationalbuilding” se entienden las construcciones y deconstrucciones discursivas de la nación en tanto comunidad imaginada. Véase Schmidt-Welle y Wehr, *Nationalbuilding en el cine mexicano*, 8.

⁸ Schmidt-Welle y Wehr, *Nationalbuilding en el cine mexicano*, 9.

A) Durante los últimos treinta años, los estudios culturales e historiográficos especializados sobre la incorporación de tecnología doméstica han tenido una expansión considerable en Europa y Estados Unidos, donde algunos de los casos más destacados son: Ruth Schwartz, *More work for mother* (Nueva York: Basics Books Publishers, 1983); Ruth Oldenziel y Karin Zachmann, *Cold War Kitchen: Americanization, Technology, and European Users* (Cambridge, MA: MIT Press, 2009); y los libros de exposiciones: Ellen Lupton y J. Abbott Miller, *Bathroom, the Kitchen, and the Aesthetics of Waste* (Princeton: Princeton Architectural Press, 1996); *Les bons génies de la vie domestique* (París: Éditions du Centre Pompidou, 2000); Juliet Kinchin y Aidan O'Connor, *Counter Space: Design and the Modern Kitchen* (Nueva York, Museum of Modern Art, 2011); Rem Koolhaas, *Fireplace*, Marsilio (Elements of Architecture, 14. International Architecture Exhibition, la Biennale di Venezia), Venecia, 2014; Rem Koolhaas, *Toilet*, Marsilio (Elements of Architecture, 14. International Architecture Exhibition, la Biennale di Venezia), Venecia, 2014.

Ha sido solo durante las últimas décadas que Latinoamérica se ha incorporado a dichos análisis. En la región, los escasos trabajos relacionados con el tema y otros que lo abordan tangencialmente, se han gestado mayoritariamente desde publicaciones sobre historia de la vida cotidiana. En el caso de México: Anahí Ballent, “El arte de saber vivir. Modernización del habitar doméstico urbano, 1940-1970”, en Néstor García Canclini (coord.), *Cultura y comunicación en la ciudad de México. Primera parte. Modernidad y multiculturalidad: la ciudad de México a fin de siglo* (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana/Grijalbo, 1998); Lilia López, *Las cosas que nos transforman. Usos y apropiaciones de la tecnología doméstica en la Ciudad de México (1940-1970)* (tesis para optar al grado de Maestra en Antropología Social, Ciudad de México, 2005); Julieta Ortiz Gaitán, “Casa, vestido y sustento. Cultura material en los anuncios de la prensa ilustrada (1894-1939)”, en Pilar Gonzalbo (dir.), *Historia de la vida cotidiana en México, tomo V, Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?* (Ciudad de México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2006), 117-155; Álvaro Matute Aguirre, “De la tecnología al orden doméstico en el México de la posguerra”, en Gonzalbo, *Historia de la vida cotidiana en México, tomo V*, 157-176; Ana Elena Mallet, “Pioneros del gusto”, en *Vida y diseño en México siglo XX* (Ciudad de México: Banamex, 2007); Sandra Aguilar-Rodríguez,

“Cooking Technologies and Electrical Appliances in 1940s and 1950s Mexico”, en Araceli Tinajero y J. Brian Freeman (eds.), *Technology and Culture in Twentieth-Century Mexico* (Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2013), 41-54; Joanne Hershfield, “Domestic Technologies: Gender, Technology, and Mexican Housewives, 1930-1950”, en Tinajero y Freeman (eds.), *Technology and Culture*, 55-69; la exposición “Espacio habitable: Funcionalismo en el entorno doméstico. 1929-1950”, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Ciudad de México, del 12 de julio al 7 de octubre de 2012; y la exposición “Del plato a la boca. Cocina, utensilios & diseño”, Museo del Objeto (MODO), Ciudad de México, del 19 de septiembre de 2016 al 26 de febrero de 2017.

B) En el campo de los estudios cinematográficos, el contexto internacional de investigación sobre las representaciones de la tecnología en el cine es escaso. Solo algunas investigaciones muy recientes sobre industria y diseño abordan tangencialmente este tema, como: Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau (eds.), *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009); *Design and Culture* (Forum: “Design on Film”), vol. 1, número 2, julio de 2009.

En México, la investigación sobre la representación de las tecnologías dentro del cine también es marginal, y solo ha sido tratada indirecta y brevemente en trabajos sobre los géneros del cine de la Revolución Mexicana, abordando el subtema del imaginario tecnológico de los ferrocarriles, y del cine de ciencia ficción, profundizando en tecnologías como robots o naves espaciales locales. Véase, por ejemplo: Pablo Ortíz (coord.), *Cine y Revolución: La Revolución Mexicana vista a través del cine*, Ciudad de México, Filmoteca Universidad Nacional Autónoma de México, 2010; Itala Schmelz (ed.), *El Futuro más acá: cine mexicano de ciencia ficción*, Ciudad de México, Conaculta, 2006.

En el contexto internacional, la mencionada exposición y libro de Juliet Kinchin y Aidan O'Connor, *Counter Space: Design and the Modern Kitchen*, Nueva York, Museum of Modern Art, 2011, y en el ámbito local la mencionada exposición “Espacio habitable: Funcionalismo en el entorno doméstico. 1929-1950”, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Ciudad de México, del 12 de julio al 7 de octubre de 2012, constituyen

algunos de los pocos ejemplos en que el estudio sobre el tema de la tecnología doméstica incorpora el cine como fuente de conocimiento. Sin embargo, en ambos casos, el cine ha sido usado solo de manera ilustrativa, faltando una propuesta de análisis, reflexión o conclusión sobre dichas relaciones.

Es posible advertir, entonces, un consolidado desarrollo en el extranjero de los estudios sobre la tecnología doméstica, así como la naciente valoración e interés local en estudios sobre tecnología doméstica en el ámbito de las ciencias sociales (historia y antropología) y disciplinas proyectuales (diseño y arquitectura) y, en este contexto, el predominio de un enfoque no profesional y la carencia de teorías o metodologías especializadas. También se puede distinguir la reciente apertura internacional de estudios sobre tecnología a través del cine en temas como la industria y el diseño, y más tímida y tangencialmente en México, como en el cine sobre ferrocarriles y de ciencia ficción. De esta forma, la investigación propuesta puede adquirir relevancia, en tanto busca abordar de manera especializada temas relativos a tecnología doméstica local, como también poner en valor la producción cinematográfica como medio de estudio de la tecnología.

Aspectos nuevos a desarrollar

Esta investigación busca, de manera general, explorar nuevas áreas del estudio de la tecnología y su representación en los medios de comunicación. Debido a que el grupo de artefactos de tecnología doméstica –de baños, cocinas y electrodomésticos- pocas veces se estudia como sistema tecnológico, es posible fundamentar su elección porque este fue un grupo de artefactos clave en la conectividad operativa a nuevas redes urbanas de agua y energía, y con ello participó de la aplicación doméstica de dos de los más influyentes modelos científico-tecnológicos del siglo XX como fueron el higienismo y el taylorismo. Las redes de agua, así como las redes de energía (gas-electricidad), fueron relevantes porque se convirtieron en eje del proyecto cívico europeo sobre higienismo urbano y en eje del proyecto comercial estadounidense sobre negocio energético-taylorista. Los interesados en la salubridad y consumo de energía (principalmente el Estado y las empresas privadas)

invertieron grandes recursos para facilitar la difusión de estas tecnologías, promocionando su uso mediante recursos como la publicidad y demostraciones a través de vendedores y escuelas, museos y tiendas modernas.

En el contexto descrito, y después de los medios impresos, el cine comenzó también a exponer pública y masivamente estas tecnologías reservadas al espacio privado y a la intimidad de sus usos, haciendo más cotidiano el imaginario sobre estas importantes innovaciones. En las representaciones de tecnología doméstica realizadas por el cine, es posible observar cómo un grupo de artefactos, que usualmente son poco visibles por su cotidianeidad, se convirtieron en importantes protagonistas de las imágenes de progreso y modernidad del habitar, sinónimo de estándar de habitabilidad y de confort en el contexto de comportamientos en ese entonces considerados modernos.

El cine mexicano de la Época de Oro de las décadas de 1930 y 1940 se convirtió en un medio de comunicación especialmente interesante, porque si bien sus películas no cumplían una función directa de promoción estatal o comercial de las tecnologías domésticas, sí utilizaba dichas tecnologías como un importante agente o “actor” cultural. De manera explícita, los nuevos artefactos de baños, cocinas y electrodomésticos fueron incorporados a varias películas mexicanas del período con la intención de exponer las tensiones entre la tradición y la modernidad, la feminidad y la masculinidad, lo íntimo y lo público, la virtud y el pecado, lo secular y lo religioso, el drama y la comicidad, lo local y lo foráneo, etc. Es posible advertir entonces que, en muchos casos, en el cine mexicano de la Época de Oro las escenas de interacción con la tecnología doméstica fueron utilizadas de manera particular para potenciar distintas asociaciones entre los valores sociales y los valores tecnológicos del período.

El estudio del cine permite no solo acceder a parte importante del ciclo de vida de los productos de la tecnología doméstica (invención-producción-comercialización-asombro-uso-rutina-falla-desuso), sino también estudiar la recreación y representación de amplias secuencias de interacciones entre actores humanos (personas) y no humanos (tecnología) y el significado consciente e inconsciente que una época otorgó a dichos objetos.

Este trabajo analiza, entonces, las transformaciones en las representaciones cinematográficas de tecnologías destinadas al habitar doméstico. Realiza para ello un análisis cultural de los sistemas de baños, cocinas y electrodomésticos en el contexto del habitar, buscando informar sobre el contexto en que estas nuevas tecnologías cobraban un significado en términos sociales. El trabajo trata de identificar “representaciones” o “imaginarios” de las tecnologías del habitar doméstico, representaciones entendidas como construcciones mentales extendidas socialmente (que son, en gran medida, subjetivas). Este estudio selecciona una serie de películas sobre las tecnologías del habitar moderno que han tenido influencia en la construcción de “imaginarios sociales del habitar”⁹ en y desde el cine.

En este contexto, el análisis y la reflexión sobre los imaginarios cinematográficos relacionados con el uso de estas tecnologías domésticas nos permite establecer una puesta en valor del alto impacto de esta clase de productos; en la construcción del ideal de equipamiento para la vivienda moderna, con el esperanzador optimismo tecnológico de mecanización y automatización del trabajo manual; en las caracterizaciones de clases sociales asociadas a la esperanza, adquisición o uso de las tecnologías domésticas; en la exposición pública de la vida privada, mediante la puesta en escena de actividades íntimas de las tareas domésticas; en la puesta en escena y representación de los distintos procesos de asimilación tecnológica, sobre el uso de artefactos, el asombro por los nuevos inventos, su proceso de aprendizaje, la asimilación rutinaria en el paisaje doméstico, así como las fallas, errores y desusos de este tipo de tecnología; en el carácter interpretativo de la experiencia con la tecnología, en sus distintas evaluaciones como oportunidad o amenaza;

⁹ Idea de “representación” e “imaginario” social de habitar inspirada en: Anahí Ballent, “El arte de saber vivir. Modernización del habitar doméstico urbano, 1940-1970”, en *Cultura y comunicación en la ciudad de México. Primera parte. Modernidad y multiculturalidad: la ciudad de México a fin de siglo*, coord. Néstor García Canclini (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana/Grijalbo, 1998), 67.

Según Ballent, “Es innegable que las imágenes reiteradas de una oferta de tecnología y confort cotidianos en diarios y revistas, influían en la transformación de los imaginarios sobre el habitar, ya sea a través de su incorporación o consumo concretos, como expectativa, o como novedad inquietante y poco comprensible (formas de consumo en el plano simbólico”. Ballent, “El arte de saber vivir”, 95.

en las controversias culturales expandidas y representadas en controversias tecnológicas, y viceversa.

A la luz de las ideas expuestas esta investigación intentará responder las siguientes preguntas: ¿cuáles son las controversias de una tecnología particularmente íntima dentro de su proceso de exposición pública? ¿De qué manera dicha relación contribuyó a la construcción material y mediática de una plataforma de artefactos considerados en el período como modernos? En especial, ¿de qué manera se usan las distintas controversias sobre un grupo de tecnologías cotidianas para representar algunos de los profundos cambios sociales de un país?

Objetivos

Objetivo general

Analizar el significado cultural de la tecnología doméstica de sistemas de baños, cocinas y electrodomésticos dentro de películas de la Época de Oro del cine mexicano, entre mediados de la década de 1930 y mediados de la década de 1950.

Objetivos específicos

- Ampliar el conocimiento sobre el contexto de la tecnología doméstica de baños, cocinas y electrodomésticos en México, investigando de manera general la configuración productiva, comercial y de uso de dicho sistema de artefactos, así como las redes de agua y energía de las que estos dependieron y el espacio arquitectónico en que se desarrollaron.
- Ampliar la reflexión sobre las representaciones de tecnología doméstica dentro de películas de la Época de Oro del cine mexicano, analizando el ensamblaje de valores entre tecnología y sociedad, en el contexto de las controversias surgidas entre las ideas de “tradicición” y de “modernidad”, dentro de las intenciones explícitas y no explícitas del cine, especialmente en las fases de comercialización y uso de la tecnología doméstica; las ideas de “civilidad” (o “higiene”) y “eficiencia”; los vínculos entre una tecnología íntima y su representación pública; así como en las relaciones de género involucradas.
- Ampliar las estrategias de análisis cultural sobre la tecnología, proponiendo nuevas fuentes de estudio y nuevos enfoques interdisciplinarios para el análisis de la cultura tecnológica, además de una puesta en valor de los actores tecnológicos como protagonistas en relatos de cine.

Planteamiento teórico-metodológico

Selección del corpus

Las fuentes seleccionadas las conforman segmentos de películas que contienen escenas sobre tecnología doméstica, secuencias (segmentos) que involucran espacios y artefactos de baños, cocinas y electrodomésticos, especialmente bañeras, lavabos, regaderas, excusados, estufas, refrigeradores y aspiradoras, así como también escenas que muestran la carencia de estas innovaciones modernas, tanto en escenas costumbristas, como la cocina mexicana tradicional y sus antiguos fogones, o bien la precariedad de artefactos, como actividades de higiene en espacios de hacinamiento.

Para esto, se ha seleccionado un total de 90 películas de ficción mexicana en un lapso de 45 años, desde 1918 hasta 1963. 75 películas corresponden al período aproximado de la Época de Oro del cine mexicano: entre 1934 y 1955. Estas 75 películas conforman el corpus principal, mientras que las otras 15 películas –si bien fuera de la Época de Oro– participan de una manera secundaria en el análisis, pero con títulos como *Santa* (1918) o *Esposa te doy* (1957), cintas que pueden también significar un aporte a la investigación. La información básica de la totalidad de las películas seleccionadas así como una síntesis de sus tramas se encuentra al final de la tesis en “Fuentes: Fichas de las películas estudiadas”.

Las 90 películas son ficciones de géneros locales variados, como melodrama, comedia, o cine ranchero, realizadas por importantes guionistas y directores, como Alejandro Galindo, Juan Bustillo Oro, Ismael Rodríguez, Fernando de Fuentes, Emilio Fernández y Luis Buñuel, así como por destacados cinefotógrafos como José Ortiz Ramos y Gabriel Figueroa e interpretadas por reconocidas actrices y actores, como Dolores del Río, Germán Valdés (Tin Tan), Sara García, Pedro Infante, Martha Roth, Mario Moreno (Cantinflas), Fernando Soler, Andrés Soler, María Félix y David Silva. La audiencia de los filmes correspondía a los espectadores de salas de cine en México y eventualmente a audiencias extranjeras de habla hispana de diversos países.

Dentro de la selección de películas, *Una familia de tantas* (1949) ha sido elegida para realizar un estudio en la totalidad de sus escenas, por tratarse de la cinta más importante y paradigmática de las problemáticas tratadas por la investigación. Esta basa gran parte de su trama en amplios debates tecnológicos (tecnología doméstica) que están en permanente y estrecha vinculación con los aspectos sociales. A su vez, ha sido valorada como una de las películas más importantes de la Época de Oro del cine mexicano, situándose en medio de dicho período. Además, cuenta hasta el día de hoy con una amplia difusión. El análisis detallado de *Una familia de tantas* (1949) busca, entonces, servir de estructura y eje para esta investigación.

En orden cronológico, los títulos de películas seleccionadas son:

Santa (1918)

El automóvil gris (1919)

Santa (1932)

Janitzio (1935)

Allá en el Rancho Grande (1936)

Cielito lindo (1936)

La mancha de sangre (1937)

Águila o Sol (1938)

La cuna vacía (1938)

Ahí está el detalle (1940)

Al son de la marimba (1941)

La gallina clueca (1941)

La abuelita (1942)

Distinto amanecer (1943)

Flor silvestre (1943)

¡Qué lindo es Michoacán! (1943)

Water, Friend or Enemy (1943)

María Candelaria (1944)

México de mis recuerdos (1944)

Bugambilia (1945)
Health for the Americas: Cleanliness Brings Health (1945)
Campeón sin corona (1946)
Enamorada (1946)
Health for the Americas: Environmental Sanitation (1946)
Health for the Americas: Planning for Good Eating (1946)
La mujer de todos (1946)
La devoradora (1946)
Con la música por dentro (1947)
El cocinero de mi mujer (1947)
La perla (1947)
Dueña y señora (1948)
Nosotros los pobres (1948)
Ustedes los ricos (1948)
Río Escondido (1948)
Rosenda (1948)
Calabacitas tiernas (1949)
Dos pesos dejada (1949)
El diablo no es tan diablo (1949)
El gran calavera (1949)
La familia Pérez (1949)
La malquerida (1949)
La mujer que yo perdí (1949)
La Panchita (1949)
***Una familia de tantas* (1949)¹⁰**
Una gallega en México (1949)
Anacleto se divorcia (1950)
Cuando los hijos odian (1950)
La casa chica (1950)

¹⁰ La película más destacada y, por esto, la más detalladamente analizada dentro del grupo de cintas seleccionadas para esta investigación.

Los olvidados (1950)
Matrimonio y mortaja (1950)
Nace una ciudad (1950)
¡Acá las tortas! o Los hijos de los ricos (1951)
¡Baile mi rey! (1951)
Casa de vecindad (1951)
Doña Perfecta (1951)
El papelerito (1951)
El revoltoso (1951)
La hija del engaño (1951)
Los pobres van al cielo (1951)
Nosotras las sirvientas (1951)
¿Qué te ha dado esa mujer? (1951)
Susana (1951)
Víctimas del pecado (1951)
Vivillo desde chiquillo (1951)
El ceniciento (1952)
El rebozo de Soledad (1952)
La noche avanza (1952)
Los hijos de María Morales (1952)
Ahí vienen los gorriones (1953)
Dios los cría (1953)
Él (1953)
El bruto (1953)
Pepe El Toro (1953)
Borrasca en las almas (1954)
Los Fernández de Peralvillo o Este mundo en que vivimos (1954)
Cupido pierde a Paquita (1955)
Escuela de vagabundos (1955)
Los paquetes de Paquita (1955)
Del brazo y por la calle (1956)

La escondida (1956)
Esposa te doy (1957)
¿A dónde van nuestros hijos? (1958)
Escuela para suegras (1958)
Mi desconocida esposa (1958)
Nazarín (1959)
Macario (1960)
Muchachas que trabajan (1961)
Viridiana (1961)
El ángel exterminador (1962)
Días de otoño (1963)

Referentes teóricos: Conceptos de Ciencia, Tecnología y Sociedad

Dentro de los recientes estudios de Ciencia, Tecnología y Sociedad (CTS), diversos autores han comenzado a hablar del poder de agencia de las cosas, para resaltar la capacidad que estas tienen de modificar y crear el mundo social. Si las cosas hacen que sucedan diversas situaciones, existe entonces la capacidad de que las cosas tengan agencia. En este contexto, Bruno Latour realiza una interesante pregunta que sintetiza este principio: ¿Cuánto tiempo puede estudiarse una relación social sin que los objetos tomen el relevo?¹¹ En este sentido, no es posible separar el mundo social del mundo de los objetos, como comúnmente se estudia, sino que están ensamblados bajo una trama indisoluble. En relación con estas ideas, Nicolás Ariztía sostiene:

El trabajo de las cosas no sería únicamente su capacidad para enmarcar situaciones sociales y definir prácticas, ni menos en representar lo social, son también agentes directos en la producción de cambios y procesos sociales, en la creación de nuevas formaciones sociales. Para Latour son justamente los objetos los que dan durabilidad y temporalidad a las formaciones sociales por cuanto hacen posible las

¹¹ Latour, *Reassembling the Social*, 78.

interacciones en el tiempo; las cosas fijan y hacen posible la acción. Existe una diferencia importante entre afirmar que las cosas hacen visible lo social... y afirmar que estas lo producen. En el primer caso las cosas son consideradas meras intermediarias, que solo transportan y hacen visible los significados sociales; en el segundo caso, estas tienen un rol activo en producir y modificar lo social, son agentes de cambio. Reconocer este rol de las cosas implica avanzar todavía un poco más en disolver la tradicional diferencia entre el mundo de las cosas y el mundo de lo social (Latour, 2005). Mirado desde aquí, lo social aparece como el resultado de un ensamblaje cambiante en donde participan y se entremezclan actores humanos y no humanos.¹²

Al respecto, se han considerado para esta investigación algunas propuestas teóricas que han planteado conceptos para aproximarse de manera detallada e interdisciplinaria a los procesos de asimilación tecnológica. A continuación algunos autores y perspectivas:

- El sociólogo francés Bruno Latour,¹³ desde las relaciones entre actores humanos (personas) y no-humanos (cosas), a partir de una perspectiva de valoración de *sociología simétrica* entre sociedad y tecnología (otorgando igual agencia a ambos), así como el estudio de la pluralidad interpretativa en la construcción de realidades tecnológicas.

- El sociólogo británico Trevor Pinch y el filósofo holandés Wiebe E. Bijker,¹⁴ desde la *construcción social de la tecnología*, a partir de la distinción y relación entre artefactos, grupos sociales, problemas y soluciones, así como en las aperturas y los cierres interpretativos sobre las controversias socio-técnicas que llevan al rechazo o la estabilización cultural de un artefacto.

¹² Tomás Ariztía, “El trabajo invisible de las cosas”, *Revista 180*, diciembre de 2011, 57.

¹³ Latour, *Reassembling the Social*.

¹⁴ Wiebe E. Bijker y Trevor J. Pinch, “The social construction of facts and artifacts. Or how the sociology of science and the sociology of technology might benefit each other”, en *The social construction of technological systems*, eds. Wiebe E. Bijker, Thomas P. Hughes y Trevor J. Pinch (Cambridge: MIT Press, 1989), 17-50.

- El ingeniero chileno Fernando Flores y el ingeniero estadounidense Terry Winograd,¹⁵ desde una interpretación ontológica del concepto de *diseño*, entendido como la reparación o anticipación de “rupturas” de continuidad en la cotidianidad, orientado a seguir un curso de acciones cotidianas fluidas y transparentes (ya no distinguidas o visibles como una ruptura).
- El historiador británico David Edgerton,¹⁶ desde la historiografía de la innovación tecnológica centrada en su fase de *uso masivo*, situación que revela cómo experimentan los usuarios una innovación, poniendo en valor los desfases, adaptaciones, reutilización, copias, fallas, etc.
- El economista finlandés Mika Pantzar,¹⁷ desde los *procesos de domesticación tecnológica en la vida cotidiana*, estudiando de qué manera una tecnología adquiere presencia inicialmente como un objeto asombroso hasta convertirse, a través de su uso, en una herramienta rutinaria del paisaje cotidiano.

Referentes metodológicos: Análisis estructural de contenidos mediante esquema actancial

El desarrollo metodológico toma en cuenta el análisis desde la sociología de la cultura, específicamente el estudio cualitativo de “análisis estructural de contenidos”, propuesto por los sociólogos belgas Jean Pierre Hiernaux y Jean Remy, el cual consiste en lograr una explicación sociológica a partir del estudio de los “sistemas de sentido” cultural

¹⁵ Terry Winograd y Fernando Flores, *Understanding Computers and Cognition: A New Foundation for Design* (Norwood, NJ: Ablex, 1986).

¹⁶ David Edgerton, “De l’innovation aux usages. Dix thèses éclectiques sur l’histoire des techniques”, *Annales HSS*, julio-octubre, 815-837; David Edgerton, *The Shock of the Old: Technology and Global History since 1900* (Nueva York: Oxford University Press, 2007).

¹⁷ Mika Pantzar, “Consumption as work, play and art. Representation of Consumer in Future Scenarios”, en *Design Issues* (Cambridge, 2000), 3-18; Mika Pantzar, “Domestication of everyday life technology: dynamics views on the social histories of artifacts”, en *Design Issues* (Cambridge, 1997), 52-65.

y símbolos de los sujetos y actores construidos en la interacción social.¹⁸ Este análisis está basado en la distinción binaria de categorías opuestas ordenadas bajo una totalidad.¹⁹

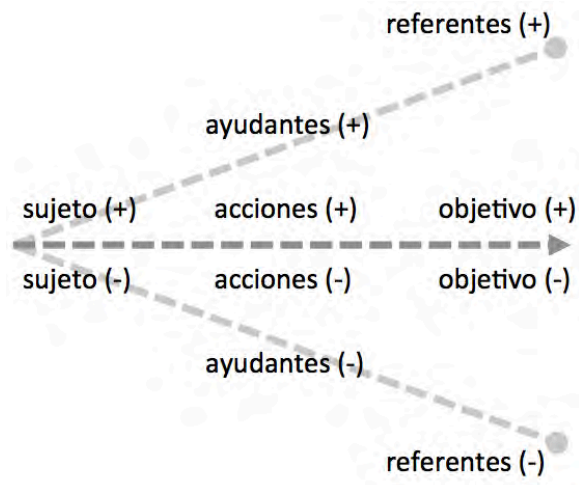
A partir de lo anterior, se pueden encontrar distintos tipos de estructuras y representarlas mediante un diagrama o “esquema actancial”, uno de los tipos de “análisis estructural de contenidos” (fig. 4 y fig. 5). Este consiste en un análisis de combinación de códigos de manera sintética, en cual se evidencian las movilizaciones del deseo en una secuencia temporal, entendido como un “relato de búsqueda”, concepto propuesto inicialmente por el lingüista y semiótico ruso Algirdas Greimas y adaptado sociológica y esquemáticamente por Hiernaux. Así, este esquema, al profundizar sobre los relatos de búsqueda de un sujeto, es útil en el análisis de relatos temporales, como ocurre con las tramas cinematográficas de esta investigación, o en otras investigaciones recientes de análisis estructural de contenido aplicado al cine.²⁰ Dentro del esquema actancial existen múltiples actantes, que son participantes (personajes humanos o no humanos) que realizan actos dentro de una narrativa y que cumplen alguno de los roles actanciales (positivos o negativos) dentro de ella (sujeto, acciones, ayudante, referente y objetivo).

¹⁸ Jean Pierre Hiernaux, “Análisis estructural de contenidos y de modelos culturales. Aplicación a materiales voluminosos”, 68-71, en *El sentido y el método. Sociología de la cultura y análisis de contenido*, coord. Hugo Suárez (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Sociales, 2008), 330; Hugo Suárez, “El método de análisis estructural de contenido. Principios operativos”, en *El sentido y el método*, coord. Suárez, 119.

¹⁹ “Conjuntos de conjunciones y disyunciones que se convocan mutuamente... que, en un material dado (o en el pensamiento de un sujeto), forman sistemas o estructuras de sentido”. Hiernaux, “Análisis estructural de contenidos y de modelos culturales”, 75.

²⁰ Hugo Suárez, “Desidia: reflejos del malestar en el cine mexicano actual”, 163-193, en Hugo Suárez, Verónica Zubillaga y Guy Bajoit (coord.), *El nuevo malestar en la cultura* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012).

4. Diagrama del esquema actancial (“relato de búsqueda”).



5. Diagrama para el análisis actancial.

Categorías y valoración:	Valoración negativa (-) v/s Valoración positiva (+) Primera selección de conceptos y agrupación
A1) Sujeto (+/-): encargado del despliegue actancial basado en la tensión del sí	
B1) Objetivo (+/-): proyección del deseo y lo que busca el sujeto (el fin último a conseguir / el objetivo principal buscado)	
B2) Actitudes y acciones del sujeto para encontrar el objeto buscado:	
C1) Referente (+/-): base o fuente de poder y posibilidades y de los ayudantes y opositores. (fuera del sujeto)	
C2) Ayudantes basados en el referente (+/-): (fuera del sujeto)	
D) Tiempo	
E) Espacio	

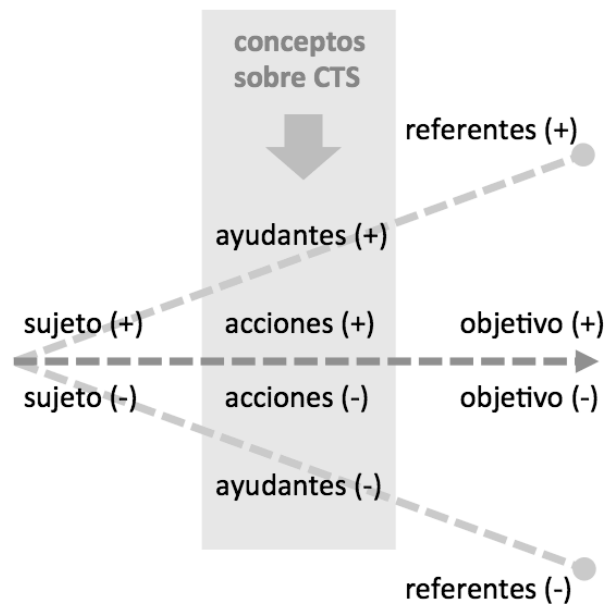
Construcción de instrumento teórico-metodológico

La propuesta de construcción de instrumento de análisis considera la relación de dos elementos:

a) Los aportes de conceptos teóricos del área de estudios de Ciencia, Tecnología y Sociedad, especialmente referidos: al carácter constructivista e interpretativo de la tecnología, a la valoración simétrica de actores humanos y no humanos, al significado de los usos tecnológicos, y a la importancia de los procesos de controversias y estabilización de la tecnología.

b) La utilidad de la metodología de “análisis estructural de contenidos” bajo la modalidad de “esquema actancial”, pertinente para el análisis de relatos temporales, presentes en las narrativas dramáticas, como las cinematográficas.

6. Diagrama de aplicación de conceptos recientes sobre Ciencia, Tecnología y Sociedad (CTS) a ayudantes y oponentes, así como a acciones positivas y negativas del sujeto dentro de un “esquema actancial” (“relato de búsqueda”).



7. Ejemplo de “inventario de material” en selección de la secuencia de una escena en la película *Una familia de tantas* (1949) para la realización del primer análisis.



8. Ejemplo de análisis de la escena seleccionada: A) identificación en el esquema actancial; B) descripción y diálogos más importantes de la escena; C) diagrama de identificación de disyunciones elementales y verificación de asociaciones entre unidades; y D) comentarios y condensación para extraer el diagrama de la estructura total, donde se esboza el modelo cultural.

A) AYUDANTES POSITIVOS

B) Descripción de la escena: Maru, uso aspiradora, imagen publicidad

Maru llega a la sala con su hermano pequeño y la aspiradora.

Ella lleva un vestido más ajustado y moderno que en cualquier otra de las escenas anteriores, además sus pechos y sostenes están más prominentes que antes.

“Aquí viene la máquina. Ya verás que divertidos nos vamos a ver. Primero ponemos este tubo especial para muebles, sacamos los alambres, prendemos el contacto, y ya está listo para empezar”

Maru comienza a representar el rol de vendedor de aspiradoras simulando el discurso y la demostración de la máquina, se dirige a su hermano: “Va usted a ver, no va usted a reconocer este sillón va a quedar como nuevo. Y después de que le pongamos un Shampoo, ja!, no va a haber rincón, ni grieta ni hendidura que no llegue el Brigh O Home. Ve usted ahora nada más nos falta limpiar el sofá y el otro sillón. Y entonces podrá usted apreciar la...”

Frena su discurso al ver sobre dos de los sillones el manual de la aspiradora, donde aparece en la portada la chica encuerada, se

muestra el manual en primer plano. Maru toma el manual entre sus dos manos y sonríe viendo la imagen, suspira levemente alzando la vista para pensar o imaginar algo.

C) Diagrama de identificación de disyunciones elementales

Código objeto:

actitudes de mujer no moderna (tradicional) / actitudes de una mujer moderna

Códigos calificativos:

vestimenta:

vestir tradicional / vestir ajustado

pechos ocultos / pechos prominentes y proyectados

figura oculta / figura distinguible, cuerpo

curvas ocultas / curvas resaltadas

no evoluciona imagen de mujer / evoluciona su imagen de mujer

actitud frente a las tecnologías:

no divertirse con la tecnología / divertirse usando la máquina

no divertirse / verse divertidos

no representan / representan

no se ven a ellos mismos / se ve a ellos mismos

relatos y proyectos tecnológicos:

no simular demostración / simular demostración

no asimilar relatos tecnológicos / asimilar relatos y usos tecnológicos

enseñar otras cosas a menores / enseñar a menores

no enseñanza familiar (no enraizamiento) / enseñanza familia-familia (enraizamiento profundo)

crea en otro proyecto / cree firmemente en el nuevo proyecto

imágenes modelo de mujer:

no sorpresa / sorpresa

modelo tradicional de otras imágenes / modelo moderno de imagen catálogo

otros gustos y atractivos / gusto, atractivo

otras creencias y confianzas / creencia, confianza

admiración por otro modelo / admiración por modelo

no reflexión por imagen / reflexión por la imagen

otra proyección del deseo y esperanza / clara proyección del deseo, esperanza (llegar a ser)

D) Condensación:

Las acciones que ayudan a Maru a convertirse en mujer moderna implican un progresivo cambio de imagen a partir de una vestimenta más sensual y provocativa: vestido ajustado, pechos prominentes. Lo que va poniendo en relieve la importancia el lenguaje del cuerpo sexuado como herramienta de comunicación. Para la mujer moderna el uso de la nueva tecnología doméstica como aspiradoras resulta una experiencia novedosa y entretenida, desligada del tedio del trabajo: “Aquí viene la máquina. Ya verás como divertidos nos vamos a ver” (dice Maru a su hermano pequeño). La frase además enfatiza en la imagen de la acción, más que en el uso o la experiencia (“...nos vamos a ver”), lo que indica cierta autoconciencia de que el uso de máquinas implica lograr una cierta imagen de la acción (una imagen divertida, sexual, eficiente, moderna). El simular la escena, acción y discurso de la

demostración es también en ese sentido “producir” una autoimagen. Es una evidencia de confianza en los valores de dicha tecnología (valores de imagen y uso). La mujer aprende el relato del vendedor y lo asimila a su identidad narrativa. Esta compenetración se produce de manera profunda porque es un aprendizaje que es enseñado ahora desde un familiar a otro (Maru a hermano pequeño), lo que significa un alto grado de enraizamiento en la cultura doméstica. La creencia en el nuevo proyecto moderno que acarrea dicha tecnología se incrementa con el descubrimiento de la imagen del catálogo, La actitud (de Maru) hacia esta poderosa imagen confirma, refuerza e incrementa la confianza en el nuevo imaginario tecnológico moderno, especialmente respecto de la asociación entre discurso y uso tecnológico con imagen del usuario. En este sentido (la escena dice que) no solamente es “divertida” la imagen que se logra al usar una aspiradora, sino que ese uso promete también una nueva imagen sexuada que ayuda al deseo de lograr ser una mujer moderna. En esta escena se consolida la absoluta confianza en el nuevo imaginario que implica el uso de tecnología doméstica moderna. Esta escena es la más clara oposición de la desconfianza que la misma imagen genera en la familia tradicional (padre). Es además una imagen modelo que se demuestra como muy poderosa porque no requiere de explicación, funciona, y es altamente efectiva en sus efectos, en su intención de gatillar empatías y deseos.

El “inventario de material” (fig. 7) fue realizado en la totalidad de las películas estudiadas, mientras que el “análisis de una escena seleccionada” (fig. 8) fue realizado en algunas de las escenas de las cintas más importantes y en la totalidad de la película *Una familia de tantas* (1949).

En esta investigación comparecerán solo los resultados procesados del “análisis estructural de contenidos” (“inventario de material y “análisis de una escena seleccionada”). Es decir, no se representarán los esquemas básicos de los “diagramas de identificación de disyunciones elementales”. Si bien los pares de opuestos en las disyunciones sirven para revelar especialmente los valores culturales que entran en tensión y controversia, pero estos análisis cobran sentido en esta tesis solo al poder ser condensados en el relato fluido del texto. El análisis estructural de contenidos se convierte entonces en un valioso medio -o herramienta- para el fin de lograr reflexiones profundas en torno a la cultura cinematográfica.

B) Desarrollo de la investigación

Capítulo I: Baños y cine

Tecnologías de baños:

Los dispositivos de baño adquirieron especial importancia porque conectaron los hogares a las redes de abastecimiento y drenaje de agua, eje del proyecto cívico europeo sobre higienismo urbano desde la segunda mitad del siglo XIX, convirtiéndose en una influyente hegemonía ideológica y tecnológica extranjera.

Los encargados de recibir y drenar agua -como excusados, bañeras, bidets, lavatorios y lavaplatos- fueron valorados como aparatos especiales para vincularse a los sistemas de alcantarillado, ya que estaban sellados mediante sifones hidráulicos y ramales de ventilación. Estos sistemas de clausura constituyeron una tecnología sumamente importante porque aseguraban el flujo higiénico entre actividades domésticas y red pública.

Las redes modernas de agua y energía fomentaron la especialización de espacios y artefactos de baño y cocina, fijando, compactando y simplificándolos; impermeabilizando con cerámicas y metales esmaltados, remplazando materiales degradables y porosos, eliminando superficies irregulares decorativas en favor de superficies lisas higiénicas. Inversamente, los electrodomésticos aumentaron su portabilidad. Higiene y eficiencia aceleraron consecuentemente el declive de artefactos portátiles y de espacios simbólicos, priorizando la funcionalidad.

Uno de los cambios más destacados fue el reemplazo de la ubicación de los baños, situados inicialmente fuera de las viviendas, para conectarse a fosas sépticas o bien a las acequias - que generalmente atravesaban por el centro de las cuadras-, por el ingreso de los baños al interior de las viviendas, para conectarse a los nuevos sistemas de tuberías -próximos al perímetro de las cuadras.

Los dispositivos del cuarto de baño se convirtieron entonces en uno de los indicadores más importantes del cambio sanitario doméstico. El control sobre aguas sucias y excrementos mediante cierres hidráulicos herméticos fue valorado localmente como el principal aporte y en esto el excusado como el artefacto más importante al prevenir eficientemente las enfermedades. Por otra parte, con la introducción del lavado frecuente –apoyado por el calefón a gas-, las duchas significaron para los sectores populares una posibilidad económica; las bañeras, para los sectores acomodados, una posibilidad para mejorar la tonificación; y para los bebés y niños, importantes instrumentos de salud. Todas, tecnologías con las que se esperaba disminuir la cuota de mortalidad de las primeras décadas del siglo XX. Finalmente, el alto costo de estos artefactos fue compensado localmente en la década de 1930 por la disminución del tamaño de la vivienda, y el gasto de agua del excusado por el ahorro producido por las duchas.

La salvación higiénica:

La construcción de la intimidad en la cultura del baño en espacios urbanos precarios y/o rurales, aparece asociada al problema mayor del abastecimiento y drenaje del agua, además de las implicancias higiénicas de esto. En la cinta *El bruto* (1953), la protagonista atraviesa el patio de una modesta vecindad urbana con un balde metálico de agua para después, dentro de su casa, dejarlo junto a una mesa con jícaras. Estas escenas de suministro de agua con baldes y jícaras también son muy comunes en varias escenas de *Los olvidados* (1950), quienes se surten de agua en la llave de un patio de su comunidad.



El bruto (1953)

El abastecimiento de agua adquiere ribetes extremos en la cinta *Río Escondido* (1948). En medio de una sequía extrema aldeanos inician una procesión hacia el pozo del pueblo, un ruego de lluvia desesperado, acompañado del cristo de la iglesia, cánticos y jícaras dispuestas al cielo. En medio de la procesión, con un niño que se piensa enfermo, el cura del pueblo afirma: “No, está borracho. ¿Qué quiere usted? No hay agua y tienen que beber pulque”, y una mujer responde: “Con razón Cuyo no ha podido traer agua a la casa”. Luego, el niño va a robar agua potable al pozo de la casa del terrateniente, este le dispara y lo mata, convirtiéndose en la escena más dramática de la película.

En el caso de ciudades como Ciudad de México, existía un enorme desequilibrio en los servicios de agua, ya que la atención municipal era desigual en los distintos fraccionamientos, priorizando los de clases acomodadas. Esto se hizo evidente en las obras de abastecimiento de agua potable y drenaje de aguas sucias por tuberías para los sectores acomodados, así el agua y los hábitos de higiene fueron muy remotos para los sectores bajos.²¹

En el cortometraje estadounidense *Water, Friend or Enemy* (1943) (El agua: amiga o enemiga) de Walt Disney, el agua es la narradora y se presenta como enemiga o salvadora del hombre, quien condiciona su función a partir de los usos que le da. La película

²¹ Judith de la Torre Rendón, “La Ciudad de México en los albores del siglo XX”, en *Historia de la vida cotidiana en México, V Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?*, dir. Pilar Gonzalbo (Ciudad de México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2006), 18.

alecciona sobre la prevención de contaminación del agua, revalora el trabajo de los científicos e ingenieros sanitarios en la conservación del líquido.²²

Según Claudia Agostoni ya en el cambio del siglo XIX al XX existía en México una abrumadora insistencia sobre los beneficios de practicar la higiene. En este contexto la importancia de las abluciones, baño, prendas de vestir y habitaciones, fue esencial para transformar los hábitos y la vida material. De a poco comenzaron a aceptarse las ideas sobre contagio y teoría bacteriológica. El descubrimiento de los microbios impuso nuevos procedimientos, tácticas y medidas racionales y modernas de aseo. Todas estas ideas hicieron tomar conciencia de que el mayor riesgo se encontraba en la esfera doméstica y en la ausencia de hábitos y prácticas individuales.²³

Carlos Lira comenta cómo se produjo la modernización del espacio y los artefactos en Oaxaca durante el Porfiriato, similar a lo ocurrido en Ciudad de México.

Además del primer patio alrededor del cual se desarrollaba la casa, fue habitual que se contara con un segundo que se conectaba con el anterior a través de un corredor o pasillo. En este patio trasero se ubicaban las habitaciones del servicio doméstico, el ‘común’, bodegas, carbonera y lavaderos, y en ocasiones un pequeño huerto y corral; se dio el caso de que además del ‘común’ hubiera un ‘baño’ localizado en una de las crujías del primer patio, al que se accedía directamente desde uno de los corredores. El ‘común’ era en realidad una letrina que, por su insalubridad, se encontraba alejada de las demás habitaciones; mientras que el ‘baño’ fue uno de los espacios que introdujo la modernidad porfiriana. En él existía mínimamente un excusado o ‘water’, un lavabo y una tina, aunque hubo casos excepcionales en que se agregó un bidet y ducha. Así, la antigua alcoba por la que se ingresaba a los

²² María Rosa Gudiño, “Campanas de salud y educación higiénica en México, 1925-1960: del papel a la pantalla grande” (tesis para optar al grado de Doctora en Historia, El Colegio de México, Ciudad de México, 2009), 196.

²³ Claudia Agostoni, “Las delicias de la limpieza: La higiene en la ciudad de México”, en *Historia de la vida cotidiana en México, IV Bienes y vivencias. El siglo XIX*, dir. Pilar Gonzalbo (Ciudad de México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2005), 587.

dormitorios virreinales –y que era al mismo tiempo vestidor y lugar improvisado para el aseo del cuerpo-, fue desplazada por este nuevo espacio en donde se mezclaron la higiene, el placer y el descanso.²⁴

Anahí Ballent agrega datos censales sobre el abastecimiento y el drenaje de agua así como sobre las tecnologías domésticas de los baños en México:

[En 1939] el suministro público de agua potable no alcanzaba a proveer a la mitad de los edificios existentes (48%);²⁵ el 21% de los edificios carecía por completo de agua potable individualmente (aljibe, pozo artesiano, hidrante, manantial, etc.). Los edificios que contaban con albañales eran 53% del total.²⁶ Estos valores eran débiles para iniciar un proceso de modernización de los espacios domésticos. Aunque el estado realizó grandes inversiones en servicios públicos en las décadas siguientes, se trató siempre de una carrera contra el crecimiento poblacional... Con respecto al agua, en 1960 el 24% de las viviendas carecía de servicio de agua; el 55% disponía de servicio de agua entubada dentro de la vivienda y el 21% del mismo servicio pero fuera de la vivienda... para 1960, solo la mitad de las unidades tenía posibilidad de disponer de un baño en el interior de la vivienda (53% de la población). Según los datos censales, el 54% de las viviendas tenía cuarto de baño con agua corriente. En 1970 el número de cuartos de baño con agua corriente se elevó a un 60%; y para 1980, el 70% de las viviendas contaba con agua entubada

²⁴ Carlos Lira, “Entre lo privado y lo público. Casas y jardines en el Porfiriato”, en *El Porfiriato*, coord. Luisa Martínez (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2006), 179-180.

²⁵ En el Censo de 1939, un 15% de los edificios destinados a vivienda fueron catalogados como “jacales, barracas y chozas”, mientras que un 17% correspondía a “departamentos y vecindades”, por lo que no es aventurado suponer un grado importante de precariedad. Es decir, casi un 30% del parque habitacional de la ciudad era prácticamente desechable o exigía fuertes inversiones para ser transformado en habitable. Ballent, “El arte de saber vivir”, 111.

²⁶ *Anuario estadístico de los Estados Unidos Mexicanos* (Ciudad de México: Dirección General de Estadística, 1943), citado en Ballent, “El arte de saber vivir”, 111.

dentro de la vivienda. Es decir que aún en 1980 había un 30% de viviendas deficitarias en este aspecto.²⁷

María Rosa Gudiño comenta que el cine sanitario mexicano y estadounidense, así como el cine mexicano de ficción de la Época de Oro, consideraron en muchas ocasiones al mundo rural como un mundo enfermo y sucio pero redimible. En el cine de ficción mexicano, es el caso de películas como *María Candelaria* (1944), *Río Escondido* (1947) y *El rebozo de Soledad* (1952). Sin embargo, entre las décadas de 1930 y 1950, las prioridades higiénico-sanitarias se urbanizaron y las autoridades sanitarias voltearon su mirada del campo a la ciudad.²⁸ En este contexto, en las películas de ficción urbana, el tema de la higiene también fue tratado dentro de sus escenas (pese a no haber sido investigado previamente). Este tipo de cine incluyó en sus tramas, negativamente por ejemplo, la exposición íntima de las mujeres en la marginalidad o la suciedad caricaturesca de los hombres, o bien el despliegue de poder de sus espacios asociados al lujo, o la posibilidad de conversaciones secretas o refugio íntimo.

Paralelamente al cine de ficción, los gobiernos post revolucionarios “se valieron de la educación y la propaganda higiénica para mostrar a los mexicanos cómo debía ser la nueva generación de individuos formados por la Revolución de 1910. A su vez, buscaba forjar por una parte, la imagen del México posrevolucionario como un país que incursionaba en la modernidad del siglo XX”.²⁹ Una de las maneras para lograr esto fue diferenciar a los individuos limpios de los sucios haciendo evidente que los primeros eran individuos sanos y los otros enfermos.

²⁷ Ballent, “El arte de saber vivir”, 111.

²⁸ Gudiño, *Campañas de salud y educación higiénica en México*, 77-78, 277.

²⁹ *Ibid.*, 132.



Fotografía fija de filmación de una trabajadora social vacunando a una niña.³⁰

Existe consenso en que los cortometrajes de Walt Disney, proyectados ampliamente en México, fueron uno de los que mejor retrataron esta caracterización, tanto en el campo como en la ciudad. La fuerte influencia del cine estadounidense fue evidente, con la proyección de cintas y con la asimilación de su lenguaje cinematográfico.

Además del agua, la idea de que la carencia de tecnología doméstica moderna puede tener un trágico efecto fue representada también en *Environmental Sanitation* (1946) (Salubridad ambiental), cinta de Estados Unidos destinada a Latinoamérica. A mediados de la década de 1940, la Office of Inter American Affairs (Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, OCIAA) de Estados Unidos, en el marco de las política panamericanista hacia Latinoamérica -a través de un convenio con el Departamento de Salubridad Pública-, impulsó la serie de nueve documentales didácticos animados *Health for the Americas* (1945

³⁰ Imagen tomada de: Montfort, Ricardo Pérez. *Cien años de prevención y promoción de la salud en México: Historia en imágenes, 1910-2010*. Ciudad de México: Secretaría de Salud y Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2010.

y 1946) (Salud para las Américas). Encargadas a los estudios de Walt Disney, estas fueron nueve películas sobre consejos de salud pública en la vida cotidiana e infraestructura contra las enfermedades. En el caso de México, el proyecto contó con el auspicio de la Filmoteca Nacional y con un camión de la embajada estadounidense que transportaba el equipo de visualización por varias zonas del país, acompañado de un proyectista, una enfermera y folletos impresos.



Environmental Sanitation (1946)

De las nueve películas *Environmental Sanitation* (1946), de casi nueve minutos de duración, es la cinta en que más destaca el uso de tecnologías domésticas. El documental relata cómo, la transformación de un pequeño pueblo en una ciudad latinoamericana, requiere de nuevos hábitos e infraestructuras higiénicas, en especial de abastecimiento y drenaje de aguas. La imagen de hileras de ataúdes y la sobrepoblación del cementerio local advierten sobre las consecuencias nefastas sufridas por la ciudad del relato, al no adaptarse a los cambios. Según Gudiño, “las tramas higiénico-sanitarias no dejaron alternativa al espectador porque al enfatizar los contrastes entre acatar o no las recomendaciones que ofrecían, solamente les dejaron un camino a seguir”.³¹ Así, en estos documentales, la presencia o ausencia de la tecnología doméstica es un elemento de extrema importancia, con implicancias de vida o muerte.

³¹ María Rosa Gudiño, “Salud para las Américas y Walt Disney. Cine y campañas de salud en México. 1943-1946”, en *La mirada mirada: Transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945*, coords. Alicia Azuela y Guillermo Palacios (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de México, 2009), 201.



Environmental Sanitation (1946)



La mujer que yo perdí (1949)

En estos documentales, las dicotomías entre el atraso y el progreso se construyen bajo un carácter imperativo y urgente respecto del impacto de los sistemas de ingeniería sanitaria y su tecnología doméstica, y cuyo resultado de aplicación y uso conforma la idea más elemental de una vivienda moderna. En la animación *Environmental Sanitation* (1946), el contraste material y visual de dicha vivienda es representado en dos escenas fundidas sobre la transición básica hacia dicho ideal, una vivienda antihigiénica y una vivienda higiénica, y similar ocurre en relación a escenas respecto de diversos servicios de abastecimiento y drenaje de aguas.

La tecnología doméstica moderna, dentro de las películas documentales de Disney, presenta constantemente situaciones dicotómicas, donde la presencia y uso de este tipo de productos hace referencia a la contraposición de imágenes marcadamente positivas o negativas. Según Gudiño, en muchos casos los documentales de Disney calificaban las prácticas latinoamericanas (especialmente rurales) como antihigiénicas y atrasadas, todo bajo una actitud que denigraba las prácticas tradicionales y las costumbres. La frase “*as his old customs*” (“como sus viejas costumbres”) fue muy recurrente y significativa en estos filmes, al pretender marcar un antes y un después en la cultura de higiene.³² Además, son borrados los distintos contextos sociales, políticos, económicos, etc. que explicaban algunas

³² Gudiño, *Campañas de salud y educación higiénica en México*, 278.

de las desfavorables condiciones sanitarias, mostrando la intervención extranjera como ayuda a la población. En este contexto, Gudiño comenta que “el proyecto de salud gestado en Estados Unidos estaba ahí para orientar y ‘salvar’ a los latinoamericanos de la suciedad y la enfermedad”.³³

De manera similar a las imágenes de muerte del documental *Environmental Sanitation* (1946), la falta de una vivienda moderna, en el documental de once minutos *Nace una ciudad* (1950), realizado por la empresa Ingenieros Civiles Asociados (ICA), puede llegar a tener graves consecuencias.

El inicio de este documental dedicado a promover el multifamiliar Conjunto Urbano Presidente Miguel Alemán (CUPA) (1947-1949) del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales del Estado (ISSSTE), es acompañado por imágenes y relatos sobre niños con accidentes fatales en barrios marginales, niños transportando baldes de agua para sus casas, los problemas de salud que implican para las mujeres el trabajo en lavaderos públicos, espacios insuficientes para la cocina, y habitaciones antihigiénicas.

³³ Gudiño, “Salud para las américas y Walt Disney”, 202.

Juan Manuel Aurrecoechea relata cómo S. G. Askinasi, proyectando en una aldea cárpatorrusa el documental estadounidense *Cleanliness Brings Health* (La limpieza es garantía de salud), escuchó a uno de sus espectadores decir: “¡Mira cómo se vive bien en América!”. Era la sola deducción que podía sacar este campesino, que había sido impresionado no por el fondo del filme, sino por las condiciones de exterioridad de la vivienda americana”, tema sobre el que Aurrecoechea reflexiona: “¿No era el verdadero objetivo del cine ‘educativo y científico’ norteamericano convencer al mundo de lo bien que ‘se vive en América’? Aquel campesino cárpatorruso bien pudo nutrir la ola migratoria que llevó a millones de europeos a los Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX. Lo imagino en Nueva York de los años treinta, como el último empleado de una compañía de limpieza, barriendo alfombras ajenas en el rascacielos de alguna gran corporación capitalista; no con una escoba humedecida, sino con una moderna aspiradora industrial”. Juan Manuel Aurrecoechea, “Figueroa, educador visual”, *Luna Córnea*, 2008, 124.



Nace una ciudad (1950)

En el contexto descrito, algunos estudios destacan la tensión entre la experiencia previa de las familias antes de cambiarse al CUPA y la “oferta de modernidad” que encontraron en esta nueva vivienda las primeras generaciones que la habitaron.³⁴ En el documental *Nace una ciudad* (1950), sobre esta clase de cambios generados a partir de un nuevo departamento, este se promocionaba como:

Risueño, acogedor, limpio, con servicio propio de estufa de gas, agua caliente, radio y sonido, iluminación, incineración de basuras, y además de renta tan baja que solo podría obtenerse por ese mismo dinero una insalubre pocilga en cualquier barrio sórdido de la ciudad. Solo aquel que haya sentido la angustia de vivir en condiciones lamentables en casa viejas, mal conservadas, sucias, llenas de sombras y reducidas, increíblemente reducidas, puede experimentar, como este modesto cartero [protagonista], la alegría sin límite de saber a sus hijos al amparo de enfermedades causadas por una habitación insalubre y mal iluminada, donde la miseria es una amenaza para su salud y su desarrollo integral... una modernísima instalación de gas en la cocina y, naturalmente, un estupendo baño moderno, limpio, con agua caliente.

En el concepto usual de modernidad la idea de separación del pasado se basa en una construcción de rupturas dentro de la historia occidental. Según Saurabh Dube, “la noción de modernidad como una ruptura con el pasado divide mundos sociales e históricos entre lo

³⁴ Gerardo Necochea, “Generación de expectativas”, en *Rumores y retratos de la modernidad: Historia oral del Multifamiliar Miguel Alemán, 1949-1999*, coord. Graciela de Garay (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México /Instituto Mora, 2002), 121.

tradicional y lo moderno, articulando y animando más todavía otras oposiciones como aquellas entre ritual y racionalidad, mito e historia, y magia y modernidad”.³⁵

En relación a esto, la representación del imaginario de tecnología doméstica se inserta, en las películas de la Época de Oro del cine mexicano, como un personaje particularmente importante. Esto porque la tecnología doméstica es usada para amplificar escenas cuyo objetivo ha sido marcar una diferencia entre tradición y modernidad o bien atraso y progreso, magnificando asimismo la representación de dichas dicotomías; y porque la tecnología doméstica contribuye a construir hechos considerados científicos y objetivos, y cuyo uso o no uso tiene aun consecuencias dramáticas o fatales.

Como conclusión es posible afirmar que algunos documentales, como la animación estadounidense *Environmental Sanitation* (1946), muestran que la ausencia de las tecnologías de abastecimiento y drenaje de agua, como la falta de disponibilidad de espacios y artefactos de baños, implica una condición de marginalidad, por su carácter antihigiénico. Artefactos que se presentan de forma esencial e imperativa por tener implicancias de muerte, tecnologías que además explican la característica esencial de una vivienda moderna. Mediante una suerte de representación de radiografía es visible una estructura no evidente de artefactos cotidianos y de su sistema de conexiones ingenieriles. La tecnología doméstica fue usada por el Estado mexicano para promover elementos clave de la vivienda higiénica, social y mínima, así como eje central de la modernización del habitar que implicaba su presencia. Además, esta fue destacada por Estados Unidos – principal modelo extranjero del período-, como salvación y modelo de vida ideal, mostrándose como una solución de uso prácticamente objetiva y universal.

Seducción en la precariedad:

La evolución de las tecnologías higiénicas puede reconocerse en las dos versiones de la primera película de ficción mexicana, *Santa* (1918, silente) y *Santa* (1933), donde los

³⁵ Dube, “Modernidad”, 179.

aguamaniles en las habitaciones desaparecen en la segunda versión. Lo que evidencia la progresiva eliminación de artefactos móviles a favor de espacios especializados para la higiene dentro de las viviendas, incluso en las mismas escenas dentro de viviendas marginales. Pero más interesante aún es cómo estos artefactos comienzan a incorporarse a la trama. Además de la presencia de varios aguamaniles en las habitaciones de la ciudad, en *El automóvil gris* (1919), el bandido que la protagoniza, desde una jofaina de rancho se oculta con jabón en la cara para no ser identificado por sus captores.



Santa (1918)
El automóvil gris (1919)

De acá en adelante, este tipo de artefactos móviles dentro del cine mexicano se convertirán en símbolo de precariedad en el contexto de la ciudad moderna, o bien de ruralidad o puericultura. Esto se puede ver especialmente en las películas *Los olvidados* (1950), *Nazarín* (1959) y *Águila o Sol* (1938).

Las jofainas son usadas profusamente para mostrar el lavado de manos, pies, piernas, brazos o cuerpo, o bien curar heridas. Mientras mayor es la marginalidad mayor es el tamaño del cuerpo involucrado. Desde la primera versión de *Cielito lindo* (1936), el lavado de pies y piernas trasciende el sentido higiénico para tomar sutilmente algunas connotaciones sexuales, debido a la exposición de las piernas.



Fotografía de una escena de la película *Cielito lindo* (1936)

Una de las escenas más importantes de *Los olvidados* (1950), cinta que trata la marginalidad urbana en Ciudad de México, muestra a la madre de Pedro (Stella Inda) -uno de sus personajes-, lavándose pies y piernas en una palangana dentro de la única habitación de su humilde casa. Mientras sus pequeños hijos le van a buscar más agua con una jícara, entra El Jaibo (Roberto Cobo) -amigo de Pedro- y sostiene con ella una conversación sobre su orfandad, mientras paralelamente él la mira mientras se lava. Luego ella simplemente arroja el agua sucia por la puerta de su casa. En el contexto urbano de la cinta, la carencia y la marginalidad de la trama son reforzadas por todas las acciones de la escena. Por un lado, el carácter antihigiénico que significa la falta de redes de abastecimiento y drenaje de agua, y por otro lado la falta de espacios y tecnologías especializadas para el baño, aumentan la falta de privacidad, que en este caso implican el detonante de un ambiguo juego de erotismo y promiscuidad sexual. De esta manera, la ausencia de tecnología doméstica se usa en la película como un atentado contra la higiene y contra la moral.



Los olvidados (1950)

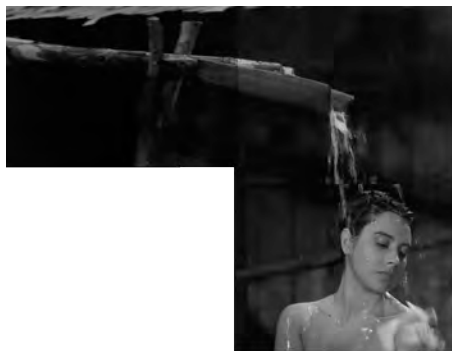
En *¡Qué lindo es Michoacán!* (1943) el lavado de pies de un cocinero francés, que ha caído al barro y está borracho, detona el romance con la cocinera de un pudiente rancho. En este caso, el lavado de piernas es realizado por una niña ayudante, mientras la cocinera michoacana introduce sus manos para frotar dentro de la camisa del cocinero. Una imagen cómica que parece invertir en todo sentido el decadentismo de la escena de *Los olvidados* (1950), pero que también sirve para detonar nuevos encuentros amorosos entre mujeres y hombres.

El contexto de lavado rural también se aprecia en una sencilla escena de *Nazarín* (1959). Nazario, un cura de pueblo vive con dos mujeres a las que cuida. Luego de levantarse, una de las mujeres se lava los brazos con una palangana, sin embargo al entrar el cura en la humilde vivienda ella le dice: “Espere, no entre don Nazario que me estoy lavando”, y tapa un portal con una cortina. Aunque se lave solo los brazos, la escena muestra una actividad que es considerada como algo muy personal que requiere intimidad entre ambos sexos, aunque sea precaria.



¡Qué lindo es Michoacán! (1943)
Nazarín (1959)

Otro encuentro ocurre en la ducha de pueblo de *Rosenda* (1948). Rosenda se está bañando fuera de su casa, mientras un hombre viene a hablar con ella. Rosenda: “¡Cuidadito y dé un paso más!”, Hombre: “Pero si no me he movido”, Rosenda: “¡Y nada de asomarse por las rendijas eh!”; Hombre: “Eso lo hacía cuando era chico y tenía curiosidad”. Él igualmente la espía y continúan una conversación. Lo interesante es cómo en esta película se concibe un espacio de privacidad. Al tratarse de una casa rural, la ducha se encuentra en el exterior, compuesta de una improvisada canaleta y división de madera; y sin embargo, a pesar de la precariedad, ella considerará que este espacio de intimidad será respetado.



Rosenda (1948)

Durante la llamada Época de Oro del cine mexicano, esta escena de *Rosenda* (1948) constituye posiblemente una de las más osadas, ya que no existe una escena que suponga a un hombre viendo a una mujer desnuda como esta. En un sentido distinto, *Bugambilia*

(1945) también mostrará un desnudo osado, pero esta vez desde la opulencia de una bañera. La marginalidad y ruralidad suponen, entonces, quedar a merced de los hombres.

A modo de conclusión, es posible sostener que desde *El automóvil gris* (1919) los artefactos de baño son utilizados en las cintas de ficción en muchos casos como un recurso para tener conversaciones o reflexiones especialmente privadas o incluso para ocultar secretos. En un contexto de representación del cine de ficción sobre la precariedad, las actividades de baño transitan por la casa, exponiendo el cuerpo en espacios de escasa intimidad, permitiendo potenciar escenas simultáneas de marginalidad y de seducción, aumentando la tensión dramática de la cinta por el respeto a los espacios. En su versión precaria o rural, la ausencia de tecnología doméstica se usa como una distinción no moderna, por considerarse, no higiénica, poco moral y de ambigüedad de la intimidad. Paralelamente, uno podría suponer que la relación amorosa entre los personajes -surgida en este contexto- no es entonces una relación moderna. En *Rosenda* (1948) y *Nazarín* (1959), por ejemplo, existe especialmente un juego con dicha ambigüedad y tensión, al intentar definir límites de manera poco precisa, mientras que en cintas como *Los olvidados* (1950), dicho límite no existe.

Hombres puercos

A diferencia de la precariedad de la regadera de *Rosenda* (1948) y de las actividades de limpieza con palanganas, los baños y semidesnudos de hombres se observan, como en la escena inicial de *Una familia de tantas* (1949), en espacios más asociados a las clases medias. Así ocurre en *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951), donde Pedro Infante le canta el tema “Yo no fui” a un amigo mientras se está duchando. Varias de las tomas acercan la cámara a Infante, introduciéndose en la privacidad del baño. Se trata el baño y sus actividades como un espacio musical, lúdico y de seducción.

En *La mujer que yo perdí* (1949) el protagonista (Pedro Infante) baña su torso cerca de un barril de madera y una idílica cascada y riachuelo. Él es ayudado por una aldeana que vierte

agua en su espalda con una vasija de greda. El protagonista dice al abuelo de la mujer: “Que sabrosa está el agua, abuelo”, Anciano aldeano: “Sí patrón, sí, esa agua es buena, de esa bebemos. Donde cae el arroyo se bañó Macedonio el año pasado”, Protagonista: “¿Una sola vez al año?”, Anciano aldeano: “El meritito día de San Juan”. El abuelo reprende a su nieta por “fisgonear” al hombre, luego caminan juntos e Infante canta “Arroyito que cantas, con tu canción eterna, dile que la quiero con toda el alma”. El protagonista, proveniente de la ciudad, realiza una actividad de lavado que contrasta con la referencia al escaso hábito de baño de algunos aldeanos. Por el contrario, la pureza del agua se asocia a otra escena donde la mujer de pueblo se peina y limpia su cara en el mismo riachuelo. En otra cinta, *Cupido pierde a Paquita* (1955), el protagonista conversa con su madre temas privados en el baño, para luego quitarse su playera y dirigirse a la bañera, momento en que la película hace un fundido en negro para frenar el desnudo total.



¿Qué te ha dado esa mujer? (1951)



La mujer que yo perdí (1949)



Cupido pierde a Paquita (1955)

En el cine de ficción, la higiene fue representada también en muchas escenas cómicas, estas trataban de la gran diferencia entre suciedad e higiene moderna como un factor radical de cambio. El agua y sus tecnologías domésticas son utilizadas como un recurso cómico. En la cinta *Dos pesos dejada* (1949), una dueña de casa conoce a un hombre pobre y le dice, asqueada, que se tiene que bañar. Después, el hombre va a vivir a la casa de la señora y le dice a su hija: “su señora madre es más limpia que la consciencia de un infante de tres meses. Y yo con las gentes limpias no quiero tratos, Lupita. La señora, aparte de mi manera de ser, que no es muy limpia que digamos, me va a tomar ojeriza de antemano... Va a pretender que me corte las uñas, que me lave los dientes, quizás hasta que me bañe cada quince días, y eso sí que no, prefiero la muerte, ¡prefiero la muerte!” Luego, cuando al hombre le cae un poco de agua en la cara, la señora dice a su familia: “Cochino, es la primera agua que le cae encima desde que lo bautizaron”. La mujer se encarga luego de asear al hombre y una secuencia de higiene cómica muestra al hombre tomando una ducha, pero con un paraguas, siendo obligado a lavarse los dientes y afeitarse.



Dos pesos dejada (1949)

En *La abuelita* (1942), un nieto es lavado por ella en una fuente de una casa. La abuela le dice: “Descansa de trabajar o de comer si es preciso, pero no de lavarte, cochino”, Nieto: “Sin comer y como las ranas: todo el día en el agua. Caramba abuelita, es un crimen lo que estás haciendo conmigo”, Abuela: “Un crimen no, un crimen sería dejarte vivir así de cochino como vas siempre. El día menos pensado vas a coger lo que no tienes por puerco”, Nieto: “Si no me muero esta vez, ya no me muero nunca”. Una escena similar inspira un diálogo en *Anacleto se divorcia* (1950), donde un esposo es obligado a lavarse las manos antes de comer, pero luego su mujer muy enojada le lava la cabeza en una jofaina cerca de la mesa. Él le dice a un amigo: “hasta cuándo acabará esta monserga. Echarme agua como si fuera yo un caballo. Como que se agarra una pulmonía... Pero si mi mujer no es una mujer, es un bombero, todo el santo día quiere estarle echando a uno agua. Esa maldita manía de la limpieza”. En la película *Borrasca en las almas* (1954), un obrero industrial se sienta en el comedor de la fábrica, pero luego un familiar lo obliga a levantarse de la mesa y lavarse las manos en el baño público, como los otros trabajadores, ante lo que contesta: “Somos obreros, no señoritas de colegio. Total, muy mi mugre y muy mis microbios si me da la gana de tragármelos”. En la película *Escuela para suegras* (1958), Tin Tan, como

vagabundo, es despertado por el mayordomo de una acomodada casa donde llega a parar por casualidad. Mayordomo: “El baño está listo”, Tin Tan: “¿El baño, para quién?!”, Mayordomo: “Para usted”. Ya dentro de la regadera Tin Tan grita: “¡Ay auxilio está fría, está muy fría por favor auxilio socorro!”, Mayordomo: “Métase debajo de la regadera”, Tin Tan: “¡Yo nunca, nunca, nunca!”. Los hombres de las clases bajas se muestran reacios al agua y a la higiene, pero si finalmente permiten ser redimidos por estas, se modifica radicalmente su situación inicial.



La abuelita (1942)
Anacleto se divorcia (1950)
Borrasca en las almas (1954)
Escuela para suegras (1958)
Escuela de vagabundos (1955)

En *Escuela de vagabundos* (1955), Pedro Infante se rasura -en una situación similar a *Escuela para suegras* (1958)-, hecho que permite higienizar el ingreso de un vagabundo a una rica vivienda. Al igual que Pedro Infante Tin Tan, en la cinta *Dios los cría* (1953), también habla frente a su reflejo en el espejo mientras se rasura. Al igual que en *Una familia de tantas* (1949), los hombres rasurándose también se muestran en una actividad seria, como ocurre en *La mujer de todos* (1946) y en *Cupido pierde a Paquita* (1955). A diferencia de las clases populares, que son ridiculizadas como antihigiénicas, los hombres de las clases medias y altas se rasuran usualmente, como en las películas descritas, y de manera natural se lavan las manos como en *El gran calavera* (1949) y *La casa chica* (1950). Muchas de las escenas descritas en este último párrafo sirven no solo para reafirmar la higiene o masculinidad de los hombres de clases acomodadas, sino para presentar el espacio del baño como un lugar adecuado para conversar con otros hombres secretos e intimidades. Esta misma situación se repite en distintos baños públicos.³⁶



La casa chica (1949)
El gran calavera (1949)

Podemos concluir que las actividades o los artefactos de baño en escenas burlescas se caracterizaron por mostrar el cambio radical de personas sucias hacia personas higienizadas, especialmente en las clases bajas. En este contexto, fueron las mujeres las que obligaron casi violentamente a los hombres, como en *Dos pesos dejada* (1949), o bien se convirtió este en requisito de ingreso a las viviendas de clase media o pudientes. Los hombres de la clase bajas se muestran como sujetos de atención higiénica solo en contextos de comicidad. En las películas de ficción, los semidesnudos de los hombres en el

³⁶ *Distinto amanecer* (1943), *México de mis recuerdos* (1944), *Campeón sin corona* (1946), *La hija del engaño* (1951), *La noche avanza* (1952), y *Días de otoño* (1963).

baño son mucho menores que los de las mujeres y en estas escenas, como las de Pedro Infante, son ocasiones para cantar, mostrando a esta estrella de cine como un hombre higiénico. En cintas como *La mujer que yo perdí* (1949), el hábito del baño se muestra como una necesidad urbana de los hombres de clases acomodadas, incluso en el ámbito rural, o bien como propio de las mujeres de pueblo. Las escenas de hombres rasurándose tratan con especial seriedad un aspecto distintivo de la masculinidad, como en *La mujer de todos* (1946), a la vez que la actividad permite iniciar conversaciones íntimas entre hombres.



La mujer de todos (1946)
Una familia de tantas (1949)
Dios los cría (1953)
Cupido pierde a Paquita (1955)

Mujeres en el lujo

Por otro lado, las escenas en baños de lujo son protagonizadas exclusivamente por mujeres, en películas como *Bugambilia* (1945), *La devoradora* (1946) y *La escondida* (1956). En estas participan reconocidas actrices. En *La devoradora* (1946), María Félix toma una ducha en un baño mientras es asistida por su sirvienta. El juego de sombras deja ver el desnudo de su silueta y luego ella se asoma para recoger una toalla. Dos movimientos de paneo de la cámara muestran a la sirvienta y luego a la protagonista desplazándose por la amplitud del cuarto de baño, el que cuenta con un mueble para belleza (espejo, mesa y silla). A continuación, un hombre llega a matarla con una pistola y, aunque intenta entrar al baño, finalmente desiste para esperarla en la recámara. En *La devoradora* (1946), la protagonista aparece con un camisón que hace dudar al hombre, quien finalmente se suicida. La privacidad del baño se muestra como impenetrable, incluso en situaciones extremas, y la belleza femenina como capaz de doblegar a los hombres.



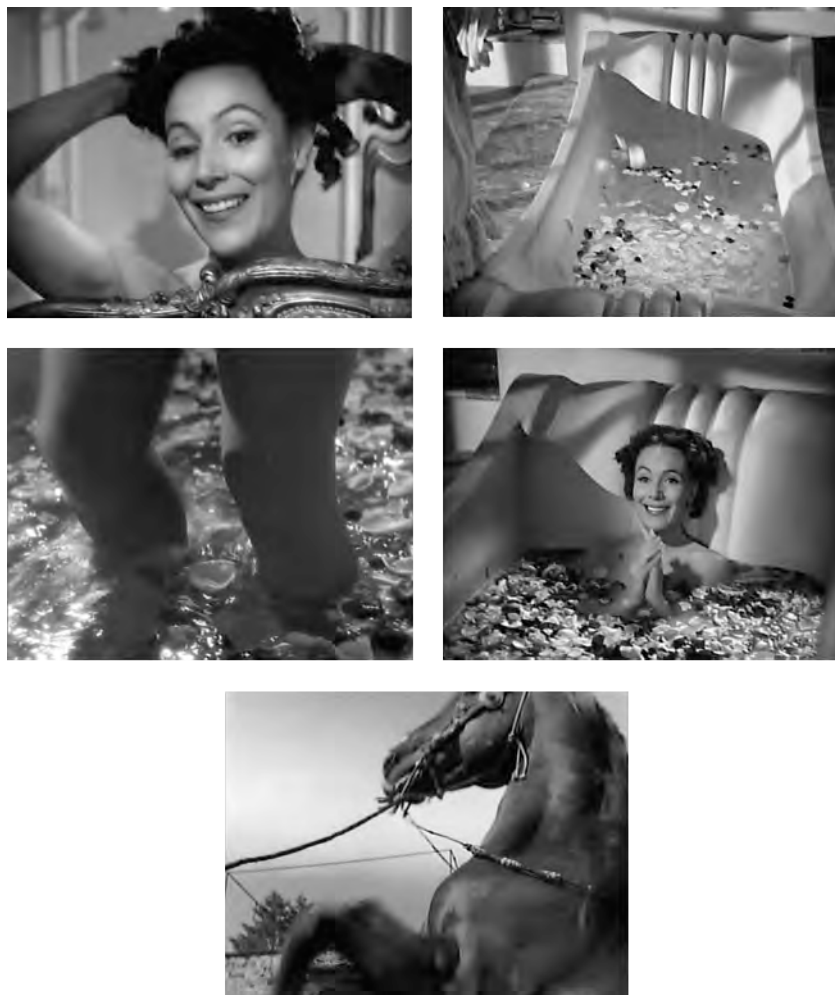
La devoradora (1946)

Escenas similares se repiten en *La escondida* (1956): la escena inicia con una toma de paneo en un espejo. María Félix vuelve a tomar un baño, esta vez en una bañera con mucha espuma y semidesnudos más osados. Ambientada durante la Revolución Mexicana, se muestra la conversación entre ella y una amiga, así como con Porfirio Díaz. El suntuoso baño incluye un gran vitral, muebles y una coctelera. Porfirio Díaz termina la escena poniendo una toalla –y, de paso, tapando el desnudo- para que La escondida se seque.



La escondida (1956)

La apología del baño de lujo en el cine mexicano se representa en *Bugambilia* (1945), donde Dolores del Río se desviste tras un biombo para meterse a una bañera llena de pétalos de rosa que cubren su cuerpo, mientras una sirvienta frota sus piernas. También ambientada a inicios de siglo, en esta película la conversación versa sobre el hombre que le gusta y qué escote usar en una próxima fiesta para seducirlo. Mientras mira al horizonte la escena cambia y se ve saltar y relinchar un caballo que inaugura la siguiente escena. La edición evidencia la connotación sexual. Además de esto, en *Bugambilia* (1945) se produce posiblemente la escena más osada de un desnudo, ya que su ingreso a la bañera, aunque muestra solo sus piernas, supone que el espectador está en la misma habitación con ella, un efecto que es claramente potenciado al desvestirse antes tras un biombo, conjunto que enfatiza la intimidad de la escena y desnudez de la protagonista.



Bugambilia (1945)

Es posible concluir que la evolución temporal del lavado en regadera, por sobre el de bañera, parece haber deserotizado una actividad que es aprovechada como un importante recurso en películas de época (Revolución Mexicana), como *Bugambilia* (1945) y *La escondida* (1956), las que invirtieron grandes recursos en dichas escenas: escenografía, amplios paneos, reflejos en espejos, siluetas, edición, etc. Las regaderas parecen, entonces, no facilitar un espacio tan sensual como las bañeras, aunque la regadera de *La devoradora* (1946) muestra una silueta del desnudo de la protagonista. Esta última película, aunque en contextos sociales opuestos, comparte con *Rosenda* (1948), la idea del espacio de baño como un poderoso límite para los hombres. En muchas ocasiones, dentro del cine mexicano, son las mujeres las que despliegan su poder mediante el uso de los baños.

Excusados como anatema

Una de las escenas didácticas de *Environmental Sanitation* (1946) muestra, mediante una visión de rayos X, cómo un excusado urbano hace disponible una necesidad cotidiana en medio de la moderna y compleja red de abastecimiento y drenaje de agua. En la película *Ustedes los ricos* (1948), dos personajes populares -borrachos y graciosos- abren un paquete y se encuentran con un asiento y tapa de excusado. Luego, uno de estos se lo pone en la cara y le pregunta a Pepe El Toro (Pedro Infante) en su taller de carpintería: “¿Son marcos pa’ retrato?” y su amigo borracho le cierra la tapa, golpeándolo en la cara.



Ustedes los ricos (1948)

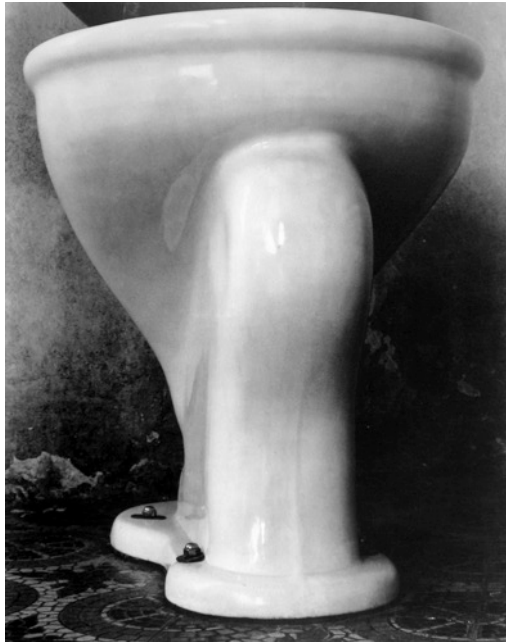


Environmental Sanitation (1946)

En las múltiples representaciones de los cuartos de baño en las películas mexicanas de la Época de Oro, los excusados no se muestran en ningún caso. Pese a la relevancia de este artefacto, como esencia del baño moderno, solo aparece en escenas como las de las cintas *Environmental Sanitation* (1946) y *Ustedes los ricos* (1948), aunque en el primer caso se muestra en un documental de propaganda higiénica, y en el segundo caso dentro de una película de ficción descontextualizado de su uso. En este sentido, la presentación de los excusados en la difusión de imágenes cinematográficas parece ser una anatema en México. Esta situación recuerda la censura que recibió la conocida serie de fotografías sobre excusados realizadas en México por Edward Weston durante la segunda mitad de la década de 1920. En sus diarios, Weston escribió:

He estado fotografiando nuestro baño [excusado], ese receptáculo esmaltado brillante de una belleza extraordinaria... mi excitación es una respuesta absolutamente estética ante la forma... he estado considerando fotografiar este accesorio elegante y útil para la vida higiénica y moderna, pero hasta que no contemplé su imagen en mi vidrio, no me di cuenta de sus posibilidades, estaba feliz, estaba emocionado. Tiene las curvas sensuales de la 'divina figura humana' pero sin sus imperfecciones. Jamás llegaron los griegos a una culminación más significativa de su cultura.³⁷

³⁷ Edward Weston, *The Daybooks of Edward Weston*, ed. Nancy Nehall (Nueva York: Horizon Press, 1961–1964), 48.



Excusado, fotografía, 1925, por Edward Weston.

La obra también ocupó un destacado segmento del relato de la novela *Tinísima* (1992), de Elena Poniatowska:

Weston se tiró tempranito en el suelo de azulejos del baño de su casa para fotografiar el excusado... En los días que siguieron, se instaló frente al excusado y no permitió utilizarlo después de las diez de la mañana. Elisa le sacaba brillo, y secaba bien el piso en el que Weston se tiraría. Primero fueron bromas; Brett ofreció sentarse en el trono para enriquecer la toma; Mercedes la hermana mayor de Tina, echarle pétalos de rosas por si a Weston se le ocurría fotografiarlo desde arriba... Las sesiones del excusado afectaron a la familia. Tina fue la primera en reaccionar: - Voy a bañarme a la casa de los Guerrero. Me llevo a Mercedes. Weston los inculpaba: - Trabajo en estado de tensión tremendo que vayan a entrar. - Pero Edward, nos has expulsado de la casa. Brett echó más leña al fuego: - ¿Qué es una casa sin excusado?... He tomado esos negativos bajo mucho stress temiendo a cada instante que alguien quisiera usar el excusado para propósitos no artísticos. Al ver su rostro Tina fue hacia él y lo abrazó. - Eduardito, descansa, descansa unos días; le

harás mucho bien a tus negativos. Al regreso, el excusado será para ti más excusado.³⁸

A su vez, una de las series de *Excusado* formó parte de la exposición Historia de México a través de la fotografía (2013), muestra que resumía 150 años de fotografía en el país y donde la imagen de Weston formó parte de las más de 330 imágenes seleccionadas.³⁹ Más recientemente también en la exposición Fascinación: Modotti/Weston (2014-2015).⁴⁰ Hasta el día de hoy, *Excusado* ha mantenido un fuerte arraigo en la cultura literaria y visual mexicana.

La fotografía de Weston es muy característica de su trabajo como artista, especialmente en su visión analítica y deconstructiva del objeto. Mediante una abstracción de formas, intenta descontextualizar los objetos de su realidad ordinaria, para que pierdan relevancia en cuanto tales, para resaltar valores formales comúnmente desdeñados.⁴¹

Excusado fue realizada en 1925⁴² y, aunque es posible que Weston conociera el excusado atribuido a Marcel Duchamp, Jean Carlot y Diego Rivera señalaron que preferían la intensidad de la obra del fotógrafo.⁴³ La imagen del retrete fue publicada por primera vez en México en el número siete, volumen II, de la revista *Forma* en 1928. La revista fue de suma importancia en las artes locales ya que se convirtió en uno de los núcleos fundacionales de la vanguardia mexicana, también otras revistas como *Irradiador* y

³⁸ Elena Poniatowska, *Tinísima* (Ciudad de México: Era, 1992), 37.

³⁹ Exposición *Historia de México a través de la fotografía*, Museo Nacional de Arte de México, Ciudad de México, México, del 24 de julio al 10 de noviembre de 2013.

⁴⁰ Exposición *Fascinación: Modotti/Weston*, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey, México, del 22 de agosto de 2014 al 11 de enero de 2015.

⁴¹ Catálogo de la exposición *Fascinación: Modotti/Weston*, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, del 22 de agosto, 2014 al 11 de enero, 2015, 24; y Maricela González, “Forma en la cultura de los años veinte: Ideología, artes plásticas y fotografía”, *Revista Universidad de México*, noviembre-diciembre 1999, 78 -79.

⁴² Edward Weston, *Excusado*, 1925, fotografía de plata gelatina, 24.8 x 19.1 cm, Colección Isabel y Agustín Coppel.

⁴³ Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas/ Universidad Nacional Autónoma de México Universidad Nacional Autónoma de México, 2002), 100.

Horizonte. Su foto fue alabada en la revista, pero fue también acompañada de la siguiente advertencia del editor:

Los espíritus timoratos, encasquillados por la costumbre de justipreciar la belleza por ‘el asunto’, no entenderán jamás que la estructura de porcelana blanca es tan hermosa en sí como la arquitectura de una flor o la de un fruto... Las imágenes, pues, no cobrarán en su mentalidad el valor intrínseco de su belleza desnuda y siempre estarán supeditadas al subjetivo de ‘lo moral’ o ‘lo soez’.⁴⁴

Finalmente, a la revista llegaron varias quejas y comentarios de indignación por la aparición de la fotografía. Este se convirtió en el principal pretexto esgrimido por la Secretaría de Educación Pública para clausurar definitivamente esta importante publicación, suprimiendo su patrocinio. Lo anterior en un contexto en el que la política se redefinía en esos años y las prácticas de tolerancia democrática se endurecían, reprimiendo incluso el ámbito de la cultura.⁴⁵

⁴⁴ Gabriel Fernández Ledesma, *Forma*, 1928, 17-18.

⁴⁵ González, “Forma en la cultura de los años veinte”, 78-79; y Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México*, 101.

Capítulo II: Cocinas y cine

Tecnologías de cocinas

Los dispositivos y tecnologías de cocina moderna -además de incorporar nuevas redes de abastecimiento y drenaje de agua- fueron uno de los principales artefactos que acogieron las nuevas redes de energía a gas y electricidad en el hogar. Energías que fueron clave desde las primeras décadas siglo XX para el proyecto comercial estadounidense del negocio energético, así como de los principios de eficiencia taylorista.⁴⁶ Junto con el higienismo europeo, el taylorismo estadounidense se convirtió (complementariamente) en una influyente hegemonía ideológica y tecnológica extranjera dentro del hogar.

Para publicitar la conectividad de las redes modernas de energía y de sus artefactos domésticos, las compañías de gas y electricidad tuvieron que controlar algunas complicaciones, como cortes del servicio eléctrico o escapes de gas. Las empresas de gas y electricidad eran las primeras interesadas en la difusión de sus aplicaciones domésticas que hacían disponible la energía, por ello estas mismas empresas vendieron estufas, calentadores, refrigeradores y otros electrodomésticos.

La difusión de estufas racionales y económicas fue una de las principales ventajas para asegurar el consumo de gas y electricidad, funcionalidad que incidió determinantemente en las nuevas interacciones eficientes del hogar. El control mecanizado del calor fue la innovación más preciada, porque mejoraba notablemente el uso de combustibles y la preparación de alimentos. Inicialmente con gas fue necesario adaptarse al carácter del

⁴⁶ “Taylorismo” (“gestión científica del trabajo”), movimiento de racionalización impulsado a inicios del siglo XX por Frederick Taylor (1856-1915). Promueve el estudio detallado de la interacción de los obreros con tiempos y movimientos en los procesos de trabajo mecánico con el fin de mejorar y coordinar eficientemente todas las fases de la producción para optimizar la productividad (especialmente en líneas de montaje). Véase Isabel Campi, *La idea y la materia* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007), 209-210. La aplicación de estas teorías industriales, asimiladas en diversos campos de acción, motivaron también su aplicación en la gestión doméstica y motivaron cambios en el diseño de espacios y artefactos para modificar ineficientes costumbres de trabajo en casa, especialmente en la cocina entendida como una pequeña fábrica.

moderno sistema y no seguir las antiguas rutinas acostumbradas con leña o carbón. En los años veinte, la disputa entre cocinas a gas y eléctricas se centraría en la propagación del calor y especialmente en el ahorro de energía.

En esa misma década, la lógica taylorista, presente en la cocina, buscaba incorporar los principios científicos e industriales a las operaciones de preparación de alimentos en el hogar. Posteriormente, en el debate de los años treinta sobre habitación económica, se buscó para todo el equipamiento de cocina la adaptación del principio en cadena de montaje, para evitar las pérdidas de tiempo y simplificar las tareas. Este fue un importante concepto perfeccionado en la década de 1940, con la superficie integrada de trabajo de una “cocina continua” y con la oferta de muebles prefabricados y su ideal de planificación eficiente.

Mujeres a ras de suelo

Las escenas de una mujer realizando en el suelo la molienda de maíz en un metate son uno de los aspectos esenciales de la cocina mexicana, imágenes presentes en algunas películas costumbristas mexicanas de las décadas de 1930 y 1940. Esta es una actividad de origen prehispánico que usualmente se presenta en el cine al lado de un pequeño fuego con un comal, o de un sartén para cocer las tortillas. Películas como *Janitzio* (1935), *María Candelaria* (1944), *La perla* (1947) y *La mujer que yo perdí* (1949) incorporaron en su historia este tipo de hábitos domésticos. Dentro de estas cintas dichas escenas corresponden, en todos los casos, a mujeres protagonistas del argumento, ataviadas con trajes tradicionales, en un contexto campesino o de pescadores, y en condiciones de extrema humildad. En ellas el carácter tradicional es reforzado por ejemplo, en conocidas locaciones como *Janitzio* (1935) y Xochimilco en *María Candelaria* (1944).

La actividad de molienda y cocción se desarrolla además, en la mayoría de estas películas, dentro de un espacio de habitación común y no diferenciado de otras actividades cotidianas -como en la cocina moderna- y dentro de sombríos interiores de precarias chozas de ramas,

madera y/o piedras. Por ejemplo en *La perla* (1947), la cuna del bebé se encuentra al lado del fuego, mientras que en *Janitzio* (1935) las actividades de cocina se desarrollan al aire libre en la entrada de la choza.

Muchos de los momentos de molienda en estas cintas están asociados a dramas sobre la marginalidad material y/o moral de los protagonistas. Por ejemplo, en *Janitzio* (1935), la molienda ocurre precisamente cuando la pareja de protagonistas se reencuentra luego de que ella ha estado conviviendo con otro hombre y es considerada “impura” por su pareja. En *María Candelaria* (1944), esta actividad de cocina ocurre mientras la choza de la protagonista recibe la agresión de una mujer celosa, protagonista que además es criticada socialmente por ser hija de una prostituta.



Janitzio (1935)



María Candelaria (1944)

En *La perla* (1947), la molienda sucede mientras la pareja principal conversa, angustiados por la falta de alimento, debido a la escasez de buceo por el mar agitado. Esta es una escena particularmente interesante, ya que en medio de este diálogo la esposa muestra a su esposo una bola de masa de maíz, esto para hacer una analogía con el gran tamaño de la perla que esperan encontrar a futuro para salvar su precaria situación. En esta escena la molienda de maíz se convierte entonces en metáfora de la prosperidad y a la vez del drama del que trata la película.



La perla (1947)

Por otro lado, la cinta *La mujer que yo perdí* (1949) es una de las pocas películas que muestra –en muchas escenas dramáticas- tanto la molienda en metate en el suelo, como la cocción en una cocina de fogón de pie. La cinta podría entonces considerarse, por ello, una fusión entre las actividades de cocina prehispánicas y europeas.



La mujer que yo perdí (1949)

En las cintas *El bruto* (1953) y *Escuela para suegras* (1958), a diferencia de la preparación de maíz, los hombres cocinan en el piso con precarios fuegos, como claro símbolo de marginalidad, más aún por el contexto urbano de las tramas. En el caso de una escena de *El bruto* (1953), un comal sobre ladrillos muestra cómo los tacos que la protagonista preparaba se han quemado, símbolo de la relación sexual que le hizo olvidar la cocción de alimentos. En este caso, se muestra la cocina cómo un símbolo que remite a un evento más importante que queda fuera de escena.



El bruto (1953)



Escuela para suegras (1958)

Es posible concluir que, en las películas mencionadas, la molienda de maíz se muestra como una actividad usual, propia y podríamos decir que incluso permanente de la cotidianidad de las mujeres rurales, consolidando de esta manera la construcción del canon e imaginario visual que refiere a esta tradicional actividad de género. Sin embargo, en el cine, a diferencia de las artes visuales como el grabado y la pintura, la tipología de choza o casa precaria, así como el contexto de pobreza, muestra no solo a la actividad de molienda como una actividad tradicional, sino que además asociada a cierta idea de marginalidad.

En *Janitzio* (1935), *María Candelaria* (1944) y *La perla* (1947), las vistas de las mujeres en la molienda son realizadas desde arriba, desde la perspectiva de los hombres que conversan con las mujeres, lo que supone una noción externa y objetiva respecto de lo observado (la mujer). Sin embargo en *La mujer que yo perdí* (1949), una de las principales tomas de la molienda es realizada desde el ángulo de visión de la mujer, lo que podría suponer cierta reflexión sobre la condición de muchas mujeres y una sensibilización sobre la “perspectiva” de estas. Más aún, la toma es realizada en un momento en que la mujer decide “decir que no”, al rechazar a un pretendiente que no le agrada. No por casualidad, esta es la más nueva de las cuatro cintas analizadas en las que aparece la molienda de maíz, lo que supone posiblemente un mayor avance histórico en los temas de género. Al respecto, es interesante notar también que en *María Candelaria* (1944), una de las películas que muestra la perspectiva de los hombres, el relato se relaciona además con el intento de un artista por “captar la esencia” pintoresca de los indios que él retrata, como es la india María Candelaria, cuya historia comienza a narrar al inicio de la película. La diferencia de las perspectivas de las tomas en un aspecto tan cotidiano en México, como fue en la primera mitad del siglo XX la molienda de maíz, puede indicar de manera importante las diferencias de género.



María Candelaria (1944)

Tradición de la cocina rural

En el contexto rural, las grandes cocinas tradicionales se muestran en el cine mexicano especialmente en la década de 1940. Son grandes fogones construidos de adobe, que cuentan con entradas y salidas cuadradas para introducir la leña o el carbón, así como salidas cuadradas superiores para posar los receptáculos de cocción.

Uno de los relatos más completos sobre la cultura material de las antiguas cocinas se encuentra en las memorias de la famosa bailarina Rosa Roland de Covarrubias, quien –a mediados del siglo XX- construyó una cocina en su casa de Ciudad de México, tomando como referente la cocina poblana de La Casa del Alfeñique:

La estufa de hornillas de carbón abarca la longitud de una pared completa: hecha de ladrillos y con azulejos negros y blancos con los orificios de diferentes tamaños y con rejillas de hierro en la parte superior. Al frente de cada rejilla se deja un respiradero, a través del cual se sopla para avivar el fuego y se retiran las cenizas. Una campana de estaño cuelga por encima para permitir que escape el humo; a un lado la carbonera y al otro lado el fregadero. Todos los recipientes de cocina están colgados en las paredes como en una exhibición. Una rejilla colgante sostiene cucharas de madera, cucharones, palas, y diversos utensilios necesarios. Hay tres nichos excavados en la pared. Estos son anaqueles para guardar platos, tazones y vasos. Hay una mesa alta de madera en medio del cuarto, y un gabinete tallado con anaqueles y cajones que contienen platos y otros objetos. Junto a la cocina está la despensa donde guardamos todos los alimentos y demás trastos.⁴⁷

Por otro lado, Matilde Souto comenta cómo desde el siglo XVII los distintos recetarios gastronómicos comenzaron a hacer más específicas las técnicas de cocimiento con la cocina tradicional, indicando los modos de utilizar el calor:

⁴⁷ Rosa Covarrubias, “Tengo dos cocinas”, en *Rosa Covarrubias: Una americana que amó México*, VV. AA. (Puebla: Universidad de las Américas Puebla, 2007), 166 -167.

Cocer o asar a dos fuegos se refería a la cantidad de combustible utilizado para conseguir la temperatura adecuada, poniéndose dos leños para conseguir un fuego más vivo, mientras que poner al rescoldo era aprovechar el calor que guardaba la leña o el carbón quemado cubierto por la ceniza, lo que daba menos fuego. Poner lumbre arriba y abajo era, literalmente, poner la base de la olla sobre el fuego, taparla con un comal o un plato y sobre este poner brasas, de tal manera que el calor era recibido por debajo y por encima al mismo tiempo.⁴⁸

Según José Luis Juárez López, la difusión de imágenes de la cocina tradicional mexicana del siglo XIX se inició a mediados del siglo XX, como una reacción en contra de la imposición del nuevo imaginario de la cocina moderna: “En medio de la propuesta del cambio en el espacio culinario las representaciones de cocinas de hornillas y fogones que funcionaban con leña y carbón no desaparecieron ante la promoción de las modernas”.⁴⁹ Son imágenes históricas que aparecen de vez en cuando en algunos recetarios, almanaques de cocina y revistas gastronómicas, pero la publicación que se encargó de consolidar el canon de la cocina tradicional, fue una edición de la reconocida revista *Artes de México* de 1963,⁵⁰ titulada “La cocina mexicana”, publicación que “marcó la ruta a seguir para ilustrar la historia de la cocina mexicana”.⁵¹ Sin embargo, en tanto temática, las cocinas “tradicionales” fueron comunes en la pintura y la gráfica costumbrista desde el siglo XVIII—como en la pintura de castas—y en el XIX tanto en obras realizadas por artistas viajeros como por locales dentro del costumbrismo, así como en la literatura en novelas como *Los Bandidos de Río Frío*, publicada entre 1899 y 1891.

En el grupo de imágenes más difundidas sobre la cocina tradicional mexicana, destacaron las representaciones de autores como Karl Nebel, Manuel Serrano, Agustín Arrieta y

⁴⁸ Matilde Souto Mantecón, “De la cocina a la mesa”, en *Historia de la vida cotidiana en México, IV Bienes y vivencias. El siglo XIX*, dir. Pilar Gonzalbo (Ciudad de México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2005), 35.

⁴⁹ José Luis Juárez López, *Nacionalismo culinario. La cocina mexicana en el siglo XX* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008), 253.

⁵⁰ Miguel Ángel Anzures, “La cocina mexicana”, en *Artes de México* (Ciudad de México, 1963), 60-99.

⁵¹ Juárez López, *Nacionalismo culinario*. 247.

Éduard Pingret, los que habían pintado este tipo de cocinas durante la segunda mitad del siglo XIX. “Esas obras, aparte del mismo nombre ‘Cocina Poblana’, tienen otros elementos comunes. Hace referencia al espacio culinario tradicional, son cocinas decoradas con trastos en la pared y en el interior muestran mujeres preparando alimentos”,⁵² este conjunto de obras sirvieron para configurar el paradigma de cocina mexicana en el imaginario social. Al respecto, según Juárez López:

Las cocinas poblanas del siglo XIX son el referente de la cocina mexicana *par excellence*. Muestra un microcosmos estático y feliz, nostálgico, al que han recurrido múltiples obras que tratan de la cocina de México, aparecen como parte de las obras [publicaciones] que hablan de la cocina mexicana pero también de sus productos [alimentos] centrales... Las cocinas poblanas, además, son contrincantes en una lucha silenciosa de cocinas en las que terminan imponiéndose ante las que muestran modernidad. Así la cocina mexicana opta por una imagen convencional y adecuada.⁵³

Para el autor mencionado, la pintura denominada “El templo de los alimentos” –por los mosaicos formando una cruz en la pared del fondo- de Pingret, es una de las más reproducidas, y “La reproducción continua de la que ha sido objeto la convierte en la cocina de México”.⁵⁴

⁵² Ibid., 254.

⁵³ Ibid., 258-259.

⁵⁴ Ibid., 257.



Édouard Pingret, *Cocina poblana*, 1853, óleo sobre tela, 63 x 51 cm, colección Museo Nacional de Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

En el caso del cine, las escenas de este tipo de cocinas tradicionales las muestran siempre en uso, con amplios espacios, estanterías y artículos de cocina tradicionales en sus paredes, así como sirvientas encargadas de la cocina. Así sucede en *Al son de la marimba* (1941), *¡Qué lindo es Michoacán!* (1943), *Enamorada* (1946), *La malquerida* (1949) y *Doña Perfecta* (1951). Estas constituyen el grupo de cocinas tradicionales más importante del cine mexicano de la Época de Oro, y dentro de estas películas sus cocinas representan, de distintas formas, un importante actor desde el que se muestra y despliega el poder y tradición de los grupos acomodados.

En *Al son de la marimba* (1941), una familia aristocrática ha caído en desgracia por lo que tienen que trabajar en un rancho como sirvientas. La madre dice a su hija: “Que vergüenza. ¿Qué dirían nuestras amistades de (Ciudad de) México si nos vieran?... Por tu culpa nos vemos como nos vemos”, dice luego a su esposo. La hija responde: “¿Y cómo nos veíamos antes?” Y la madre le dice: “¡Ah!, con automóviles, criados, alhajas”. El diálogo se desarrolla en una gran cocina del rancho -mientras la madre azuca el fuego- lo que supone

que es un espacio reservado solo a los sirvientes. En esta cinta, el uso de la cocina por parte de ciertos grupos acomodados implica incluso una vergüenza.



Al son de la marimba (1941)

En *¡Qué lindo es Michoacán!* (1943), la dueña del rancho cuenta con una equipada cocina tradicional, pero este espacio solo se reserva en la trama de la película a los cocineros a su servicio. La cocina sirve en esta película para contrastar la tradición versus la modernidad de la dueña del rancho, quien recién llega de vivir en Europa, trayendo consigo a un cocinero francés con equipamientos de cocina moderna, cultura que se enfrenta a la cocinera y a la cocina tradicional del rancho.



¡Qué lindo es Michoacán! (1943)

Enamorada (1946), ambientada en tiempos de la Revolución en Cholula, trata sobre la relación sentimental de una mujer rica y un general zapatista. Una escena muestra a la mujer cocinando junto a sus cocineras. El general le hace llegar con una cocinera una carta de amor, pero la mujer la arroja al fuego de la cocina. Una toma muestra de espaldas al general fuera de la casa de dos pisos, observando expectante e impotente, aunque también

pequeño respecto de la siguiente imagen de la mujer, escena que la muestra de frente en una gran cazuela. Esta es una superposición y relación de imágenes (plano contra plano) que muestra el engrandecimiento y dominio de la mujer por sobre el hombre, contexto en el que la cocina adquiere poder al ser además la dueña de la casa quien prepara los alimentos. Por otro lado, en la película *La malquerida* (1949), la grandeza de la cocina de una hacienda se muestra en un gran paneo horizontal, donde la dueña de la casa transita para llevar los alimentos al comedor de la casa.



Enamorada (1946)



La malquerida (1949)

En *Doña Perfecta* (1951), al igual que en *¡Qué lindo es Michoacán!* (1943), la cocina mexicana es usada para marcar la diferencia respecto de las influencias extranjeras y mostrar las controversias a las que se enfrentaba la tradición local. Esta película, ambientada a fines del siglo XIX, trata sobre la tensión entre Doña Perfecta (Dolores del Río) y Pepe Rey, diferencia basada en los ideales conservadores y religiosos de Doña Perfecta y el pensamiento liberal que su sobrino Pepe ha adquirido en Europa. La única toma en la cocina muestra un gran paneo de esta, donde Doña Perfecta prueba y evalúa los alimentos que se están cocinando.



Doña Perfecta (1951)

Un grupo de cocinas rurales más modestas aparecen en cintas como *Flor Silvestre* (1943), *La mujer que yo perdí* (1949), *La hija del engaño* (1951), *Los hijos de María Morales* (1952) y *Nazarín* (1959). Son cocinas rurales que podríamos considerar como de un tipo medio, porque no tienen ni la humildad de fogones en el suelo, ni la apoteosis de los

grandes fogones de ricos ranchos. En estas, mayoritariamente, se repiten las escenas de mujeres cocinando.



La hija del engaño (1951)
Los hijos de María Morales (1952)



Nazarín (1959)

En *Flor Silvestre* (1943), película ambientada en tiempos de la Revolución, el fogón circular en el centro de la cocina es avivado por Esperanza. Esta toma corresponde, a su vez, a una de las imágenes más icónicas de la actriz Dolores del Río. Más adelante, ante el allanamiento de la casa por parte de hombres armados, estos exigen a Esperanza preparar tacos, sin embargo ella genera en la cocina un gran incendio que le permite un escape infructuoso. El fogón es utilizado en esta escena como un arma, precisamente porque los fogones son interpretados como un instrumento de alto cuidado debido al peligro de su clase de combustión.



Flor Silvestre (1943)

Por otro lado, en *La mujer que yo perdí* (1949), la cocina rural a leña es usada como camuflaje del llanto de amor de la protagonista. Abuelo: “¿Qué te pasa? ¿Por qué lloras?”, María: “No abuelo, me arden los ojos por el humo”, Abuelo: “¿Cuál humo? Si no está prendido el fogón”. El mismo tipo de cocina se repite también en *Nazarín* (1959), así como en *La hija del engaño* (1951) y en *Los hijos de María Morales* (1952). Además, en estas dos últimas películas, es importante advertir que con la cocina conviven paralelamente también otro tipo de calentadores sobre las mesas como braseros (o anafres) metálicos a carbón.



La mujer que yo perdí (1949)

Dibujos animados de cocinas rurales son representados también en los cortometrajes estadounidenses de Walt Disney, *Cleanliness Brings Health* (1946) (La limpieza trae la salud), que muestra la comparación de una familia higiénica y otra no higiénica, y en *Planning For Good Eating* (1946) (Planificación para la buena alimentación) que muestra la evolución que experimenta una familia al alimentarse mejor. Estos documentales muestran en su trama dibujos de mujeres cocinando en dos cocinas de fogón. Lo interesante es que cada representación acentúa el mensaje que le interesa transmitir, en el primer caso una cocina higiénica (sin alimentos a la vista), y en el segundo caso una cocina bien surtida de alimentos (no tan higiénica).



Cleanliness Brings Health (1946)
Planning For Good Eating (1946)

Podemos concluir entonces que las representaciones cinematográficas de la cocina rural tradicional, muestran un tipo de interacción, donde si bien en muchos casos las dueñas de los ranchos cuentan con cocineras, son ellas mismas las que protagonizan su uso, como en *Enamorada* (1946) y *La malquerida* (1949). Esto muestra cómo la cocina tradicional es utilizada en el cine mexicano como un poderoso actor que puede potenciar y crear significados en la trama de la película, incluso con protagonistas –dueñas de rancho- que usualmente están lejos de estas actividades.

Las cocinas rurales de fogón que se muestran en las películas mexicanas se presentan como un espacio propio de la mujer, en el cuál ella puede demostrar cierto control, dominio o poder, o bien a la cocina se le otorgan significados que trascienden las actividades propias de preparar alimentos. En este contexto han sido utilizadas en el cine para representar, por

ejemplo: la caída en desgracia de una familia aristocrática, en *Al son de la marimba* (1941); el enfrentamiento entre la tradición local mexicana y el advenimiento de ideas modernas de la mano de las influencias extranjeras, en *¡Qué lindo es Michoacán!* (1943) y *Doña Perfecta* (1951); el control o ataque sobre los hombres en *Flor Silvestre* (1943) y en *Enamorada* (1946), o bien el amor por ellos, en *La mujer que yo perdí* (1949). Por otro lado documentales de Walt Disney como *Cleanliness Brings Health* (1946) y *Planning For Good Eating* (1946) sintetizaron los estereotipos de la cocina rural tradicional en su versión animada.

La cuarta pared hacia 1950

Las cocinas de fogón de pie tradicional de adobe o ladrillo no solo son usadas en las películas rurales, sino que es posible distinguirlas también en muchas películas realizadas en un contexto urbano. Estas cocinas todavía son usadas en el cine mexicano entre 1941 y 1955 para representar el interior de las viviendas de la ciudad. En algunos casos estas cocinas sirven para representar un contexto de pobreza, humildad o marginalidad, como en *Víctimas del pecado* (1951), *Los pobres van al cielo* (1951), *¡Acá las tortas!* (1951) y *El papelerito* (1951), mientras que en otras cintas estas cocinas se asocian más con la clase media o medio alta, como en *La gallina clueca* (1941), *Calabacitas tiernas* (1949), *Los Fernández de Peralvillo* (1954) y *Cupido pierde a Paquita* (1955). Pese a que en muchos casos son cocinas similares, un aspecto que permite distinguir las diferencias socioeconómicas son los instrumentos de cocina dispuestos sobre el fuego, en la pared o sobre armarios, de barro cocido para los sectores populares y de metal para sectores más acomodados.



Víctimas del pecado (1951)
Los pobres van al cielo (1951)
¡Acá las tortas! (1951)



La gallina clueca (1941)
Calabacitas tiernas (1949)

En algunas películas como *¡Acá las tortas!* (1951), la cocina mexicana sirve para acentuar el enfrentamiento entre ideas locales y extranjeras -similar a *Doña Perfecta* (1951)-. La cinta trata sobre una familia que envía a sus hijos a estudiar a Estados Unidos, quienes luego regresan despreciando lo mexicano, entre los objetos de su desprecio las tortas, negocio familiar de alimentos que paradójicamente les permitió a ellos estudiar en el extranjero.

La última película mexicana que trataremos aquí y donde se muestra una cocina de fogón en un contexto de vivienda urbana es *Cupido pierde a Paquita* (1955). La cinta trata de una sirvienta que trabaja en la casa de una avara familia. En esta se repiten en seis ocasiones locaciones en la cocina, por esto es una de las películas que muestra de manera más detallada este espacio. En estas escenas ocurren diversos diálogos y acciones, entre la sirvienta y la dueña de casa, en torno a la preparación de comida y sobre la limpieza de la cocina, bailes con la radio y cantos propios sobre amor, así como diálogos con hombres desde una ventana de la cocina que conecta con un taller mecánico. Asimismo, destaca la molienda en molcajete. Sin embargo, uno de los aspectos más importantes, dentro del uso de la cocina en esta la película, es el proceso de declive y transición de una cocina tradicional de fogón hacia una cocina a kerosene. De hecho, es interesante notar que Paquita solo prepara comida en la cocina de kerosene y no en la cocina tradicional. Además, una de las escenas muestra a los hombres del taller mecánico cantándole a Paquita. La siguiente escena muestra la cocina a kerosene encendida, al lado de la ventana que conecta con el taller, y luego a Paquita contenta. La secuencia conecta entonces el calor de la cocina con el calor humano, o con el deseo.



Cupido pierde a Paquita (1955)

Uno de los aspectos más interesantes de la representación de los espacios de cocinas tradicionales en el cine mexicano es la eliminación de la cuarta pared, esto con el objetivo de que los diálogos se desarrollen de frente al espectador y no con las cocineras de espaldas a este. Respecto de esta cuarta pared invisible, que ocurre tanto en las filmaciones de habitaciones de baños como de cocinas, se vuelve pertinente el trabajo de Paula Sibilia, quien ha comentado cómo la exposición pública de la intimidad, en los medios de comunicación contemporáneos como internet, ha derruido la densidad y opacidad de las

antiguas paredes que protegían la intimidad del hogar, volviendo cada vez más permeables y traslúcidos sus muros a la exposición y vista de los detalles de la vida privada.

La función de las viejas paredes del hogar consistía, precisamente, en obtener el máximo provecho de dichas características: eran sólidas, opacas e infranqueables porque debían servir como refugio para proteger a su morador de los peligros del espacio público y ocultar su intimidad a los curiosos ojos ajenos. Pero ahora esos muros se dejan infiltrar por miradas técnicamente mediadas –o mediatizadas- que flexibilizan y ensanchan los límites de los que se puede decir y mostrar... la vieja intimidad se transformó en otra cosa. Y ahora está a la vista de todos.⁵⁵

Si llevamos la reflexión de Sibilia al caso del cine, advertimos que en muchas de las cintas sobre interiores de viviendas –en las que se usan tecnologías domésticas- el espectador puede acceder a la intimidad del hogar desde una cuarta pared traslúcida. Si consideramos que la distinción entre espacios públicos y privados -de ámbitos claramente diferenciados y especializados- ha sido uno de los ideales de la modernidad, este cruce entre cine-público y hogar-privado se convierte en un tema aún más difuso.⁵⁶ En ese sentido, las escenas de espacios de cocina y de cuartos de baño en las películas mexicanas tienen la particularidad de situarse en la reflexión del ambiguo cruce de la exposición pública -en los medios de comunicación masiva como el cine- de espacios especialmente privados dentro del hogar – como la cocina o el baño-. Este tipo de escenas muestran entonces cómo la eliminación de la cuarta pared en el cine permite el acceso al espacio más íntimo del hogar, planteando el problema sobre la paradoja de la exposición pública de la vida privada.

⁵⁵ Paula Sibilia, *La intimidad como espectáculo* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2008), 93.

⁵⁶ La necesidad y valoración de un espacio íntimo, destinado a cada uno, se consolidó especialmente durante el siglo XIX. El estímulo de la separación entre lo público y lo privado, y la gradual expansión de este último concepto, fue causado por factores como la consolidación de la familia nuclear burguesa, la separación del espacio y el tiempo entre trabajo y vida cotidiana, y del fomento de una vida interior del individuo. Las casas, entonces, surgieron como lugares privados en los que crecía la intimidad, especializando y fijando algunas de las habitaciones. Véase Sibilia, *La intimidad como espectáculo*, 73.

La eliminación de la cuarta pared ocurre en las ya mencionadas películas rurales como *La hija del engaño* (1951) y *La mujer que yo perdí* (1949), y en cintas urbanas como *Una familia de tantas* (1949), *El papelerito* (1951), *Doña Perfecta* (1951) y *Los Fernández de Peralvillo* (1954). Tenemos que considerar que este es un recurso cinematográfico motivado, no solo por el acceso a la intimidad, sino que especialmente por la reducción de los espacios de cocina dentro de cintas de hogares humildes o bien urbanos. Espacios muy distintos a las grandes haciendas o ranchos y sus espaciosas cocinas, muchas de ellas en el centro de esta, y que permiten una multiplicidad de tomas, como las de cocineras de frente. Esto ocurre en cintas como *Enamorada* (1946) y *La malquerida* (1949), o también en cocinas no tan lujosas pero espaciosas como la de *Flor silvestre* (1943).



Los Fernández de Peralvillo (1954)

En *La hija del engaño* (1951), el recurso mencionado es especialmente interesante ya que una de las escenas inicia en negro y luego la vista es desde la cuarta pared de una despensa que es abierta por una de las protagonistas, despensa que se ve absolutamente vacía de alimentos. Al fondo también se advierte su hermana cocinando y su padre sentado a la mesa. En ese momento el padre dice: “¿Qué tienen pa’ almorzar?”, Hermana: “Pa’

almorzar tenemos hambre”, Padre: “Eso quiere decir que no hay nada”, Marta: “¿Qué va a haber?, mire [abriendo la despensa], puritito aire. Usted no da ni pa’ blanquillos, ni pa’ manteca, ni pa’ carbón. No da más que la orden”,... Hermana: “Cuando yo sea artista y trabaje en el cine, comeremos todos los días y tendremos pieles de zorrillo que usan las viejas así muy popof [elegante]”. Esta es una escena significativa, porque con la apertura del armario se muestra explícitamente la apertura de la cuarta pared. Por otro lado, en el momento en que el armario es filmado de frente, el orificio donde estaba la cámara se tapa para simular su estructura. En el caso de *El papelerito* (1951) sucede lo mismo, pero en un ángulo invertido. La cuarta pared se elimina para mostrar de frente a mujeres cocinando y conversando, pero cuando el ángulo de la cámara es invertido el orificio de la cocina es tapado formando un muro. Todas estas estrategias permiten dos tomas de acceso a la cocina, así como mostrar de frente a las mujeres realizando las actividades culturalmente consideradas entonces como propias de su género. En cocinas modernas un efecto similar y radical de eliminación de la cuarta pared es realizado en *El cocinero de mi mujer* (1947), cuando un cocinero se acuesta en uno de los mesones de la cocina.



La hija del engaño (1951)



El papelerito (1951)



El cocinero de mi mujer (1947)



Cartel de promoción con fotografía de una escena de la película *El cocinero de mi mujer* (1947)

Como conclusión, podemos afirmar que las cocinas de fogón de pie tradicional de adobe o ladrillo son actores usados en el cine para representar distintas clases sociales. Sin embargo, lo que más claramente marca la diferencia social es el uso de accesorios de cocina, como por ejemplo utensilios de barro cocido para los sectores populares, como *El papelerito* (1951), y metal para sectores más acomodados, como *La gallina clueca* (1941). Matilde Souto se refiere a cómo estos enseres para cocinar evocan a un tipo familia -aunque no de manera definitiva-: “mientras las [familias] indígenas casi exclusivamente emplearían el metate, el comal y las ollas de barro, en la casa de cualquier familia acomodada se encontrarían estos utensilios junto con los cazos, sartenes y peroles de hierro y cobre”.⁵⁷

⁵⁷ Souto Mantecón, “De la cocina a la mesa”, 34.

Las cocinas tradicionales son usadas por el cine mexicano hasta mediados de los años cincuenta, y la destacada cinta doméstica *Cupido pierde a Paquita* (1955) es la que marca el desuso de este tipo de cocinas, pese a contar con una dentro de sus escenas, así como la transición hacia cocinas a kerosene.

Muchas de las tomas de las cocinas tradicionales urbanas se muestran a partir de la eliminación de la cuarta pared para contemplar los diálogos de frente al espectador -recurso destacado hacia el año 1950-. Esto, motivado por la reducción del espacio de cocina en viviendas humildes urbanas como en *El papelerito* (1951), a diferencia de las grandes cocinas de rancho como en *La malquerida* (1949).

Enfrentamiento de cocinas

Los datos censales sobre energías de gas y electricidad en México indican que “Aún en 1960, sólo el 45% de las viviendas contaba con gas o electricidad en la cocina, mientras que el 55% restante cocinaba con leña, carbón o petróleo”.⁵⁸ En este rubro ocurre algo similar a lo indicado para la electricidad: “recién en 1970, el 80% de la población contaría con gas o electricidad en la cocina”.⁵⁹ Sostiene Anahí Ballent como conclusión de lo anterior (unido a los datos ya mencionados respecto del abastecimiento y drenaje de aguas, así como de la situación de los baños) que: “el proceso de difusión de nuevas formas de habitar masivo partió, en los años 40, de una base infraestructural débil... la difusión de nuevas imágenes del habitar hacía que estas se incorporaran al imaginario social, aunque no había posibilidad de que pudieran ser llevadas a la práctica por la totalidad de la población”.⁶⁰

El cine mexicano fue muy sensible al cambio de nuevos espacios y artefactos de cocina modernos en la vivienda. Este trató muchas de las controversias que implicaron el declive

⁵⁸ *Anuario estadístico de los Estados Unidos Mexicanos* (Ciudad de México: Dirección General de Estadística, 1962-1963), citado en Ballent, “El arte de saber vivir”, 111.

⁵⁹ Ballent, “El arte de saber vivir”, 111.

⁶⁰ *Ibid.*

de las cocinas tradicionales por las cocinas modernas. El impacto por la llegada del nuevo equipamiento fue incluso tratado como un verdadero enfrentamiento cultural entre cocinas. Esto sucede en las películas *¡Qué lindo es Michoacán!* (1943), *Anacleto se divorcia* (1950), y *Matrimonio y mortaja* (1950), así como en las ya mencionadas *Una familia de tantas* (1949) y *¡Acá las tortas!* (1951). Ambas ideas opuestas de cocina se presentaron explícitamente como poderosos actores antagónicos, portadores de conceptos binarios, como atraso o progreso, tradición o modernidad, local o extranjero, alta o baja cultura, entre otros.

En el caso de *Anacleto se divorcia* (1950), las controversias tratan sobre la preparación de los platos, donde en una escena una cocinera tradicional mexicana y una cocinera francesa (con acento francés) se enfrentan dentro de una cocina moderna:

Cocinera francesa: “Que ocurrencia tan disparatada. A gente elegante nunca se le sirve semejante menú: enchiladas, chile relleno, carne con rajas de chile. ¡Puf!”.

Cocinera mexicana: “Pos su res mientras más picante mejor”.

Cocinera francesa: “Oh mon chéri [ma chére], lo picante es bueno en un cuento colorado, pero no en la comida. Yo hubiera preparado: volován de ostras a la garzón, un filet tournedó á la surprise, ummm ¡voilà!”.

Cocinera mexicana: “Pos esto no será turnetó, pero de que se chupan el dedo no hay duda y voilà”.

Luego la cocinera mexicana se molesta con la cocinera francesa y sale de la cocina sacándole la lengua y diciéndole: “¡A volar!”. Una de las tomas muestra un gran plato de enchiladas, el que luego es servido sobre una mesa a los invitados de una casa. En una escena siguiente dos de los comensales también se enfrentan por el menú:

Felipe: “Coma algo, doña Carlota”.

Carlota: “Gracias Felipe, estoy a régimen, mi facultativo me ha ordenado ser parte en mi alimentación, y además estoy desapetecida”.

Felipe: “Pues lo siento por usted, porque estas enchiladas están a todo mecate”.

Carlota: “Que expresión tan vulgar: ‘a todo mecate’. Uy, que horror de léxico tan plebeyo”.

Felipe: “Sí, pero no hay otra manera de elogiarlas [las enchiladas], ‘a todo tren’, ‘a toda melena’, ‘a toda máquina’”.

Carlota: “Palabras muy en consonancia con el bajo origen del platillo”.

Felipe: “Todo lo bajo que usted quiera, pero para mí no hay nada mejor en el mundo. Y lo que siento, es no poderla rodear [las enchiladas] con un buen pulque curado”.

Carlota: “Uy, pulque, ¡fuchi, fuchi, fuchi!. No se cómo pueden ingerir ese líquido viscoso y embruteciente. Sobre todo con ese olor tan pecuniario”.

La idea del plato francés se muestra como algo superior y más sofisticado que la comida local; sin embargo los platos populares mexicanos son elogiados como más sabrosos y se convierten en un actor capaz de enfrentar el ataque de otras poderosas costumbres, de persistir en el tiempo y de permear formalidades.



Anacleto se divorcia (1950)

En la película *¡Qué lindo es Michoacán!* (1943), una joven mexicana que ha vivido varios años en la ciudad de París vuelve a su rancho más sofisticada y moderna, transformada por su estadía en el extranjero. Ella regresa además con un cocinero francés, al que acompaña un completo equipamiento de muebles, estufas, refrigeradores y baterías de cocina moderna. En esta película, los profundos cambios sobre las costumbres sociales son reafirmados por los cambios en la cultura material, esto a partir de un ámbito particularmente sensible como son las costumbres de la cocina regional en México. Con la llegada de la joven al rancho se descargan los distintos artefactos de cocina. El cocinero francés, quien guía estas operaciones en la entrada de la casa, recibe la enemistad de los estibadores locales, además del cierre de las puertas de la cocina por parte de la antigua y tradicional cocinera de la casa. El lenguaje del cocinero resulta incomprensible para los habitantes locales, al igual que los modernos artefactos y las tecnologías que trae consigo.



¡Qué lindo es Michoacán! (1943)

La pareja protagonista de la película, la joven moderna y un joven ranchero local, tienen un correlato directo en la pareja del cocinero francés y la cocinera tradicional mexicana a partir de una serie de comedias de controversias sobre las costumbres y equipamientos culinarios. Entre la moderna joven hacendada, su cocinero francés (con un marcado acento) y su cocinera mexicana se produce el siguiente diálogo cómico sobre las mencionadas diferencias materiales y culturales:

Hacendada: “¡¿Qué escandalo es este?!”

Cocinero francés: “Mademoiselle, esta madame que no es una madame, es una fiera”.

Cocinera mexicana: “Ay tú, ahí estará el picaflor [burlándose del cocinero]”.

Hacendada: “Nachá, ¡¿Qué es eso?!”

Cocinero francés: “Ella no quiere que ponga hasta ahí, hasta adentro de la cuisine, mi equipo”.

Cocinera mexicana: “¡No, no y no, no, ni lo dejo ni lo he de dejar! Este hombre está loco, se lo juro a usted, señorita. Quiere llenarme la cocinas de chivas que ni a nadie se le ocurre”.

Hacendada: “¿Qué cosas son esas Gastón?”.

Cocinera mexicana: “Primero, un cajón largo, con tres agujeros, como el que tenemos ahí adentro del corral para..., pa’ lo que usted sabe señorita [refiriéndose al cajón de una letrina]. Y figúrese que quiere hacer ahí la comida”.

Cocinero francés: “¡Mademoiselle, voilà, c’est la estufa, la estufa!”

Cocinera mexicana: “¡Cállate franchute! Y luego también fíjese que quiere meter la comida en una caja fuerte. “¡Sí aquí no hay ladrones! [refiriéndose al refrigerador]”.

Cocinero francés: “Mademoiselle, c’est la refrigeración, el frigidaire”.

Cocinera mexicana: “Y luego, está terco en colgarme por todas las paredes de la cocina esas cosas que nosotros solamente las metemos debajo de la cama. Puercote [refiriéndose a las bacinicas]”.

Cocinero francés: “Ulala, es intolerable que diga eso y se burle de mi hermosa batería de panee royale, lo mejor de París”.

...

Hacendada: “Bueno ya, Nacha, cállate y no grites... Cállate y escúchame. Yo no puedo comer los guisos de aquí con manteca y con picante. Para eso he traído a mi cocinero. Y para que este pleito se acabe lo mejor es que se dividan la cocina. La mitad para ti y la mitad para él. Divídanse la cocina y que se acaban los escándalos”.

...

Cocinera mexicana (en otra escena ya dentro de la cocina, ella hace una raya con tiza en el suelo): “Con que ya lo sabes franchute. De la raya pa’ cá es Michoacán, de la raya pa’ llá es Francia. Y como usted se pase pa’ cá, le vació el nixtamal en esa

cabeza de merengue que trae [refiriéndose al gorro de cocinero]. ¡Con que ya lo sabe eh, mucho cuidadito!”



¡Qué lindo es Michoacán! (1943)

Más adelante, el cocinero francés se encuentra en la cocina con una niña que ayuda a la cocinera mexicana. Este le ofrece nieve [helado] -a cambio de que ella le diga dónde encontrar ranas para cocinar-, pero él saca la nieve del refrigerador y la niña no entiende que es, y la niña le dice: “Pus mire, la mera verdad yo no quiero su nieve, porque a lo mejor tiene algo. Imagínese, un hombre que come sapos, ¡Que cochino!”

En *¡Qué lindo es Michoacán!* (1943), la irrupción de la modernidad en un escenario tradicional es una controversia material y social a la vez a partir del notable enfrentamiento de dos tipos de cocinas. En esta disputa, la cultura regional mexicana se convierte en un actor cómico, ya que confunde una estufa con una letrina, un refrigerador con caja fuerte, y baterías metálicas con bacinicas. Posiblemente, esta escena -junto a otras escenas de *Una familia de tantas* (1949) y de *Matrimonio y mortaja* (1950)- sea una de las más interesantes en cuanto a la construcción de una idea avasalladora e incomprensible de modernidad para los locales, de la mano de los actores materiales modernos.



¡Qué lindo es Michoacán! (1942)

Ya mencioné anteriormente cómo la bailarina Rosa Roland de Covarrubias construyó una cocina tomando como referente la cocina regional poblana. Pero, para el caso de este análisis, lo más significativo del relato de Rosa es cómo ella habla del encuentro (o choque) entre culturas materiales de un modelo de cocina tradicional y otro moderno. De hecho, el capítulo de sus memorias se titula precisamente: “Tengo dos cocinas”. Ella menciona cómo -a mediados del siglo XX- los artefactos modernos empezaron a afectar la cocina tradicional:

El refrigerador y la miríada de cacerolas y sartenes de aluminio guardados ahí, parecían estar fuera de lugar [respecto de la cocina tradicional] y debo haberme quejado mucho porque un día cuando regresé de uno de mis periódicos viajes a Nueva York, fui sorprendida con una nueva y brillante cocina blanca, completamente equipada con todos los aparatos necesarios que hacen del arte de cocinar un placer. La nueva cocina era especialmente eficaz para hornear, algo que nunca me salía bien... Desafortunadamente, con la actual inundación de estufas importadas, con las que se puede hornear en casa, las costumbres sentimentales están desapareciendo... En México, es costumbre ir al mercado a diario para comprar lo que se necesita. Cuando no había refrigeración, era una necesidad, pero a pesar de la modernización, la costumbre perdura, tal vez por la oportunidad para visitar otros lugares y chismear... Hay muchas ventajas de tener dos cocinas. En la

mexicana cocinamos los platillos mexicanos tradicionales que requieren especias molidas en el metate, y que deben ser cocinadas a fuego lento en ollas y cazuelas de barro. Todo esto requiere un trabajo extra: encender el carbón, soplarle y cuidarlo para mantener el calor lo más parejo posible. La comida siempre sabe mejor, y uno tiene la ventaja de asar sobre carbón sin hacer todo un circo. Además, a mí en lo personal me gusta la vista de todos los bellos implementos de cocina mexicanos hechos a mano y decorados. Me gusta igual la cocina estadounidense: poder batir algo con rapidez, hornear con un control de tiempo y calor, saquear el congelador, lavar platos en un dos por tres y luego quedar libre para poder hacer otro trabajo es maravilloso. Esto es, por supuesto, la razón por la que este tipo de cocina se ha convertido en un aparato funcional.⁶¹

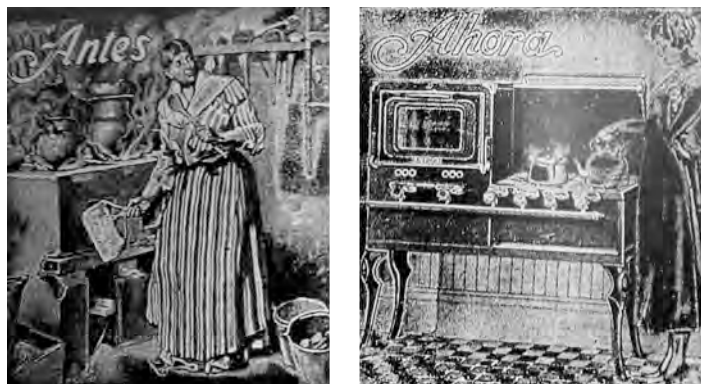
El uso diferenciado de cocinas modernas para la cocción de platos no tradicionales queda de manifiesto también en algunos testimonios del libro *De cómo cocinaban las abuelas*; en este se dice por ejemplo, “tenía su cocina de leña y metate, a veces usaba una estufa de gas que tenía afuera, para aquello que no tenía la esencia de la cocina mexicana”.⁶²

En el ámbito publicitario una de las imágenes más claras sobre el enfrentamiento de cocinas es un anuncio de la Compañía Mexicana de Petróleo El Águila de 1921. Una de las dos imágenes se titula “Antes”, la que muestra a una cocinera mexicana tradicional avivando el fuego de una humeante y atiborrada cocina a leña. Mientras que en la segunda imagen una moderna joven calienta alimentos en una impecable cocina eléctrica. La comparación de cocinas no solamente muestra las ventajas de la segunda, sino que el vínculo entre los artefactos y los modelos de mujer deseados en ese entonces. La transición en uso de cocinas quedaba también de manifiesto en diversos recetarios como Marichu, de 1934: “Es cierto que en México, con el uso de los braseros de carbón, no dan ganas de decorar bien las cocinas; pero poco a poco ese uso va pasando a la historia y ya hay numerosas cocinas

⁶¹ Covarrubias, “Tengo dos cocinas”, 166-167, 170-171, 174.

⁶² Citado en Laura Athié, *De cómo cocinaban las abuelas* (Ciudad de México: Editorial Fogra, 2011), 91.

equipadas con estufas, ya sea eléctricas o de tractolina ‘Perfección’, con las que no se tiene humo ni ese polvillo negro que todo lo invade”.⁶³



“Antes y ahora”, publicidad de cocinas en *Revista de Revistas*, 1921, en la Colección Biblioteca de Ricardo Pérez Escamilla.⁶⁴

En la película *Matrimonio y mortaja* (1950), la protagonista es una joven de pueblo que llega a una mansión como la mujer del dueño. Ella va ataviada a la usanza “tradicional” (como una china poblana), con trenzas, blusa blanca, y falda de flores. Al explorar por primera vez la casa ella descubre casualmente una puerta batiente con ventanas circulares, algo nuevo para ella. La empuja hasta que logra entrar -por primera vez- a una cocina moderna, equipada con todos los adelantos de la época. El ingreso a este nuevo escenario tecnológico se realiza como un verdadero encuentro con un “nuevo mundo”, ya que ella experimenta la novedad de forma atónita y sorprendida. La atmósfera, de un blanco resplandeciente, no solo actúa en esta escena como signo de higiene, sino que como la entrada a una nueva y moderna realidad.

Su actitud nos recuerda también el inicio del relato “Lección de cocina” de la escritora Rosario Castellanos:

⁶³ Álvaro Matute Aguirre, “De la tecnología al orden doméstico en el México de la posguerra”, en *Historia de la vida cotidiana en México, V Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?*, dir. Pilar Gonzalbo (Ciudad de México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2006), 158.

⁶⁴ En María Stoopon, “Edificar modernidades: Convulsiones y revoluciones culinarias de los siglos XIX y XX”, en: *Artes de México: Los espacios de la cocina mexicana*, n° 36, Ciudad de México, 1997.

La cocina resplandece de blancura. Es una lástima tener que mancharla con el uso. Habría que sentarse a contemplarla, a describirla, a cerrar los ojos, a evocarla. Fijándose bien esta nitidez, esta pulcritud carece del exceso deslumbrador que produce escalofríos en los sanatorios. ¿O es el halo de desinfectantes, los pasos de goma de las afanadoras, la presencia oculta de la enfermedad y de la muerte? Qué me importa. Mi lugar está aquí. Desde el principio de los tiempos ha estado aquí.⁶⁵



Matrimonio y mortaja (1950)

Ya dentro de la cocina, la mujer ve por primera vez un refrigerador, el cual intenta abrir equivocadamente de distintas maneras hasta que lo logra, sacando chorizos y huevos. Luego, una de las sirvientas de la casa entra a la cocina y le pregunta: “¿Puedo ayudar en algo a la señorita?”, Mujer: “Nada más quería saber dónde está el carbón o la leña porque no los encuentro”, Sirvienta (meneando la cabeza y sonriendo): “No usamos carbón y leña señorita, usamos gas”, Mujer: “Ah carái”, Sirvienta: “Nada más le da vuelta a esta llave y el

⁶⁵ Rosario Castellanos, “Lección de cocina” en *Álbum de familia*, Joaquín Mortiz (Ciudad de México, 1971), 9.

piloto prende el gas”. Luego, la mujer queda sola en la cocina, practicando feliz y asombrada el prender la estufa. Al igual que en *¡Qué lindo es Michoacán!* (1943), la mujer de *Matrimonio y mortaja* (1950) se enfrenta por primera vez a una cocina moderna, y sus intentos por abrir el refrigerador así como por usar combustibles sólidos se muestran no solo como posibles controversias sino que directamente como errores cómicos.

Al respecto, por ejemplo, Thelma Camacho, en un análisis de la historieta en la vida cotidiana en la Ciudad de México comenta cómo en la mayoría de las historietas de El Compadre Coyote este era representado con una cocina a fogón, pero que hacia 1938 ya es motivo de burla que alguien use este tipo de cocina y que no conozca el uso de la estufa moderna. “Una viñeta presenta al Coyote que atiza la leña en un improvisado fogón, hecho en el suelo, con tres ladrillos que desprendió de la pared; atrás se ve una estufa a combustible”.⁶⁶



Caricatura de El compadre Coyote, *El Nacional*, 13 de febrero de 1939.⁶⁷

Pese a los intentos de modernización, en la cocina se mantuvieron antiguas prácticas. Al respecto, Sandra Aguilar-Rodríguez menciona que:

⁶⁶ Thelma Camacho Morfín, “La historieta, mirilla de la vida cotidiana en la Ciudad de México (1904-1940)”, en *Historia de la vida cotidiana en México, V Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?*, dir. Pilar Gonzalbo (Ciudad de México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2006), 64.

⁶⁷ *Ibid.*

El uso de la tecnología transformó la cocina y la forma de almacenamiento, pero este cambio no fue inmediato. La clase aspiracional trabajadora, compró licuadoras para preparar salsa de tomates para cocinar salsas y sopas diarias, pero aun mantenían sus molcajetes como un gusto de fin de semana. Las mujeres de clase alta compraron refrigeradores, pero no guardaban comida cocinada más de una noche. Usaban cocinas a gas, pero preferían estofados cocinados de forma lenta en carbón y las tortillas hechas a mano por sus sirvientas domésticas.⁶⁸



Matrimonio y mortaja (1950)

En otra escena de *Matrimonio y mortaja* (1950), el olor de los huevos con chorizo llega a la habitación del dueño de casa, quien sigue el aroma hasta la cocina. Pero antes de entrar, espía por una de las ventanas circulares (tipo escotilla de barco) de la puerta de la cocina. Del otro lado del vidrio se ve a la mujer dentro de la moderna cocina. Esta escena es especialmente interesante, ya que en ella la distancia entre el observador (dueño de casa) y lo observado (la mujer) se potencia a partir de la separación y externalización de la escena, la que posiblemente recuerda la pretensión científica de la observación de un organismo bajo un microscopio, o más bien la observación externa del comportamiento humano a través de una sala de espejos. La escena se centra, entonces, en el estudio “objetivo” de la reacción y comportamiento de una persona dentro de un entorno extraño a su naturaleza. Se muestra o recrea una suerte de experimento científico de laboratorio, destinado en este caso a estudiar qué sucede con una chica de pueblo en una cocina moderna.

⁶⁸ Sandra Aguilar-Rodríguez, “Cooking Technologies and Electrical Appliances in 1940s and 1950s Mexico”, en *Technology and Culture in Twentieth-Century Mexico*, eds. Araceli Tinajero y J. Brian Freeman (Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2013), 45.



Matrimonio y mortaja (1950)

Lilia López trabajó precisamente en este tipo de procesos de asimilación de nuevas tecnologías domésticas en el hogar. Al respecto, sobre las emociones involucradas en el primer uso de una estufa a gas -entre las décadas de 1950 y 1960-, un grupo de mujeres populares recuerda: “deseaba tener una estufa de gas y no, porque me daba miedo el gas”, otra mujer dijo: “yo tenía miedo de usar la [estufa] de gas... uno que no sabía manejarla le daba miedo que fuera a explotar con abrirla, uno no estaba acostumbrada... decían que era peligroso el gas, que explotaba”. Otra mujer confirmó: “no usaba uno los aparatos, y le daba a uno temor siempre. Luego oía yo en el radio que explotaban los tanques y que fugas de gas, y me daba miedo también a mí”. Incluso con ollas a presión, una de ellas menciona que antes de encender la estufa “hasta le ponía la bendición para que no fuera a pasar nada, no fuera a explotar, la usaba con mucho miedo”. También con la licuadora tenían “temor de descomponer el aparato al apretar el botón para encenderla o conectar el cable a la corriente eléctrica, y otra de ellas recuerda “me daba miedo que me fuera agarrar un dedo”. Según Lilia López “contrario a lo que se podría esperar, la entrada de algunos aparatos... fue un acontecimiento que no causó felicidad o alegría a estas amas de casa, hasta “agarrarle el modo” como mencionaron las entrevistadas.⁶⁹

⁶⁹ Investigación de las historias de vida de cinco mujeres que entre las décadas de 1950 y 1970 cambiaron sus herramientas tradicionales de cocina (metate, molcajete, estufas de carbón) por aparatos como la licuadora, el refrigerador y la estufa de gas. Véase Lilia López, “Usos y apropiaciones de la tecnología doméstica en los sectores populares de la Ciudad de México (1940-1970)”, texto inédito (Ciudad de México), 12-14. Texto síntesis de Lilia López, *Las cosas que nos transforman. Usos y apropiaciones de la tecnología doméstica en la Ciudad de México (1940-1970)* (tesis para optar al grado de Maestra en Antropología Social, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Ciudad de México, 2005).

El cine representó el imaginario del servicio doméstico, el que se convirtió en uno de los principales empleos de mujeres: un 31.9% en 1921, un 35.5% en 1930, un 35.4% en 1940, y un 24.8% en 1950. La Época de Oro del cine mexicano coincide con la mayor expansión histórica del servicio doméstico en México. Una demanda generada por los crecientes sectores medios y por mujeres que ingresaban al mercado laboral y contrataban este tipo de servicios.⁷⁰ Según Mary Goldsmith, “La mayoría de los hogares mexicanos capitalinos siempre se ha abastecido sin servicio doméstico, aprovechando la manos de obra femenina gratuita de esposas, madres, hijas y otras parientes del sexo femenino... La imagen de un ejército de sirvientes domésticos se deriva de manuales prescriptivos y relatos costumbristas, cuyo punto de referencia era una élite”.⁷¹ El cine mexicano del período fue especialmente receptivo del origen rural de gran parte del servicio doméstico que llegaba a las ciudades, y así quedó reflejado en gran parte de sus películas, especialmente las que intentaron mostrar un contraste cómico entre la tradición y la modernidad, a partir de la ruralidad de las sirvientas y la nueva y avanzada tecnología doméstica (ver capítulo sobre electrodomésticos). Siguiendo a Mary Goldsmith,

El hecho de que históricamente la mayoría de las trabajadoras del hogar sea de origen rural refleja el desarrollo desigual que ha caracterizado a México... El campo proporciona alimentos y mano de obra baratos (incluyendo a la mayoría de las trabajadoras domésticas) a las ciudades.⁷²

Más adelante, continúa Goldsmith,

Existe la representación urbana del campo como un espacio estancado ajeno a los cambios del tiempo, en el cual se trata de manera sinónima lo rural y lo indígena. A menudo, las patronas hacen referencia a las trabajadoras domésticas como rudas, indígenas, ignorantes, como si fueran términos intercambiables. De esta manera, se

⁷⁰ Mary Goldsmith, “De sirvientas a empleadas del hogar. La cara cambiante del servicio doméstico en México”, en *Miradas feministas sobre mexicanas del siglo XX*, coord. Marta Lamas (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007).

⁷¹ *Ibid.*, 286.

⁷² *Ibid.*, 283.

ubica a la trabajadora en un lugar subordinado y se justifica el trato discriminatorio que se le da.⁷³

Es posible concluir que el enfrentamiento entre cocinas tradicionales y modernas fue utilizado para estructurar diversos argumentos en el cine mexicano, esencialmente al representar controversias sociales más amplias y el choque entre ideas sobre la tradición y la modernidad. Ambas cocinas actuaron entonces en importantes roles para representar estos y otros conceptos binarios.

Por un lado, en cintas como *Anacleto se divorcia* (1950) y *¡Acá las tortas!* (1951) las controversias se centran en las diferencias de la preparación de platos, donde se mantiene una valoración a favor de los menú tradicionales mexicanos. Por otro lado en cintas como *¡Qué lindo es Michoacán!* (1943), *Una familia de tantas* (1949), y *Matrimonio y mortaja* (1950) el conflicto se traslada a la propia cultura material y de uso de las cocinas y sus artefactos, donde finalmente prima una evaluación positiva por el cambio tecnológico y de las costumbres modernas extranjeras.

Estas últimas tres cintas son especialmente significativas, como construcción de un imaginario sobre los procesos de asimilación cultural de nueva tecnología doméstica hacia la década de los cuarenta. En este tipo de películas, los personajes locales se muestran como incapaces de comprender las innovaciones tecnológicas. Un efecto que se ve remarcado porque los usuarios son mujeres rurales de origen humilde -en muchos casos sirvientas-, las que no han tenido contacto previo con estos nuevos espacios y artefactos. En este contexto, ellas solo pueden hacer referencia a lo que conocen, como a la similitud de los hoyos de una estufa con los de una letrina, en *¡Qué lindo es Michoacán!* (1943), o al intento de prender una estufa a gas con leña o carbón, en *Matrimonio y mortaja* (1950).

Posiblemente uno de los aspectos más interesantes es la importancia que el cine mexicano otorgó a los usos de la cocina moderna por parte de usuarios tradicionales. En este sentido, es posible afirmar que estas películas muestran dos aspectos relevantes –aparentemente

⁷³ Ibid., 296.

opuestos- sobre la introducción de una nueva tecnología: por un lado, que el uso de los artefactos solo depende de la interpretación de los grupos culturales que los usan; pero sin embargo, y por otro lado también, el que los beneficios de la modernidad -de la mano de lo extranjero- son “un hecho objetivo” que se da por sentado, por ello la comicidad de los que son considerados errores de interpretación.

Grupos populares en escenarios modernos

En 1938, el fotógrafo Enrique Díaz captó en la Ciudad de México a una multitud de personas ingresando a empujones a los módulos “The Home” y “Science-Industry”, del espectáculo estadounidense llamado en México *La marcha del progreso* (Parade of Progress).⁷⁴ Por esos años, la Compañía General Motors había exportado este evento a varias ciudades estadounidenses, mexicanas y cubanas mediante una caravana itinerante de 44 camiones. Estos vehículos, diseñados especialmente para la ocasión, desplegaban en cada una de sus paradas un grupo de demostraciones futuristas de diversos adelantos tecnológicos. La presentación en Ciudad de México, del 8 al 19 de enero de 1938, rompió en su inauguración el record de asistencia diario: con 79,000 personas, superó las 30,000 personas en Oakland, California, y no hubo un día en que reuniera a menos de 25,000 personas.⁷⁵

⁷⁴ Apéndice de la Exposición Universal de Chicago de 1933-1934, cuyo lema había sido precisamente “A Century of Progress”.

⁷⁵ “The Parade of Progress Breaks All Attendance Records in Mexico City”, The GM Futurliner Restoration Project, consultado el 26 de diciembre de 2016, <http://www.futurliner.com/mexico.htm>.



Camión exhibición “Science Industry”, en *La marcha del progreso* (1938), fotografía de Enrique Díaz, Archivo General de la Nación.

Santiago Reachí, el publicista de General Motors en México que consiguió el espectáculo, recuerda: “Los camiones exhibían modalidades al futuro. Ejemplo: una estufa de inducción sobre la que se colocaba la mano, y sobre la mano un sartén y, así en esa postura, freír un par de huevos, lo que resultaba no solo incomprensible sino un alarde de las cosas por venir. Otro ejemplo: un tocadiscos que empleaba un rayo de luz, en vez de aguja para reproducir el sonido”.⁷⁶ Reachí comenta además que como el presidente Lázaro Cárdenas manifestaba su oposición al modelo industrial capitalista, cuando recibió la invitación para que inaugurara *La marcha del progreso*, este comentó que el evento le interesaba profundamente. Sin embargo, Cárdenas se resistió, posiblemente para ser coherente con su postura nacionalista, pero asintió cuando Reachí le propuso inaugurar el espectáculo a las seis de la mañana ya que habría poco público y por ello menos murmuraciones.⁷⁷ El evento de promoción comercial se dio en el contexto del panamericanismo, el que hacia 1940 buscaba apoyo de Latinoamérica ante las hostilidades de la guerra. En este contexto, *La marcha del progreso* fue funcional al proyecto de la Carretera Panamericana, en un espectáculo de intersección que integraba al automóvil (o camión) y a las carreteras como

⁷⁶ Santiago Reachí, *La Revolución, Cantinflas y Jolopo* (Ciudad de México: EDAMEX, 1982), 158.

⁷⁷ *Ibid.*, 158-159.

símbolo del porvenir estadounidense con el destino turístico y pintoresco de México, todo ello en un delicado contexto político de expropiación del petróleo.⁷⁸

La mencionada fotografía de Díaz refleja la atracción y demanda masiva que generaban las nuevas estrategias de mediatización, las que bajo una espectacular puesta en escena, transmitían las ideas de progreso y modernidad de la época. Pero sobre todo, esta fotografía sintetiza el ingreso de asombradas audiencias al imaginario más moderno posible del período en México –el estadounidense- respecto del modelo ideal de vida industrial y doméstica. Un equipo local de –por lo menos- tres hombres y nueve mujeres eran los encargados de promocionar cada una de las demostraciones, ellos vestidos con uniforme y ellas ataviadas con trajes típicos representando la diversidad regional del país. La indumentaria de las mujeres usada en este tour fue de la famosa colección del folklorista y fotógrafo Luis Márquez. Las fotografías de Enrique Díaz documentaban un tipo de puesta en escena que había sido especialmente desarrollada por Márquez, en la que se mezclaba el optimismo tecnológico y la nostalgia de las tradiciones, especialmente a partir de trabajos como los que realizó para la Feria Mundial de Nueva York, 1939-1940. Se trató de una feria cuyos paisajes modernos -bajo el lema “Construyendo el mundo del mañana”- contrastaban con el mismo tipo de modelos y trajes regionales de *La marcha del progreso*.⁷⁹ Según Ricardo Pérez Montfort, este tipo de fotografía se situaba “en el centro del torbellino nacionalista creador de estereotipos... [desarrollando] un papel determinante en el establecimiento de patrones superficiales y simples reconocidos como ‘típicos’ y

⁷⁸ Mauricio Tenorio, “De Luis Márquez, México y la Feria de Nueva York, 1939-1940”, en *Luis Márquez. En el mundo del mañana: la identidad mexicana y la Feria Mundial de Nueva York, 1939-40*, VV. AA. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 26-41.

⁷⁹ Según Itala Schmelz, como consecuencia de la Revolución de 1910 y los esfuerzos por reconstruir el país, fue necesario redefinir una identidad nacional. En México, todas las artes se abocaron a la composición del imaginario patrio (que derivó en prototipo). Márquez fue, sin duda, el maestro de las derivaciones hacia el kitsch producidas por el nacionalismo vuelto propaganda. Su estilo fue transformado en inquietud antropológica y documentalista hacia la puesta en escena cursi. A través de sus imágenes presentaba una visión idealizada y depurada de los indígenas, tan artificial como encantadora. Véase Itala Schmelz, “Indians Are Chic. Cronografía de Luis Márquez Romay en Nueva York, 1940”, en *Luis Márquez. En el mundo del mañana: la identidad mexicana y la Feria Mundial de Nueva York, 1939-1940*, VV. AA. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 75-76.

‘auténticos’, que servirían de referencia inmediata a la identificación de lo propiamente llamado ‘mexicano’”.⁸⁰

Algunas fotografías de Díaz muestran al grupo de promotoras dentro y fuera de los camiones, especialmente fuera del camión “The Home”, el que exhibía en su interior – como recordaba Reachi- una completa cocina diseñada y equipada con los adelantos más avanzados de la época. En estas fotografías del evento se produce un extraño cruce entre la propuesta de innovaciones universales y su aporte tecnológico extranjero, y la recepción de los usuarios locales y su aporte de identidad. Las fotografías muestran la construcción de un imaginario dicotómico, a su vez integrado bajo un alto sincretismo, en el que la extrema modernidad de los objetos y la extrema tradición de los trajes típicos de las personas se ensamblan potenciando los supuestos mejores aportes nacionalistas de Estados Unidos y México.

Según Rubén Gallo:

La realidad tecnológica del México de los veinte y treinta estaba lejos de ser utópica. El país había aceptado la llegada de tecnologías modernas como el radio y la arquitectura de cemento, pero el desarrollo social y económico había sido desigual y hasta azaroso: los últimos modelos Ford transitaban por avenidas afrancesadas al lado de carreteras tiradas por burros; los radiorreceptores transmitían jazz mientras los mariachis seguían entonando corridos revolucionarios; las estructuras funcionalistas de cemento compartían cuadra con iglesias barrocas. La modernidad había llegado a México, pero no reemplazó el pasado premoderno; coexistía con él, y la vida de la capital se convirtió en una yuxtaposición paradójica

⁸⁰ Ricardo Pérez Montfort, “Luis Márquez Romay y las imágenes folklóricas de México. Breve presentación”, en *Luis Márquez. En el mundo del mañana: la identidad mexicana y la Feria Mundial de Nueva York, 1939-40*, VV. AA. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 23-24.

de artefactos ultramodernos y rituales conservadores, de ambiciones cosmopolitas y tendencias nacionalistas.⁸¹



Camión exhibición “The Home”, en *La marcha del progreso* (1938), fotografía de Enrique Díaz, Archivo General de la Nación.

⁸¹ Rubén Gallo, *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the Technological Revolution* (Cambridge: MIT Press, 2005), 269-270.



Camión exhibición “The Home”, en *La marcha del progreso* (1938), fotografía de Enrique Díaz, Archivo General de la Nación.

Según Álvaro Matute, las estufas a gas y petróleo se mencionan como los productos más anunciados entre 1945 y 1950, en especial en mayo, para el día de las madres, y diciembre, para navidad. Las estufas a petróleo eran consumidas principalmente por los sectores populares y las estufas a gas por los sectores más acomodados. En este período se produce en México el triunfo de las cocinas de petróleo y de gas, por sobre las cocinas eléctricas, y luego finalmente las del gas sobre las de petróleo. En el período mencionado, según Matute, los precios de las estufas a la venta en Ciudad de México eran: gas \$150 (básica), \$300 a \$375 (promedio), \$445 a \$490 (de lujo) incluso entre \$790 y \$1300. Mientras que a petróleo era de entre \$35 a \$95.⁸²

El asombro por la modernidad y la introducción del nuevo equipamiento de cocina estuvo presente especialmente en mencionadas cintas como *¡Qué lindo es Michoacán!* (1943) y *Matrimonio y mortaja* (1950), donde las nuevas normas de higiene, eficiencia y energía tuvieron incluso choques culturales con la tradición de la cocina mexicana.

⁸² Matute Aguirre, “De la tecnología al orden doméstico” 157-176.

La primera película que presentó un espacio de cocina moderna fue *Ahí está el detalle* (1940), con Cantinflas. Una de las escenas cómicas más importantes de esta ocurre dentro de este tipo de interior, equipado con estufas a gas, refrigerador y despensas. En esta cinta la pulcritud y eficiencia de este espacio y sus objetos desentona con un Cantinflas vagabundo y poco moderno. En películas como *Ahí está el detalle* (1940) y *Escuela de vagabundos* (1955), la tecnología y los entornos domésticos modernos facilitan entonces un contraste que ayuda a resaltar el carácter popular y marginal de sus protagonistas vagabundos, en un escenario que se muestra como ajeno a ellos. Los espacios de cocinas se comienzan a configurar como un escenario donde los sectores populares se desenvuelven de manera natural, pero solo cuando esto implica un trabajo de cocineras, criadas, criados y servidumbre en general. En *Ahí está el detalle* (1940), por ejemplo, Cantinflas hace pareja con una sirvienta, es decir, son una pareja compuesta por un desadaptado y una adaptada a dicho espacio.



Ahí está el detalle (1940)

A diferencia del generalmente tradicional o modesto escenario de cocinas a leña o carbón del contexto urbano -aparecidas entre 1941 y 1955-, las cocinas modernas se vinculan en muchos de sus casos y por el contrario, a viviendas mexicanas mucho más pudientes. Muchas de las 29 cintas donde aparecen estufas a gas, electricidad o kerosene –detectadas entre 1940 y 1962- confirman esta asociación entre cocina moderna y casa acomodada, idea inaugurada tempranamente por *Ahí está el detalle* (1940).⁸³



Dueña y señora (1948)
Dos pesos dejada (1949)
Vivillo desde chiquillo (1951)

⁸³ Las 29 cintas son: *Ahí está el detalle* (1940), *¡Qué lindo es Michoacán!* (1943), *Con la música por dentro* (1947), *El cocinero de mi mujer* (1947), *Dueña y señora* (1948), *Nosotros los pobres* (1948), *Dos pesos dejada* (1949), *El diablo no es tan diablo* (1949), *La familia Pérez* (1949), *Anacleto se divorcia* (1950), *Matrimonio y mortaja* (1950), *El ceniciento* (1951), *Nosotras las sirvientas* (1951), *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951), *Vivillo desde chiquillo* (1951), *Ahí vienen los gorriones* (1953), *Dios los cría* (1953), *El bruto* (1953), *Pepe El Toro* (1953), *Borrasca en las almas* (1954), *Escuela de vagabundos* (1955), *Cupido pierde a Paquita* (1955), *Los paquetes de Paquita* (1955), *Del brazo y por la calle* (1956), *Esposa te doy* (1957), *¿A dónde van nuestros hijos?* (1957), *Escuela para suegras* (1958), *Muchachas que trabajan* (1961) y *El ángel exterminador* (1962).



Nosotras las sirvientas (1951)



El bruto (1953)



Los paquetes de Paquita (1954)

A diferencia de estufas a gas o electricidad, las cocinas de kerosene fueron sinónimo de escenarios de las clases medias o bajas, como en *Nosotros los pobres* (1948), *La familia Pérez* (1949), *Cupido pierde a Paquita* (1955) y *Del brazo y por la calle* (1956).



Nosotros los pobres (1948)



La familia Pérez (1949)



Del brazo y por la calle (1956)

Muchos de los espacios con cocinas modernas albergaban escenas populares y cómicas, donde fueron usuales además varios tipos de cantos y bailes. Así sucedió en *Con la música por dentro* (1947), *Nosotros los pobres* (1948), *Escuela de vagabundos* (1955) y *Cupido pierde a Paquita* (1955). Entre ellas, *Escuela de vagabundos* (1955) es una película especialmente interesante, porque muestra distintas escenas de la cocina siendo usada por distintas personas, quienes preparan alimentos, utilizan licuadoras, refrigeradores, etc. Además el protagonista vagabundo, Pedro Infante, canta una canción llamada “Nana Pancha” y baila con las sirvientas, toca ollas con una cuchara como si fuesen una batería y sube al refrigerador, reivindicando el cariño por las sirvientas y reafirmando la cocina como un lugar natural de las mujeres.



Con la música por dentro (1947)



Nosotros los pobres (1948)



Escuela de vagabundos (1955)

Como conclusión, es posible sostener que en los escenarios cinematográficos de cocina moderna, los sectores populares se muestran como naturales a estos cuando forman parte del servicio de la casa, especialmente con sirvientas, mientras que en otros casos la modernidad de estos espacios sirve para resaltar el contraste con algunos vagabundos. La película *Aquí está el detalle* (1940) es un buen ejemplo de ambos casos, además de ser la primera película en la que se muestra una cocina moderna.

A diferencia de las cocinas de combustibles sólidos que se asocian mayoritariamente a viviendas humildes, las estufas modernas a gas o a electricidad –entre las décadas de 1940

y 1960- se relacionan a la representación de un contexto socioeconómico mucho más alto, como sucede en la mayoría de las 29 películas con cocinas modernas abordadas en dicho período. Mientras que el uso de estufas a kerosene se mostró más asociado a las clases medias o bajas, como en *La familia Pérez* (1949).

Fue usual que los grupos populares fuesen representados cantando y bailando dentro de las cocinas modernas, incluso como parte de elaboradas coreografías y letras dedicadas especialmente a ello, como por ejemplo en *Escuela de vagabundos* (1955). Posiblemente, esto se asocie a una representación cinematográfica sobre los estereotipos del ser mexicano, que vincula los afectos relacionados a la preparación de alimentos y al placer de comer. En este contexto, las actividades de cocina y su espacio se convierten en un actor altamente simbólico en el que la música y el canto refuerzan los lazos afectivos.

Cocina teatral y cocina continua

En las varias tomas de cocina en películas como *Con la música por dentro* (1947), *Dios los cría* (1953) y *Escuela de vagabundos* (1955) se muestran grandes cocinas y una mesa en el centro en torno a la cual se realizan muchas de las acciones y diálogos de las cintas, pero lo más interesante es advertir que todo el moderno equipamiento -de muebles, estufas, fregaderos y refrigeradores- se encuentra separado uno de otro. Lo anterior, pese a que entre los años treinta y cuarenta los distintos artefactos de la cocina moderna fueron unificados a partir de una misma altura y línea de trabajo. Aunque estas fueron representaciones de cocinas de las clases altas, en la disposición de los objetos se advierte la representación de un tipo de cocina eminentemente teatral y cinematográfica, esto con el objetivo de ampliar las zonas de circulación de los distintos actores, y no restringir las escenas a un pequeño espacio. Este fue entonces un recurso cinematográfico que no necesariamente reflejaba la realidad del orden y distribución de estos aparatos e instalaciones en una cocina concreta del período.



Dios los cría (1953)
Escuela de vagabundos (1955)

Otras películas, como *¿A dónde van nuestros hijos?* (1958) y *Esposa te doy* (1957) contemplaron una reducción del espacio, ayudando a la realización de atmósferas más agobiantes o claustrofóbicas, pero mantuvieron sin embargo la separación entre objetos.



¿A dónde van nuestros hijos? (1958)



Esposa te doy (1957)

Por el contrario, películas como *El cocinero de mi mujer* (1947), *El diablo no es tan diablo* (1949) y *El ángel exterminador* (1962), también en cocinas grandes y pudientes, hicieron una representación mucho más fidedigna del nuevo modelo de cocina que comenzó a implantarse desde la década de 1940, la llamada cocina continua o integral, que integraba estufas, fregaderos y muebles en general.

En el período mencionado, la cocina continua (o integral) fue ampliamente publicitada en imágenes de revistas femeninas y de arquitectura, promoviendo una planificación más racional y eficaz de los distintos muebles. Las características de este tipo de cocina implicaron a su vez un mayor despliegue de recursos para la producción de la ambientación cinematográfica.



PASEN A VER EL RINCON
MAS BRILLANTE DEL
HOGAR Y LA COCINA
QUE TANTO TIEMPO HAN
ESPERADO . . .

Hecho realidad con NIQUEL a través
de MONEL.*

Los muebles de cocina hechos con MONEL
son más resistentes al maltrato, más brillan-
tes, más limpios, inoxidables y no se alteran
con los cambios de temperatura.

Su cocina moderna se verá cada día
"MAS NUEVA" si está hecha con lámina
de MONEL.



THE INTERNATIONAL NICKEL COMPANY INC.
67 WALL STREET,
NEW YORK, U.S.A.
DISTRIBUIDORES GENERALES.

CREDITO MINERO Y MERCANTIL, S.A.

* Marca Registrada

Pida informes de MONEL a los
Sub-Distribuidores

CENTRO EXPORTADOR E IMPORTADOR, S. A.
AVE. DEL EJIDO No. 43
MEXICO, D. F.
TELS. 13-21-83 - 35-34-90

Publicidad de muebles de cocina continua. Revista *Arquitectura*, nº 23, 1947.



El cocinero de mi mujer (1947)
El diablo no es tan diablo (1949)
El ángel exterminador (1962)

Saber guisar sin depender de la mujer

En el cine mexicano, la representación de la cocina está acompañada de la construcción del estereotipo de la mujer como usuario exclusivo. Sin embargo, entre la transición de las décadas de 1940 y 1950 es posible encontrar un interesante grupo de películas en las que son los hombres quienes se desenvuelven en el espacio de cocina. Así ocurre en *El cocinero de mi mujer* (1947), *Calabacitas tiernas* (1949), *El diablo no es tan diablo* (1949), *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951), *El ceniciento* (1951), *Los hijos de*

María Morales (1952) y *Ahí vienen los gorriones* (1953). En muchas de estas cintas, es precisamente la inusual inversión de los roles de género -de la época- el argumento principal.

Los hijos de María Morales (1952) son dos hermanos mujeriegos y jugadores. En una de las escenas raptan a dos mujeres en una fiesta, las que llevan a caballo a una casa en el campo. Ellas se niegan a guisar para ellos, los hermanos las encierran en un cuarto. Mientras ellos cocinan, y cantan la siguiente canción, uno de ellos usa un fogón de pie y el otro un anafre (brasero):

Si los hombres no hubiéramos dejado
Que las mujeres supieran cocinar
Que ya me hubiera indigestado
Y ellas no fueran las reinas del hogar

Si nosotros tuviéramos cuidado
Cuando una esposa tenemos que escoger
Que cuando menos cocina haya estudiado
Y no tengamos menjunjes que comer

Tan fácil es
Saber guisar
Sin depender
De la mujer
(bis)

Unos huevos rancheros siempre serán
Para el buen mexicano rico manjar
Con chilito picado que da sabor
No se encuentra en el mundo nada mejor

Tortillitas calientes que el cielo da
Es comida de pobre mejor que el pan
Con frijoles refritos que ricos son
Y si se hacen taquitos nada hay mejor

Tan fácil es
Saber guisar
Sin depender
De la mujer
(bis)



Los hijos de María Morales (1952)

La canción, además de ser una reivindicación de la cocina tradicional mexicana, habla de la necesidad y valoración natural de la mujer en la cocina, pero el coro de la canción juega también con la idea opuesta, es decir, con la posibilidad de que los hombres logren cocinar sin una mujer.

En una escena siguiente, las dos mujeres buscan en un armario ropa para abrigarse. Ellas se visten entonces como rancheros (camisa y pantalones), y encuentran además en el armario rifles y cartuchos. De esta manera enfrentan y someten a los hombres disparando sus armas. Se invierten los roles, porque los hombres guisan en la cocina, y las mujeres usan armas vestidas como hombres.

En Calabacitas tiernas (1949), Tin Tan se casa con la criada de una casa. Hacia el final de la película, ella trabaja fuera de la casa y él realiza el trabajo doméstico cantando esta canción:

Hogar, dulce hogar
Dulce hogar de los platos
En donde los pantalones
Siempre tienen que mandar

Hogar, dulce hogar
Sin tener preocupaciones
Porque aquí los pantalones
Siempre tienen que mandar

Si yo lavo es porque quiero
No tengo necesidad
Es que quiero ser patriota
Y ayudar a la ciudad

Soy feliz con mi Lupita
Y desde que nos casamos
Cinco años hasta ahorita
Y nunca hemos descansado

Hogar, hogar, hogar

La canción refiere a una paradoja, sobre el ideal del mando del hombre en el hogar pero que finalmente se ve sometido al control de su mujer. La imagen muestra a Tin Tan lavando y secando platos, vestido con un delantal floreado, poniéndose en el rol que originalmente correspondía a su mujer. Hacia el final de la canción, él quiebra varios platos, lo que supone la incompetencia de los hombres en la cocina.



Calabacitas tiernas (1949)

En *El diablo no es tan diablo* (1949), un matrimonio con problemas es visitado por el diablo, quien, debido a los constantes alegatos de la pareja por la labor de cada uno, decide darles una lección cambiando los roles del hombre y la mujer.

Esposo: “Supongo que alguien de esta casa tiene que salir a la calle a buscar los frijoles. Me gustaría que tú lo hicieras, para que tengas una ligera idea de cómo se amuebla uno el lomo.”

Esposa: “Me gustaría, pero a cambio de que tú te quedaras en esta casa a disfrutar de esta vida ‘tan cómoda’, ‘tan agradable’.”

...

Diablo: “Ustedes viven quejándose de que el mundo está al revés... Usted considera que sería un magnifico hombre, un ejemplar sostén de su hogar. Y usted muchas veces ha expresado su seguridad de que si fuera mujer esta casa marcharía perfectamente. Para que vean mi buena voluntad, vamos haciendo una prueba por dos días, el mundo cambiará totalmente. Usted será el hombre fuerte de la casa y usted la perfecta mujer del hogar.”



El diablo no es tan diablo (1949)



Cartel de promoción de la película *El diablo no es tan diablo* (1949).

Debido al cambio de papeles que protagoniza este matrimonio, se refuerza el concepto de los estereotipos que existen sobre los roles establecidos para cada género. Por un lado, en la mujer, encargada de la casa, vemos cómo ahora esta comienza a asumir aspectos del estereotipo masculino de la época, como el trabajo en la oficina, ir a cantinas, usar vestimenta formal, levantarse tarde, fumar, tener un carácter fuerte, ser infiel, etc. Por otro lado, vemos cómo el hombre, antes sustento económico de la familia, se rodea ahora de aspectos del estereotipo femenino del período, principalmente el trabajo en la cocina, el cuidado de los hijos, el aseo, la vanidad en la vestimenta, la indecisión en las compras, llorar, tejer, jugar canasta, la fatiga, el uso de pañuelos en la cabeza, el embarazo, etc.

La transformación, en la mujer y en el hombre, demuestran finalmente una serie de conflictos en la casa y en la oficina para asumir el cambio de los roles, situación que ratifica la incompetencia de ambos. Además, el hombre despide a la cocinera, a la sirvienta y a la lavandera, por lo que su trabajo en la casa se hace más difícil. Finalmente, la pareja ruega al diablo que: “ponga fin a esta horrible pesadilla”. En la película, la mayoría de las escenas cotidianas suceden en la cocina, espacio que se muestra como el principal lugar de trabajo de la mujer.



El diablo no es tan diablo (1949)

En *El cocinero de mi mujer* (1947), una pareja sufre la falta de cocinera y, por una confusión, llega a la casa un millonario, quién se hace cargo de la cocina, generando una comedia de equivocaciones. Este se decide a trabajar, se pone un delantal y más adelante un traje de cocinero, manteniendo el smoking de millonario en la parte superior. Para salvar la situación, el cocinero inexperto encarga en secreto la comida a un restaurant. Además fuma puros, quiebra los platos, toca piano, pone los pies sobre los muebles de cocina, etc.

Para conquistar a una mujer de la casa, el cocinero miente diciendo: “A guisar me enseñó mi mamá. Ella cocinaba siempre. Aún recuerdo que me dijo: ‘Si algún día llegas a casarte y

tu mujer desconoce el arte culinario, puedes hacerlo tú en beneficio del estómago de los dos”. Uno podría suponer no solo que un millonario es extraño en la cocina, sino que eventualmente también los hombres dentro de esta. Aunque la película supone la contratación de cocineros hombres para estas labores, es posible afirmar que con el diálogo mencionado se dejan ver las diferencias de género en la división sexual del trabajo en la cocina.

En esta película destaca también que la mayor parte de las escenas son dentro de la cocina, una de las mejor equipadas en películas mexicanas. Además, la cinta posee una escena con una evidente eliminación de la cuarta pared, y algunos paneos que muestran casi la totalidad de la cocina. A esto se agrega que los créditos finales de la cinta contienen distintos dibujos de escenas de cocina.



El cocinero de mi mujer (1947)



Cartel de promoción con fotografía de la película *El cocinero de mi mujer* (1947).

Ahí vienen los gorriones (1953) trata de un grupo de personas que trabajan en la cocina de un restaurant y que pierden su empleo porque su jefe cae en la cárcel. En una escena, tres hombres que se encuentran en la cocina del restaurant son torpes y la película los muestra como personajes chistosos que no saben lo que hacen. Así, la escena ridiculiza el papel de los hombres en la cocina.

Más adelante, al quedar desempleado, uno de estos hombres va a pedir trabajo como sirviente a una casa y le dicen que no, porque solo contratan mujeres. Ante esto, él dice: “Dios mío, por qué he nacido macho, si hubiera nacido mujer, otra sería mi suerte... yo sería una mujer de hogar, decente, con mi marido, mis hijos, mis nietos”. Finalmente, para poder conseguir el trabajo este hombre se disfraza de mujer, dando lugar a varias escenas cómicas mientras cocina. La película presenta el rol del hombre como una desventaja. La

transformación permite además abusar de la intimidad de la dueña de casa, aunque también ser deseado (a) por el patrón.

El disfraz del hombre es el de una mujer con falda larga, rebozo y trenzas, afianzando el concepto de la sirvienta tradicional de pueblo que llega a la capital. También, en una escena el hombre disfrazado de sirvienta y la dueña de casa cantan una canción mientras cocinan.



Ahí vienen los gorriones (1953)

En una escena de *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951), comedia musical de triángulos amorosos, uno de los protagonistas limpia una sala con escoba y plumero, mientras canta y baila junto a la foto de su amada, quien lleva además delantal y un pañuelo en la cabeza. En ese momento, cuatro de los hombres que lo buscan lo observan con sorpresa por una de las ventanas. La película muestra una situación extraña a la labor de los hombres de la época, por ello la escena convierte esto en algo cómico. Para remarcar el sentido de ridículo de un hombre limpiando, los hombres que están afuera lo miran con especial atención, como si lo que estuvieran observando fuera un espectáculo muy poco común. Por otro lado, en la película *El ceniciento* (1951), Tin Tan realiza distintas labores domésticas, como cocinar,

fregar el piso, lavar ropa y planchar. Estas actividades se realizan de forma cómica, ridiculizando nuevamente el rol de los hombres en situaciones que culturalmente les son ajenas.



¿Qué te ha dado esa mujer? (1951)



El ceniciento (1951)

Antes que el cine, fue la historieta mexicana la que comenzó a reflejar el miedo latente a la inversión de los roles sexuales tradicionales, presentando escenas donde el trabajo doméstico realizado por hombres resulta cómico al considerarse algo evidentemente humillante en el período. La inversión de roles es un tropos muy corriente en las celebraciones de carnavales en los que se permite por un período acotado de tiempo la experimentación de un “mundo al revés”. Según Thelma Camacho, el temor al desplazamiento de roles y la pérdida de la masculinidad llevó a enfatizar, en algunas historietas, el anti ideal de la inversión de roles -correspondientes a cada sexo- representándose escenas cómicas sobre la feminización de hombres y masculinización de mujeres. Esto ocurre en las historietas como las de El Buen Tono y en Mamerto. Así, por

ejemplo, el 9 de febrero de 1930 a Mamerto le parece humillante “hacerlas de mujer” al quedarse en casa haciendo las labores domésticas mientras su mujer trabaja como policia.⁸⁴



Caricatura de Mamerto y sus conciencias, *El Universal*, 9 de febrero de 1930.⁸⁵

Es posible concluir que, dentro de la vivienda, es el espacio de la cocina el lugar considerado –por el cine mexicano– como más claro para demostrar una inversión de los roles de género. En ese sentido, este tipo de actividades domésticas son asociadas directamente a una actividad femenina. De esta manera, el espacio y los artefactos de cocina pueden considerarse también un destacado actor cinematográfico a la hora de reafirmar las ideas que sobre el género se tenían en dicha época.

Muchas de las escenas muestran la total incompetencia de los hombres en la cocina. Por ejemplo, algunos queman la comida o quiebran los platos, remarcando entonces que este no es un lugar natural para ellos, así sucede en *El cocinero de mi mujer* (1947), *Calabacitas tiernas* (1949), *El diablo no es tan diablo* (1949) y *Ahí vienen los gorriones* (1953).

Algunas cintas, incluso, dedicaron a este tipo de escenas algunas canciones que justificaban el ingreso a la cocina. Es el caso de Tin Tan en *Calabacitas tiernas* (1949), quien cantaba:

⁸⁴ Camacho Morfín, “La historieta”, 57-60.

⁸⁵ Imagen tomada de Thelma Camacho Morfín, “La historieta, mirilla de la vida cotidiana en la Ciudad de México (1904-1940)”, en *Historia de la vida cotidiana en México, V Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?*, dir. Pilar Gonzalbo (Ciudad de México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2006), 60.

“Si yo lavo es porque quiero, no tengo necesidad”; o de Pedro Infante en *Los hijos de María Morales* (1952), cuya letra decía: “Tan fácil es, saber guisar, sin depender, de la mujer”. Por lo general, en las cintas sobre cocinas, son los hombres que se encuentran dentro de estas los que la activan como espacio lúdico, musical o cómico.

La inversión de los roles en la cocina queda además de manifiesto, por ejemplo, en el cambio de vestimenta, donde los protagonistas hombres usan un delantal floreado de mujer, o bien las mujeres se visten de hombre, como en *Calabacitas tiernas* (1949) y en *Los hijos de María Morales* (1952). Sin embargo, el cambio más radical sucede en las cintas *El diablo no es tan diablo* (1949) y en *Ahí vienen los gorriones* (1953), donde los hombres directamente se transforman en mujeres.

Posiblemente, lo más interesante de estas cintas es que la inversión de los roles en la cocina deviene en comedia. Comicidad que entonces reafirma, precisamente, estereotipos sobre los roles considerados propios para cada género en dicha época.

Capítulo III: Electrodomésticos y cine

Tecnologías de electrodomésticos

El sistema de baño y especialmente de cocina se completará con la introducción de electrodomésticos, artefactos que se expandirán por todas las zonas del hogar. Después de los avances en la iluminación pública, la electricidad había dado inicio a una nueva fase de mecanización tecnológica en la vivienda, caracterizada por el rápido aumento de la especialización y autonomía de actividades, así como la democratización de la energía, acentuando la eficacia en higiene, potencia, rapidez y seguridad con los artefactos. Esta nueva fase fue especialmente popularizada a través del uso de los electrodomésticos, resultado de las redes domiciliarias de suministro de electricidad, el interés de las compañías en promover el aumento del consumo doméstico de energía y la industrialización de productos.

Uno de los aportes cualitativos más importantes dentro de los electrodomésticos se producirá, posteriormente, en los artículos que incluyeron pequeños motores, basados en su mayoría en anteriores productos mecánicos de funcionamiento manual. Con los electrodomésticos con motor se logró un ahorro y transformación del trabajo sin precedentes, especialmente en trabajos pesados, como con aspiradoras y lavadoras. El fenómeno consolidaría la mecanización y automatización del hogar y la masificación del confort, a la par del mencionado aumento de las expectativas y responsabilidades de género

En cuanto a los alimentos, la introducción del refrigerador significó la disponibilidad de productos de distintas estaciones y clima que podían conservarse por más largo tiempo. Hasta antes de su introducción, los alimentos animales y vegetales como los huevos, la carne, la leche, la mantequilla, las frutas y las verduras se consumían de manera más inmediata y muchas veces debían adquirirse diariamente. El refrigerador se convertirá entonces, en un electrodoméstico de escaso precedente anterior, y se mantendrá además como el único elemento no integrado a la cocina continua. Los refrigeradores se comenzaron a masificar desde la década de 1920 y de 1930 a partir de su fabricación en

serie en Estados Unidos y gracias a las industrias eléctricas como General Electric y, específicamente desde el traspaso tecnológico y bajo costo productivo de las industrias automotrices, como General Motors, fabricante del Frigidaire. Con el *streamlining*,⁸⁶ este vínculo con los automóviles será explícito a partir de referencias cromadas en sus logotipos y picaportes.

Trabajo manual

Dentro del cine mexicano, el trabajo doméstico tradicional es representado en muchas de sus películas como una actividad propia de su trama. Ya se han mencionado en detalle en el capítulo anterior algunas de las labores manuales que precedieron la mecanización y automatización que implicó en la vivienda el abastecimiento y drenaje de agua, así como las redes de gas y de electricidad. Estas labores incluyen, por ejemplo, las costumbres del acarreo de agua con baldes o el azucar el fuego de leña en las estufas. Además de los trabajos y actividades en el baño y la cocina, el cine mexicano también mostró el aseo general del hogar como un importante indicador de los roles de género y de las clases sociales.

En el caso de cintas como *La mancha de sangre* (1937), vemos a su protagonista, Camelia, asear su desgarbada habitación mientras fuma un cigarro vestida con su erótico traje de prostituta antes de recibir a un cliente. Por ejemplo, ella pasa un plumero descuidadamente y barre los restos de cigarros abajo de su cama. La escena asocia la falta de limpieza con un modelo dudoso de mujer, lo que supone una lección moral en la que se muestra explícitamente lo erótico como algo antihigiénico.

⁸⁶ Por *streamlining* se entiende una tendencia a la estilización de las formas del diseño industrial para hacer más atractivos los productos. Esta tendencia surgió especialmente luego de la crisis mundial de 1929, a fin de reactivar la competencia económica, a partir de una obsolescencia programada de productos, que incentivaba la fabricación y diseño de muchos modelos de corta duración, por sobre pocos modelos de larga duración. Véase Isabel Campi, *Diseño y nostalgia* (Barcelona: Santa & Cole, 2007), 184-190. Por lo general la estilización se basó en formas aerodinámicas que fueron aplicadas indistintamente incluso a productos estáticos, como algunos de los electrodomésticos, facilitando su limpieza pero aumentando su obsolescencia.



La mancha de sangre (1937)

En *Al son de la marimba* (1941), aunque están arruinados, los miembros de la familia Tobar siguen viviendo como si tuvieran dinero. Para lograr este simulacro, consiguen una gran casa, pero tienen que limpiarla ellos mismos. En una escena, el hermano de Margarita yace acostado en un sillón leyendo el diario y le dice a ella y a otra hermana: “Mira Sofía barre y tú Margarita sacude que cuando terminen ya sonó”. En otra escena, Pita, la sirvienta de los Tobar, pasa un plumero en la sala mientras el patrón lee en un sofá y le dice: “¿¡Brunilda!? ¿No me oyes, Brunilda? No te he dicho que no sacudas nunca estando yo presente y mucho menos a la hora del vermut?”. Los hombres de la familia no solo no participan del trabajo doméstico, sino que dirigen de manera ruda y displicente el trabajo realizado por las mujeres.



Al son de la marimba (1941)

En la película *El diablo no es tan diablo* (1949), la dueña de casa sufre por las labores domésticas, y mientras limpia la sala junto a su madre le dice a ella: “Ricardo [su esposo] no tiene problemas ni preocupaciones. Todo el día anda en la calle, y no trabaja tanto como para estar enfurruñado por cualquier cosa. En cambio una está aquí en la casa encerrada, batallando con los criados, peleando con el niño, haciendo la limpieza”. Su ofuscación llega a tal nivel que en la película se borra el audio y aparece un cartel de censura, todo en tono de broma. La limpieza doméstica se presenta como un trabajo agobiante que merece fuertes descargas emocionales por parte de las mujeres.



El diablo no es tan diablo (1949)

Respecto del trabajo de hombres en el hogar, ya se ha mencionado el sentido cómico de su ingreso a la cocina en varias películas, y respecto de las labores de limpieza general del hogar destacan las cintas *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951) y *El ceniciento* (1951). En esta última película, un primo de una familia llega a la casa de ellos. Ellos creen que este primo es millonario y, por ello, deciden tratarlo muy bien. Sin embargo, cuando se dan cuenta de que no es así, lo obligan a trabajar de sirviente y realizar todas las labores de la casa. Lo interesante es cómo, para tratar mal o castigar a este primo, lo hacen realizar trabajo doméstico, por lo que -en el caso de los hombres- muestran las tareas domésticas como un castigo.



¿Qué te ha dado esa mujer? (1951)
El ceniciento (1951)

Dentro de las labores domésticas, el fregado o tallado de pisos con las manos es posiblemente la labor más pesada que se muestra en el cine mexicano, asociándose a una actividad marginal e incluso denigrante. Así ocurre en películas como *Dos pesos dejada* (1949), *Susana* (1951), *El ceniciento* (1951), *Cupido pierde a Paquita* (1955) y *Viridiana* (1961). En el caso de *Víctimas del pecado* (1951), esto se vincula, más aún, a un trabajo realizado por reclusos con trajes a rayas. En *Dos pesos dejada* (1949), el diálogo es el siguiente: Dueña de casa: “¡Coquito [sirviente], que cuando yo vuelva esté todo limpio!”, Coquito: “¡Sí señora! ¡Ay! Ya tengo los riñones salteados de tanto raspar y a este piso no le sale brillo aunque me esté dos años fregando”.



Dos pesos dejada (1949)
Susana (1951)
Víctimas del pecado (1951)
Cupido pierde a Paquita (1955)
Viridiana (1961)

En ese período, los trabajos domésticos se caracterizaron por ser culturalmente un trabajo realizado por mujeres. Según Julia Tuñón “En la familia la mujer realiza un trabajo específico, pero un trabajo que no otorga retribución económica evidente. En el cine mexicano el trabajo doméstico es valorado en función de su peso afectivo, por cuanto el hogar es el horno en el que se cocina la familia”.⁸⁷

⁸⁷ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)* (Ciudad de México: El Colegio de México, 1998), 143.

Como conclusión podemos afirmar que el trabajo manual de aseo doméstico -no mecanizado ni automático- se incorporó al cine mexicano para otorgar diversos significados a los argumentos de las películas. Esta clase de trabajo fue asociado casi exclusivamente a las mujeres, sirvientas o dueñas de casa. Muchas de las escenas muestran a estas mujeres recibiendo el rudo mandato de los hombres o bien angustiadas por la realización de estas tareas, sin embargo cuando este tipo de trabajo recae en los hombres esto se presenta como parte de un error o bien como un castigo. El aseo manual sirvió también en el cine para reforzar ideas de marginalidad, como la realización antihigiénica de la correcta limpieza o el fregado de pisos, o bien de poder, cuando se ordena a otra persona la ejecución de dicho trabajo, y en el contexto -de mayor actividad física- esta orden se convierte en un símbolo de mayor poder que si se realiza con la ayuda mecánica o automatizada de los electrodomésticos.

Los ayudantes

Pepe El Toro (1953), que trata sobre la vida de un carpintero que se convierte en boxeador para hacer frente a las deudas de su familia caída en desgracia, inicia con una escena que muestra la descarga de diversos bienes durables, ropa, y víveres desde un camión. Luego, en el interior de una modesta vecindad llamada La Guadalupe, un amplio paneo de izquierda a derecha muestra todos estos productos recién dejados en el patio central.

Una multitud de vecinos aclama a Pepe cuando entra a la vecindad junto a su sobrina, y mientras se forma una fila para recibir los productos, Pepe les dice: “Estas chácharas que les va obsequiar mi sobrina, no quiere que se las agradezcan a ella, mucho menos a un servidor. El que quiere echarle algo de gratitud al asunto, que rece por el alma de la difunta abuela de Chachita [su sobrina], que fue la que le dejó los millones estos.” Después de otra aclamación, Pepe y su sobrina inician el reparto eligiendo, simbólicamente, como primera beneficiaria, a una anciana y modesta vecina, a quien Pepe dice: “Venga pa’ cá mi viejita, le trajimos esta ayudanta [lavadora automática], pa’ que descanse sus pulmoncitos”.



Pepe El Toro (1953)

Según Algirdas Greimas, en la estructura de una trama, el ayudante (la “ayudanta”) y el opositor son “las proyecciones de la voluntad de acción y de las resistencias imaginarias del sujeto [protagonista], juzgadas benéficas o maléficas con relación a su deseo”.⁸⁸ En este sentido, es posible afirmar que la tecnología doméstica, dentro de este tipo de películas, es también un ayudante u opositor significativo en cuanto auxilio o impedimento de los deseos de sus protagonistas. En el caso de la película *Pepe El Toro* (1953), la lavadora “ayudanta” y todo el conjunto de tecnologías domésticas, además de servir operativamente a personas como la anciana, asiste al protagonista -Pepe- en su objetivo de ayudar a superar la pobreza dentro de la vecindad en que vive.

⁸⁸ Algirdas Greimas, *Sémantique Structurale. Recherche de la méthode* (París: Presses universitaires de France, 1995), 180, citado en Hugo Suárez, “El método de análisis estructural de contenido. Principios operativos”, en *El sentido y el método. Sociología de la cultura y análisis de contenido*, coord. Hugo Suárez, (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Sociales/El Colegio de Michoacán, 2008), 139.



Pepe El Toro (1953)

En la escena mencionada, entre la gran cantidad de productos nuevos observamos varias tecnologías domésticas modernas, como lavadoras, estufas, refrigeradores, boiler, planchas, máquinas de coser y televisores. En medio de todo, una vecina emocionada dice a otra, sobre la plancha eléctrica que ha recibido: “¡Mira que linda!, ¡Si parecemos chamacos recibiendo juguetes!”. Al reparto de bienes sigue en la noche una gran fiesta, en la que Pepe entona una alegre canción sobre el devenir de la suerte y la riqueza. Sin embargo, a los pocos días, se descubre un error legal en la herencia de su sobrina, y son embargados todos los bienes, ante una vecindad que llora las pérdidas. En esta última escena, uno de los amigos de Pepe, visiblemente acongojado se despide de un boiler, acariciándolo, como si se tratase de un ser querido que parte.



Pepe El Toro (1953)

El hecho de que esta escena sea en el patio de una vecindad asegura cierta idea de representatividad de una masificada aspiración de dichos productos. Para Carlos Monsiváis, por ejemplo, las representaciones de la vecindad en el cine son especialmente importantes en la construcción del imaginario popular colectivo, “es en el cine donde la Vecindad obtiene su aura mitológica... La Vecindad es el sitio incomparable, el espacio que más hogareño resulta entre más reproducido, casi con las mismas escenografías. No es exagerado decir que la Vecindad del cine es la Vecindad del país entero... No es sólo que

la industria fílmica tome en cuenta a la Vecindad sino, más sencillamente, que hay una vecindad antes y otra después del tratamiento cinematográfico”.⁸⁹

Por un lado, el cine muestra la vecindad como un espacio especialmente melodramático, lugar donde las tecnologías domésticas podrían adquirir entonces una mayor carga afectiva, en palabras de Monsiváis,

La inocencia carece de protección pero no de valentía, la solidaridad es lo que le queda al pobre luego del incendio de sus sentimientos, y la familia ampliada (la tribu de la Vecindad)... El melodrama teatraliza el juego de las clases sociales, y busca ser la expresión más ferviente del ánimo solidario que suplante el resentimiento de las clases populares... Durante años la Vecindad es el paisaje de costumbres o, en rigor, el eje sentimental de las vidas de los actores y de los espectadores.⁹⁰

Y por otro lado estas tecnologías se podrían suponer como extrañas a la construcción de un canon o imaginario sobre los elementos básicos de la vecindad, un lugar de alta domesticidad pero no tecnológica, siguiendo a Monsiváis, “su gran portón, sus lavaderos colectivos, su patio –el ágora impetuosa- donde todo se conoce al instante, su catálogo de pecados que reaparecen como ‘señas de identidad’ y, de modo enfático, sus decorados como obligaciones del gusto, su fidelidad a sí misma, a las reiteraciones escenográficas y verbales que acentúan el carácter hogareño.”⁹¹

Es posible concluir que en esta película, la tecnología doméstica, si bien resulta un conjunto de objetos muy deseados, todavía es un grupo de artefactos extraños y contrastantes con una vecindad modesta de mediados de siglo XX en la Ciudad de México. En otras vistas de vecindades, como en *Este mundo en que vivimos* (1954), el patio de esta solo posee lavaderos manuales y está además desprovista de cualquier tipo de adelanto tecnológico. A pesar de que el ingreso de tecnología doméstica es algo un tanto excepcional en una

⁸⁹ Carlos Monsiváis, “De dos antiguas residencias de la Patria”, en *De San Garabato al Callejón de Cuajó*, VV. AA. (Ciudad de México: Museo del Estanquillo, 2009), 29.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid., 30.

vecindad mexicana del período (quizás únicamente ante una sorpresiva herencia), en *Pepe El Toro* (1953) se indica que este repertorio material está en primera línea de las nuevas expectativas familiares del período en México. Películas como esta muestran que la aspiración de poseer tecnología doméstica moderna comenzó a ser una característica importante del cambio social, cuya carencia entonces identificaba a los grupos más humildes. Pero en *Pepe El Toro* (1953), estos productos no son solo un regalo simbólico o de lujo, sino que estos son bienes durables valorados por ser especialmente útiles, como sostiene Pepe a la primera beneficiada, refiriéndose a la lavadora como la ‘ayudanta’. Estos artefactos se convierten entonces en ayudantes de labores manuales mediante un proceso de mecanización y automatización de tareas.

Aspiradoras, batidoras, planchas y lavadoras

Finalizados los años cuarenta, en pleno auge de la venta de electrodomésticos, una fotografía de Ignacio (Nacho) López sintetiza el desigual acceso a dicho tipo de bienes. Se trata de transeúntes contemplando una vitrina de aspiradoras en la Ciudad de México durante 1950. Es una imagen nocturna donde se ilumina un producto de limpieza, imagen que revela, a su vez, la transformación y desigualdades de los imaginarios del consumo urbano así como la paradójica participación de las expectativas y el deseo de la población⁹².

⁹² Respecto de las reflexiones sobre la mirada, en relación a la fotografía de López, Laura González sostiene, por ejemplo: “Los contrastes entre elementos en las fotos de aparadores de López son análogos a los de las descripciones de [Carlos] Fuentes en la región más transparente: un reflejo de la historia y la realidad disonante de México. Es el aparador invertido de Nacho López, quien... toma la foto desde el interior del aparador hacia afuera, enmarcando en la ventana a una multitud de ‘mirones’... Todos ellos, los mirones, aparecen absortos en una moderna aspiradora que, bien plantada en su pedestal en el aparador, sobre una gran pelota inflable”. Laura González, “Al filo de la navaja: la fotografía de Nacho López como documento silente”, en *Luna Córnea*, 2007, 217. Como muchas de las fotografías de Álvarez Bravo, las imágenes de López conjugan objetos disímiles para hablar de los contrastes experimentados en el México del período; sin embargo, y a diferencia de Bravo, las imágenes de López incorporan profusamente para ello el grafismo publicitario moderno. Un tema de esta fotografía de la cual el propio López dijo: “ellos están tras las rejas, nosotros fuera. Si invirtiéramos la imagen, los cautivos somos nosotros”. Ignacio López, citado por Laura González, “Al filo de la navaja”, 217.



Fotografía de Ignacio (Nacho) López, Ciudad de México, 1950.

Para el caso del contexto sobre la disponibilidad de electricidad en México, según Anahí Ballent, en los años cuarenta los sectores populares prácticamente carecían de electricidad, esto ya que un 70% de las viviendas contaban con el servicio en 1947,⁹³ recién en 1970 el 95% de las viviendas contaría con electricidad y, en 1980, el 97%.⁹⁴ Lilia Bayardo complementa el contexto mencionado respecto de la adquisición y penetración de electrodomésticos en el país:

El consumo de esos bienes inicialmente se llevó a cabo en los hogares con un alto ingreso, posteriormente se difunde cuando un sector de la población mexicana vio incrementado su ingreso o empezó a tener acceso al crédito... en la década de los 60 del siglo XX el ingreso

⁹³ “El problema de la habitación”, *Espacios* (Banco Nacional Hipotecario y de Obras Públicas, 1949), citado en Ballent, “El arte de saber vivir”, 110.

⁹⁴ Ballent, “El arte de saber vivir”, 110.

de las mujeres al mercado laboral pudo haber incidido en un mayor ingreso familiar y compra de artículos electrodomésticos en los sectores más bajos, ya que en las encuestas de gastos familiares más antiguas (1909, 1914 y 1921) no se menciona el consumo de estos bienes y por otro lado, en los cuestionarios más antiguos notamos la presencia de un mercado laboral femenino pero enfocado al abastecimiento de las necesidades básicas del hogar ya que se trataba de mujeres que eran cabezas del hogar, y al ser el grupo más vulnerable y peor pagado, seguramente su ingreso no alcanzaba a cubrir otras necesidades como la compra de electrodomésticos... el consumo de electrodomésticos fue el resultado de un incremento en el ingreso familiar posiblemente una consecuencia de la incorporación de la mujer al mercado laboral y no al revés: que el consumo de electrodomésticos y la consiguiente disminución del tiempo invertido en labores del hogar trajo como consecuencia que la mujer pudiera incorporarse al mercado laboral. A pesar de que según nuestro criterio, los electrodomésticos siguieron siendo un lujo para muchas familias mexicanas durante todo el periodo en cuestión (1909-1970) los hemos incluido dentro del consumo para cubrir necesidades básicas porque a partir de los años cincuenta, las encuestas las consideraron dentro de este renglón.⁹⁵

Es así como en julio de 1958 el Departamento de Muestreo de la Secretaría de Industria y Comercio realizó una encuesta que serviría como estudio que “contribuiría a la solución de los problemas nacionales al conocer el impacto de la política económica a través del análisis de la distribución del ingreso familiar y su nivel de vida”,⁹⁶ datos que ayudarían – según la encuesta- a la “planeación industrial”. En “Gastos de bienes de consumo durable” el estudio consideró muebles, vehículos y artículos eléctricos. Según Lilia Bayardo “En el caso de la ciudad de México, en casi todas las encuestas se menciona el gasto en muebles, pero es a partir de 1958 cuando se incluye un rubro específico de gasto en

⁹⁵ Lilia Bayardo, *Historia del consumo moderno en la Ciudad de México durante los años 1909-1970 a través de las encuestas de gastos familiares y de la publicidad en prensa* (tesis para optar al grado de Doctora en Historia, Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, octubre de 2013), 10.

⁹⁶ *Encuesta Secretaría de Industria y Comercio*, Departamento de Muestreo, Ingresos y egresos de la población de México. Investigación por muestreo julio de 1958 (México, D. F., Marzo de 1960), s.p. Consultado en Archivo Histórico del Instituto Nacional de Estadística y Geografía, citado en Bayardo, *Historia del consumo moderno en la Ciudad de México*.

electrodomésticos y de compra de automóviles... existió un incremento en el consumo de dichos productos, resultado no solo del incremento de la industrialización y del mejoramiento del nivel de vida en varios sectores sociales, sino también a un mayor endeudamiento en las familias”.⁹⁷

Continuando con el análisis, *El gran calavera* (1949) fue una de las pocas películas en las que se muestra una aspiradora, además de *Una familia de tantas* (1949). En *El gran calavera* (1949) la aspiradora es manejada por un mayordomo, mientras el plumero es usado por una sirvienta. Además, a diferencia de *Una familia de tantas* (1949), la aspiradora ya está asimilada a la vida cotidiana del hogar, en el contexto de una familia de clase acomodada.



El gran calavera (1949)

⁹⁷ Bayardo, *Historia del consumo moderno en la Ciudad de México*, 92.

Las planchas eléctricas aparecen en escenas de *La gallina clueca* (1941), *La abuelita* (1942), *Susana* (1951) y *El ceniciento* (1951), mientras que en la película *Allá en el Rancho Grande* (1936), las antiguas planchas son calentadas en un brasero. Prácticamente todas son usadas por mujeres.



La gallina clueca (1941)
La abuelita (1942)
Susana (1951)
El ceniciento (1951)



Allá en el rancho grande (1936)

Dueña y señora (1948), además de *Pepe El Toro* (1953), son las únicas películas del período en las que aparecen lavadoras (en el caso de la película de 1948, integrada al espacio de una moderna cocina).

Las batidoras aparecen en detalle en *El cocinero de mi mujer* (1947), *El diablo no es tan diablo* (1949) y en *Escuela de vagabundos* (1955). En esta última cinta, la dueña de casa intenta sorprender a un hombre, simulando que sabe cocinar. Él se da cuenta, pero le sigue el cuento para burlarse de la mezcla de ingredientes que ella usa. Esta escena se basa en el estereotipo que establece al género femenino como las dueñas de casa, por lo tanto las encargadas de la cocina, la limpieza y los hijos. La cocina en esta época no solo se consideraba el espacio de las sirvientas, sino además se estableció como parte de una estrategia para atraer a los hombres si la mujer demostraba cumplir con los ideales y estereotipos de la mujer perfecta.



Cartel publicitario con fotografía de la película *Anacleto se divorcia* (1950).



El cocinero de mi mujer (1947)
El diablo no es tan diablo (1949)
Escuela de vagabundos (1955)

En *Esposa te doy* (1957), un grupo de amigas le organizan una despedida de soltera a Chopi, donde conversan alrededor de todos los regalos cuál es el secreto para la felicidad de un matrimonio, si se gana al marido por la cocina o por la pasión.

Novia (Chopi): “Que linda está [tomando en sus manos un pequeño electrodoméstico para la cocina]. Mil gracias, Beatríz”

Amiga 1 (Ticha): “De nada Chopi, de nada. Ojala mi regalito contribuya en algo a la felicidad de tu matrimonio”

Novia: “Ojalá Ticha, Ojalá”

Amiga 2 (Olga): “Claro que contribuirá, al marido se le gana por el estómago, eso no es ninguna novedad ni tampoco un secreto”.

Amiga 1: “Mira quién lo dice, basta con ver una sola vez a su marido para darse cuenta que lo tiene bobito por el estómago, con lo gordo que está y con lo que le gusta comer, jajaja”.

Amiga 2: “Pues lo prefiero gordo pero contento”.

Amiga 3: “Ni quién te lo critique Olga, se te aplaude, y no solo qué: tomen nota las solteras”.

...

Amiga 4 (Elena): “Ahora depende de todas ustedes que me den un *shower* igual al de Chopi, ¿Verdad Celia?”

Amiga 5 (Celia): “Claro, sobre todo cuando te enteras que la felicidad de tu marido depende de la licuadora, la batidora y una olla exprés”.

Amiga 2: “Un momento, ¡Nadie ha dicho que esos artefactos constituyan una patente de felicidad conyugal!”.

Amiga 5: “Pues yo así lo entendí, ¿Y tú Elena?”.

Amiga 2: “Pues muy mal entendido, porque hay miles de matrimonios que son muy felices, y ni siquiera sueñan con tener una licuadora”.

Novia: “Seguro, hay mujeres que aun teniendo *lasercubos*, son desgraciadas. Si no, pregúnteselo a Amelia”.

Amiga 4: “Amelia ¿Es eso cierto?... Beatriz dice que a ti no te han servido para nada los aparatos de cocina, digo, para tener contento a tu marido”.

Amiga 6 (Amelia): “Pues, yo también creí en los aparatos pero... que mi marido no era un animal que se conformara nada más con comer y tener una hembra al lado, por eso es que se fue, se fue de mi casa. Sí, me dejó, se fue y para no volver”.



Esposa te doy (1957)

El tema central de esta escena es el secreto para la felicidad en el matrimonio, y es aquí donde los electrodomésticos toman un rol principal. Los electrodomésticos se encuentran además –como regalo- sobre todas las mesas de la casa y en las manos de la novia. Mediante esta discusión, los electrodomésticos pasan a ser más que herramientas, se convierten en importantes ayudantes para alcanzar la felicidad en una relación conyugal. Lo que hace aún más interesante esta discusión son los diferentes puntos de vista según el estado de la vida amorosa de cada una de las amigas. Se muestra primero la opinión de las amigas casadas, que confían en los electrodomésticos, luego la opinión de la amiga divorciada, que dice que estos no fueron suficientes para su marido, y la opinión de las solteras, confundidas por las diferentes opiniones.

En el caso de *Este mundo en que vivimos/Los Fernández de Peralvillo* (1954) su protagonista, un vendedor de licuadoras y tostadoras automáticas a domicilio, es rechazado enfáticamente tanto en los departamentos del Centro Urbano Presidente Alemán (1949) -escena con la que se inicia la película-, como en otros edificios más pudientes. A diferencia del vendedor de electrodomésticos de *Una familia de tantas* (1949), el vendedor de *Este mundo en que vivimos* (1954), Mario Fernández, es un personaje fallido que no logra

generar un discurso convincente para ingresar a los hogares o vender sus productos. Fernández llega a ser incluso expulsado de los pasillos del CUPA por un barrendero e insultado por una engreída ama de casa que le dice: “¿Conque a eso venía usted eh? Me ha engañado ¡Recoja inmediatamente sus trinqués esos y salga de mi casa! Usted no tiene nada que explicarme. Yo creí que venía a otra cosa. Yo creí que vendía usted casas, coches, alhajas. Pero no. Yo creí que era una persona importante, pero no es más que un infeliz”. A diferencia de la década de 1940, donde un vendedor a domicilio, con esfuerzos, podía acceder al ascenso social, para la década de 1950 el vendedor de tecnología doméstica cae en desgracia.



Este mundo en que vivimos/Los Fernández de Peralvillo (1954)

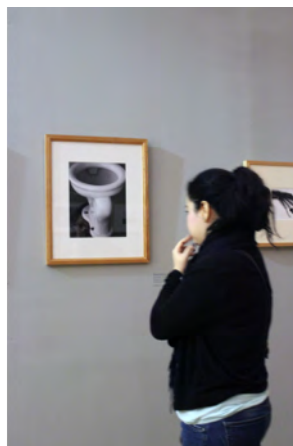
Como conclusión, artefactos electrodomésticos como aspiradoras, batidoras, planchas y lavadoras comienzan a aparecer en el cine mexicano como un síntoma del declive de los trabajos manuales así como de la progresiva modernización del hogar. Sin embargo, lo más interesante es cómo estos artefactos comienzan a adquirir diversos significados que trascienden el ámbito operativo. Esto es especialmente interesante en cintas como *Esposa te doy* (1957), donde los electrodomésticos se convierten en uno de los regalos más apreciados de un ‘shower’ para una futura esposa, no solo por su utilidad, sino porque se los comienza a asociar directamente con la felicidad del matrimonio. Por otro lado, en la cinta *Este mundo en que vivimos/Los Fernández de Peralvillo* (1954), la venta de electrodomésticos a domicilio muestra el desencanto por artefactos que se suponen posiblemente ya asimilados por la clase media alta o bien de poca novedad ante clientes exigentes. A diferencia de planchas y batidoras, las aspiradoras y las lavadoras aparecen en muy pocas películas, lo que indica un uso mucho más exclusivo por parte de la población.

Refrigeradores



Fotografía de la señora Méndez, viuda de Otero, e hija, ganadoras de un refrigerador, Ciudad de México, diciembre de 1934. Fotografía de Enrique Díaz.⁹⁸

⁹⁸ “El modelo de refrigerador que aparece en la fotografía, diseñado por la compañía General Electric (GE) en 1927, se perfeccionó con los años y llegó a vender millones de unidades. Enrique Díaz (1895-1961), a través de su agencia Fotografías de actualidad, fue pionero en la imagen publicitaria. Esta fotografía es parte de una serie que daba cuenta de los ganadores de un sorteo patrocinado por una compañía cigarrera.” *México a Través de la fotografía, 1839-2010* (Ciudad de México: Taurus, 2013), 210.



Las fotografías de un refrigerador (Enrique Díaz, 1938) y de un excusado (Edward Weston, 1925) formaron parte de las 330 imágenes de la exposición “México a través de la fotografía, 1839-2010”.⁹⁹

En 2005, Sandra Aguilar-Rodríguez, entrevistó a un grupo de 35 mujeres mayores sobre el uso de licuadoras y refrigeradores durante las décadas de 1940 y 1950 en Ciudad de México. Algunas de sus entrevistadas afirmaron que “Estábamos acostumbrados a ir al mercado y cocinar todos los días, incluso ahora yo solo uso el refrigerador para conservar frijoles jamón y queso”.¹⁰⁰ Aguilar-Rodríguez sostiene que en 1930 las mujeres de clase alta tenían refrigeradores, pero que no los usaban para conservar comida más de un día. Otra entrevistada dice “usábamos el refrigerador para conservar crema, queso, leche y chorizo, pero nunca pusimos vegetales dentro del refrigerador, sino que los comprábamos a diario. La gente no pensaba en comprar cinco kilos de tomates para conservarlos”. Otra entrevistada confirma esto, “usábamos el refrigerador para conservar crema, leche y quizás queso, pero eso era todo. Una mujer de clase media trabajadora sostuvo también que “En 1950 iba al mercado de Juárez una vez a la semana a comprar provisiones. Tenía un refrigerador entonces guardaba todo ahí. Mi compra de la semana enfurecía a mi suegra, ya que ella estaba acostumbrada a comprar comida fresca todos los días, pero mi esposo no tenía otra opción”.¹⁰¹ “Las mujeres de clase media alta reportaron que ellas conservaban las frutas y verduras de la semana y la carne en el refrigerador, pero la mayoría de ellos nunca

⁹⁹ Exposición “Historia de México a través de la fotografía”, Museo Nacional de Arte de México, Ciudad de México, México, del 24 julio al 10 de noviembre 2013.

¹⁰⁰ Aguilar-Rodríguez, “Cooking Technologies”, 46.

¹⁰¹ Ibid., 47.

usaron esta aplicación para guardar los abarrotes de la semana porque las sirvientas domesticas iban al mercado todos los días y cocinaban para ellos”.¹⁰² El estudio de Aguilar-Rodríguez concluye que, aunque tuviesen un refrigerador, la mayoría de las mujeres entrevistadas compraba y cocinaba comida de forma diaria.

El refrigerador era de todas formas muy caro para la mayoría de las personas y muy inasequible para la mayoría de las dueñas de casa. Por ejemplo, en 1951, los refrigeradores Philco costaban \$3,999, mientras que el salario mínimo promedio por día era de \$3.35 en áreas urbanas y de \$2.66 en áreas rurales,¹⁰³ Según Aguilar-Rodríguez, la introducción de refrigeradores varió de acuerdo a la situación económica de cada familia, en familias de clase alta, los compraron a finales de los años treinta, mientras que la clase trabajadora no los adquirieron hasta los años setenta.¹⁰⁴

Desde 1940, los refrigeradores comienzan a aparecer en las representaciones de cocinas dentro de películas mexicanas con mayor frecuencia que otros electrodomésticos, razón por la cual puede constituir un grupo de análisis diferenciado. Por lo general, se los presenta como ya integrados a las costumbres del hogar. Muchos de estos se muestran sin hacer uso de ellos (sin abrirlos), solo como parte del paisaje doméstico. Así sucede en cintas como, *Aquí está el detalle* (1940), *Con la música por dentro* (1947), *Anacleto se divorcia* (1950), *Nosotras las sirvientas* (1951) y *Los paquetes de Paquita* (1955). Se trata de refrigeradores de gran cuerpo y construcción monolítica. Por otro lado, en *Dos pesos dejada* (1949) y *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951) es posible encontrar los modelos de refrigerador más antiguos del cine, de cuerpo bajo y con las bisagras a la vista, lo que podría indicar que entre las décadas de 1940 y 1950 todavía no había un uso extensivo en el cine de los refrigeradores más modernos.

¹⁰² Ibid., 46.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid., 47.



- Ahí está el detalle* (1940)
Con la música por dentro (1947)
Dos pesos dejada (1949)
Anacleto se divorcia (1950)
¿Qué te ha dado esa mujer? (1951)
Nosotras las sirvientas (1951)
Escuela de vagabundos (1955)
Los paquetes de Paquita (1955)
¿A dónde van nuestros hijos? (1957)

Por otro lado, existió un grupo de cintas en las que la trama mostró el uso de los refrigeradores, como en *El diablo no es tan diablo* (1949), *Dios los cría* (1953), *Borrasca en las almas* (1954), *Escuela de vagabundos* (1955), *Esposa te doy* (1957), *Mi desconocida esposa* (1958), *El ángel exterminador* (1962). En *¡Qué lindo es Michoacán!* (1943) y *Matrimonio y mortaja* (1950), ya se comentó en detalle que el uso de los refrigeradores es realmente importante, ya que su asombro e incomprensión por parte de grupos rurales pone de manifiesto el choque de la modernidad con la tradición local.

De los refrigeradores los usuarios sacan mayoritariamente botellas de leche, además de huevos, chorizos, helado, etc. La apertura y uso de los refrigeradores dentro del cine mexicano funciona también como un símbolo de abundancia en el tipo de vivienda y grupo social que la película retrata. De hecho, prácticamente solo se muestran refrigeradores en las clases que además cuentan con sirvientes y muy escasamente en clases medias.



¡Qué lindo es Michoacán! (1943)
El diablo no es tan diablo (1949)
Matrimonio y mortaja (1950)



Dios los cría (1953)
Borrasca en las almas (1954)
Escuela de vagabundos (1955)
¿A dónde van nuestros hijos? (1957)
Esposa te doy (1957)



Fotografía en cartel publicitario de la película *Mi desconocida esposa* (1958).



Mi desconocida esposa (1958)



El ángel exterminador (1962)

Podemos concluir entonces que durante las décadas de 1940 y 1950 los refrigeradores se integran a la representación de cocinas de la clase media-alta dentro del cine mexicano, tanto como parte del paisaje o el ambiente doméstico como en su uso. En esta última variante, ellos son actores con los que se muestra el choque entre tradición y modernidad, especialmente a partir del aprendizaje de cocineras o sirvientas que trabajaban para personas de clases acomodadas, donde además la comida que se preservaba servía para significar la abundancia de dichas clases.

Capítulo IV: *Una familia de tantas* (1949)

Exposiciones actuales y vigencia

En 2013, *Una familia de tantas* (1949) fue proyectada en el contexto de la muestra “Manuel Álvarez Bravo: Una Biografía Cultural” en el Museo Palacio de Bellas Artes, curada por Horacio Fernández.¹⁰⁵ La cinta fue promovida como “un prodigio fílmico contemporáneo al trabajo más nutrido de Álvarez Bravo”, que tenía el objetivo de ser exhibida a manera de comparación y superposición con la cinefotografía de la época.¹⁰⁶

Por otro lado, dentro de una selección de diez obras, esta película fue exhibida y comentada en el ciclo de cine y debate “Una mirada de equidad contra la violencia” del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo.¹⁰⁷

Escenas de la misma película fueron mostradas durante 2013 en la exposición “Espacio habitable: Funcionalismo en el entorno doméstico, 1929-1950” organizada por el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, curada por Ana Elena Mallet.¹⁰⁸ Este filme, el único proyectado, se sumaba a planos, fotos, dibujos y revistas de proyectos arquitectónicos paradigmáticos en la modernización del habitar en México.

¹⁰⁵ Ciclo de cine “Manuel Álvarez Bravo: 24 cuadros por segundo”, en “Manuel Álvarez Bravo, Una Biografía Cultural”, Museo Palacio de Bellas Artes, del 21 de enero al 3 de marzo de 2013.

¹⁰⁶ Con esta se buscaba especular “¿Qué habría hecho el fotógrafo [Álvarez Bravo] en comparación con la estupenda fotografía existente en esos años en el cine en México?”, como la realizada por Ortiz Ramos dentro de *Una familia de tantas* (1949). Folleto del programa oficial de la muestra de cine “Manuel Álvarez Bravo: 24 cuadros por segundo”, del 30 de enero al 27 de febrero de 2013. Disponible en <http://www.cinegarage.com/13511-manuel-alvarez-bravo-24-cuadros-por-segundo/>, consultado el 26 de diciembre 2016.

¹⁰⁷ “Una mirada de equidad contra la violencia”, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, Teatro Guillermo Romo de Vivar entre el 8 agosto 2013 al 16 de enero de 2014.

¹⁰⁸ Exposición “Espacio habitable: Funcionalismo en el entorno doméstico. 1929-1950”, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Ciudad de México, del 12 de julio al 7 de octubre de 2012.



Cartel de la exposición “Espacio habitable: Funcionalismo en el entorno doméstico. 1929-1950”, del 12 julio al 7 de octubre de 2012.

En 2012, la *Una familia de tantas* (1949) fue exhibida dentro del Festival internacional de cine de Morelia, como uno de los seis filmes destacados del “Homenaje a José Ortiz Ramos” (cinematógrafo), sumándose una exposición de fotografía, curada por Héctor Orozco. El 13 de enero del año 2016, la cinta fue proyectada en el ciclo “Escenas de Gerzso” en el contexto de la exposición “Gerzso, Gerzso, Gerzso”, montada en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco (de la Universidad Nacional Autónoma de México) y curada por James Oles y un amplio equipo curatorial adjunto. *Una familia de tantas* fue una

de las seis películas en que participó como escenógrafo el pintor Gunther Gerzso. El mismo año, en la Cineteca Nacional de México de Ciudad de México, dentro del ciclo “Clásicos de la pantalla grande”, la película fue seleccionada como una de las tres producciones nacionales entre un total de 22 cintas que se proyectaron en la muestra.

LA FILMOTECA DE LA UNAM PRESENTA
THE UNAM FILM ARCHIVE PRESENTS

Una familia de tantas.
Alejandro Galindo,
México, 1948.

One Family Among Many.
Alejandro Galindo,
Mexico, 1948.

Una familia de tantas
El orden y la tranquilidad de la familia Caldas es quebrantado el día en que toca a la guerra un vendaval de seguidores, empezando en vender uno de sus miembros productos. A partir de ese momento, la adinerada Mariusiana comienza a romper las cadenas que la atan a su conservadora familia.

One Family Among Many
Fateful events shatter rules over his restless local with its own life film (synonymical hold over his family starts breaking down the city he opens the door to a traveling vacuum-cleaner operation).

Reviews: Alejandro Galindo
Starring: Alejandro Galindo
Produced by: Cruz Batista Galindo
Concepto producción: Productores Artística
Fotografía: José Ortiz Ramos
Edición: Carlos Somoza
Revisión de arte: Guatier Gerson
Banda: Luis Fernández
Música: David Lavatín
Bases: Fernando Soler, David Soto, Martín Beth, Eugenia Galindo, Prájer de Aliza
Alejandro Galindo (Monterrey, Nuevo León, 1901 – Ciudad de México, 1995)

Esta película forma parte del homenaje a José Ortiz Ramos.
This film is part of this tribute to José Ortiz Ramos.

10° FICM LA FILMOTECA DE LA UNAM PRESENTA 133 134 LA FILMOTECA DE LA UNAM PRESENTA

Reseña de la proyección de la película *Una familia de tantas* (1949),¹⁰⁹ exhibida como uno de los seis filmes seleccionados dentro de las actividades del “Homenaje José Ortiz Ramos”, cinefotógrafo. Paralelamente, se realizó una exposición fotográfica con dicho título en la Plaza Benito Juárez de dicha ciudad.

¹⁰⁹ Imagen tomada del Catálogo oficial del 10° Festival internacional de cine de Morelia, 132-134, del 3 al 11 de noviembre de 2012.



Propaganda digital del ciclo “Escenas de Gerzso” en el contexto de la exposición “Gerzso, Gerzso, Gerzso”, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Universidad Nacional Autónoma de México.



Reseña de la proyección de la película *Una familia de tantas* (1949).¹¹⁰

¹¹⁰ Imagen tomada del catálogo oficial de la cuarta temporada del ciclo “Clásicos de la pantalla grande”, 28-29, 2016.

Ciclo organizado por la Cineteca Nacional de México en la Ciudad de México entre julio y noviembre de 2016.

La película también había sido una de las siete cintas seleccionadas para la exposición internacional *Imágenes del mexicano*, organizada por Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) durante 2010 en Centre for Fine Art, Bruselas.¹¹¹ Fue también proyectada en 2006 por la Cineteca Nacional de México dentro de las celebraciones del natalicio de su director, así como en 1998 en ocasión del quincuagésimo aniversario de la obra.



Cartel de la exposición y edición de páginas internas con dos imágenes de *Una familia de tantas* (1949).¹¹²

Es posible concluir entonces que *Una familia de tantas* (1949) se ha mantenido vigente y arraigada en la cultura mexicana como un importante referente, obra representativa de la llamada Época de Oro del cine mexicano, cuya exhibición ha servido para tratar temáticas diversas, como cinefotografía, arquitectura moderna, violencia de género e identidad mexicana. Actualmente, la cinta es fácilmente accesible comercialmente en Disco Versátil Digital (DVD) y copias piratas, además de Youtube.¹¹³

¹¹¹ Exposición “Imágenes del mexicano”, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centre for Fine Art, Bruselas, entre el 16 de febrero y el 25 de abril de 2010.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Alejandro Galindo, *Una familia de tantas*, 2:10:00, 1949, consultado el 27 de diciembre de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=8_GVIBTsZYY.

Un melodrama familiar como paradigma del cambio social

Diversos análisis hablan de *Una familia de tantas* (1949) como un significativo referente sobre los cambios sociales producidos en México durante el siglo XX. Por ejemplo, la crítica periodística de la época y actual, estudios cinematográficos de Jorge Ayala Blanco, Emilio García Riera, Francisco Peredo, Rafael Aviña y Carlos Martínez Assad, Alberto Bojórquez, Carlos Monsiváis, Julia Tuñón y recientes aproximaciones en estudios de tecnología, arquitectura, historiografía y género.¹¹⁴ Común en estas investigaciones es la apreciación de cómo estos cambios son representados a partir de la dinámica familiar y en algunas de ellas se menciona el contexto urbano, así como el rol de la tecnología doméstica en la modernización del habitar en México.

El argumento de *Una familia de tantas* (1949) ha sido resumido prácticamente de la misma manera, tanto para difundir su visualización como en investigaciones escritas. En 2016, según la Cineteca Nacional:

¹¹⁴ Comentario de Álvaro Custodio, en *Excélsior*, 16 de marzo de 1949, Ciudad de México; “Ariel”, en *Novedades*, 17 de marzo de 1949, Ciudad de México; Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano* (Ciudad de México: Era, 1968); Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano (época sonora, tomo III, 1945-1949)* (Ciudad de México: Era, 1971); Francisco Peredo Castro, *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano* (Ciudad de México: Conaculta, 2000); Rafael Aviña, *Una familia de tantas. Una visión del cine social en México* (Ciudad de México: Conaculta, 2000); Carlos Martínez Assad, *La Ciudad de México que el cine nos dejó* (Ciudad de México: Océano, 2010); Matute Aguirre, “De la tecnología al orden doméstico”, 157-176; Enrique de Anda, *Vivienda colectiva de la modernidad en México. Los multifamiliares durante el período presidencial de Miguel Alemán (1946-1952)* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008); Alma Delia Reyes Vargas, *La transición y lo permanente en Una familia de tantas de Alejandro Galindo* (tesis para obtener el título de Licenciada en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 56; Diana Flores, “<Una familia de tantas>. Análisis sociológico desde una perspectiva de género ¿Hacia una nueva familia?”, *Sociogénesis - Revista Electrónica de Sociología*, 2010, consultado el 27 de diciembre 2016, <http://www.uv.mx/sociogenesis>; Rafael Aviña, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano* (Ciudad de México: Conaculta, 2004); Alberto Bojórquez, en “Alejandro Galindo, cronista social”, en *Los que hicieron nuestro cine*, documental dirigido por Alejandro Pelayo, 47:00, Ciudad de México, 1983; Carlos Monsiváis, en: “Alejandro Galindo, cronista social”, en *Los que hicieron nuestro cine*; Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*; Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997* (Oaxaca: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998).

Una familia clase mediera del Distrito Federal conformada por cinco hijos, madre abnegada y padre autoritario, es sacudida desde sus bases por la aparición de un vendedor de electrodomésticos que pone en entredicho la concordia familiar: uno de los hijos se casa por deber mientras que su hermana Estela escapa de la casa y Maru, la hermana más joven, se une en matrimonio con el vendedor sin el consentimiento paterno. La vitalidad narrativa, la naturalidad de los diálogos y el buen desempeño actoral son parte de un agudo melodrama que confronta dos modalidades de clase media: la represiva del padre y la progresista e innovadora del vendedor.¹¹⁵

¹¹⁵ Reseña de *Una familia de tantas*, de Alejandro Galindo, *Catálogo oficial de la cuarta temporada del ciclo “Clásicos de la pantalla grande”*, 28.

Otra reseña más resumida y de similar estilo es la siguiente: “En la Ciudad de México, una familia de tintes conservadores será el eje de los cambios que la modernidad, tanto en ideas como en tecnologías -como los electrodomésticos- trae a la capital y al país. A raíz del contacto con un vendedor de aspiradoras y otros sucesos, las generaciones de sus miembros se verán enfrentadas y tomarán posiciones”, disponible en la página web sobre los premios Ariel: <http://exposicion.premioariel.com.mx/2015/>, consultado el 17 de diciembre de 2016.



El vendedor Roberto del Hierro (David Silva) pasa la aspiradora sobre el retrato de la familia Cataño.¹¹⁶ El cartel proviene de Atrasánchez Film Archive.¹¹⁷

A partir de esta trama, *Una familia de tantas* (1949) se sitúa en el género cinematográfico del melodrama, género donde por lo general existe un argumento sentimental, una acción agitada, personajes muy convencionales y, al final, el triunfo de la virtud sobre la maldad.¹¹⁸

¹¹⁶ Cartel de promoción de *Una familia de tantas* (1949), diseño de Cartel de Juan Renau, "Juanino", 27 x 37 cm.

¹¹⁷ <http://exposicion.premioariel.com.mx/2015/>, consultado el 17 de diciembre de 2016.

¹¹⁸ Aviña, *Una mirada insólita*, 133. Aviña explica: "A partir del siglo XIX, melodrama se le llamó a aquellas obras teatrales de corte folletinesco en las que se planteaban situaciones dramáticas exageradas con el fin de conmover fácilmente al público, un recurso que se universalizó en el cine y que aún se utiliza, sobre todo en la telenovela".

Si en la tragedia como tal, el espectador se identifica con la culpa, en el melodrama nos identificamos con la inocencia mancillada o en peligro. Piedad y temor son el eje de acción del melodrama mexicano, mismo que lleva a los extremos las relaciones humanas, en particular amorosas. Sus personajes suelen ser estereotipos... En todos ellos, el héroe o heroína atraviesan por varias pruebas de un destino terrible y ‘gandalla’... Por supuesto, el bien acaba imponiéndose y los malos y las pecadoras reciben su merecido castigo.¹¹⁹

Según Xavier Robles, *Una familia de tantas* (1949) se sitúa específicamente en un tipo de “cine urbano” de “melodrama social”.¹²⁰

En cuanto al ‘melodrama social’, es necesario recordar que uno de los objetivos del género melodramático es atemperar la culpabilidad del espectador y provocar la compasión hacia los protagonistas del film, exaltando pasiones y manipulando las simpatías y emociones del público. Así, el espectador saldrá de la sala ‘lleno de buenos sentimientos’, pero absolutamente exonerado de sus responsabilidad ante los problemas expuestos. Ha llorado a gusto, se ha solidarizado con los pobres, con los marginados, con las víctimas de un sistema de explotación y corrupción.¹²¹

En su estreno, en 1949 –con el que se inauguró el Cine Ópera-, *Una familia de tantas* (1949) fue unánimemente alabada por la crítica de la época, y considerada entonces un verdadero y descarnado espejo de:

La rigidez monstruosa y retrógrada de ciertas familias mexicanas... Lo mismo que el porfirismo es un recuerdo del pasado... Formidable alegato que... lanza a la cara de quienes sostengan en pleno siglo XX aquellos principios carcomidos por el tiempo y por la vida a pleno sol, sin mojigatería, de la vida moderna” y de “los viejos moldes de una educación hogareña atrasada... [de] las costumbres anticuadas

¹¹⁹ Ibid., 134.

¹²⁰ Xavier Robles, *La oruga y la mariposa. Los géneros dramáticos del cine* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 230.

¹²¹ Ibid., 217.

de muchas familias mexicanas que por simple tradición reaccionaria, desoyendo la realidad moderna, van con toda la buena intención del mundo, hacia metas inadecuadas y contraproducentes.¹²²

En términos cinematográficos, para García Riera esta cinta constituye el primer retrato local de la familia de clase media burguesa.¹²³ Incluso, para Ayala, fue la primera ocasión en que el género del “drama familiar” en México adoptó una actitud crítica que “lo dinamita” desde su interior.¹²⁴ Los convencionalismos del género se invierten atacando lo que antes se protegía. En este sentido, la película fue valorada como “insólita dentro de tanta mediocridad e hipocresía” de los retratos fílmicos sobre familias mexicanas, logrado esto por la capacidad de su director para retratar sucesos cotidianos, actos triviales y cuadros de costumbres, afirmó el crítico. Bajo esta misma línea, según Rafael Aviña, esta película “rechaza todas las reglas del melodrama lacrimógeno” ya que, a diferencia de este, la protagonista de una cinta de melodrama típica del período “por regla general... acabará siendo una madre soltera, esposa golpeada, futura suripanta o la víctima del divorcio, de ahí la importancia del filme de Galindo”.¹²⁵ Y casi como si fuese un testimonio verídico, Ayala sostiene que “Esa familia no merece continuar integrada y su armonía no es sino la resultante de vectores que apuntan hacia la injusticia y el atraso”.¹²⁶

El film ha sido considerado comúnmente como un drama sobre “los residuos del porfirismo”,¹²⁷ de “un modo de vida claudicante... la muerte inminente de una moral”, película que “adquiere un fausto y sencillo significado histórico de salto cualitativo del feudalismo a la democracia burguesa”,¹²⁸ un “golpe de la modernidad al patriarcalismo... [que] le significó una herida de muerte”.¹²⁹ Un “melodrama que tuvo el mérito de plantear

¹²² Custodio, en: *Excelsior* (página desconocida); “Ariel”, en *Novedades* (página desconocida).

¹²³ García Riera, *Historia documental del cine mexicano*.

¹²⁴ Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, 52-68.

¹²⁵ Aviña, *Una mirada insólita*, 139.

¹²⁶ Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, 62.

¹²⁷ Bojórquez, en “Alejandro Galindo, cronista social”.

¹²⁸ Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*.

¹²⁹ Matute Aguirre, “De la tecnología al orden doméstico”, 174.

en términos más justos las contradicciones provocadas por una nueva situación [la modernidad]”.¹³⁰

Para Carlos Monsiváis:

Una familia de tantas, una película contra la intolerancia, en este caso contra la encarnación de Dios en el padre de familia... En el momento en que Alejandro Galindo filma *Una familia de tantas*, todavía está esa visión del padre como una especie de Somoza o de Franco o de general Guatemalteco instalado ahí en la familia, era la única que la clase media concebía y la única que autorizaba la decencia y las buenas costumbres y Galindo se enfrenta a eso, y además con una gran convicción argumental... Si algo ha vivido una zona de la clase media, es la intolerancia paterna y el único que ha sabido enfrentarla críticamente ha sido Galindo.¹³¹

Según Francisco Peredo, gran parte de la representación de la familia en el cine mexicano entre 1940 y 1970 “acusa el carácter de una psicosis en tanto siempre ve el peligro de una amenaza al exterior del vínculo familiar, y por lo tanto proponen la exacerbación de lazos afectivos y autoritarios como medida de seguridad”.¹³² Por su parte, Julia Tuñón realiza un análisis similar y explica, “En pantalla, para protegerse, la familia tiende al aislamiento. Parece que el mundo exterior nunca puede ser seguro: se impone recordar que los años de la guerra civil todavía eran muy recientes”.¹³³ Agrega la historiadora: “En un nivel de la imagen fílmica se observa con precisión el ‘deber ser’ familiar... La familia en pantalla se imagina cerrada, con dificultad para las relaciones foráneas y con una dinámica precisa en

¹³⁰ García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, 158.

¹³¹ Monsiváis, en “Alejandro Galindo, cronista social”.

Monsiváis agrega: “Fernando Soler [Sr. Cataño, el protagonista]... defiende a su hija, porque es su propiedad, la defiende con un celo absolutamente patrimonial, es un bien mueble... quizás el problema sea el final, que según recuerdo es una moraleja impuesta donde todo se vuelve dulzura y bienestar. Pero según explicaba Galindo en alguna ocasión, es un final impuesto por la censura que no toleró la gran carga de acritud y de amargura y de rencor ante el paternalismo convertido en dictadura que proyectaba la película”.

¹³² Peredo, *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*, 118.

¹³³ Tuñón, *Mujeres de luz y sombra*, 129.

su interior, cuyo motor es el ejercicio exacto de los roles expuestos con notorio afán didáctico: en esa familia cada uno de sus miembros sabe bien qué debe hacer pero, seguramente, los espectadores no veían en sus propias vidas las cosas tan claras”.¹³⁴ Para García Riera la representación cinematográfica de este hermetismo de la familia mexicana tiene que ver con un tema que atañe directamente a los tópicos tratados en *Una familia de tantas* (1949): “El surgimiento de una nueva clase media mexicana impuso en el país hábitos copiados en gran medida del modo de vida norteamericano. Eso movilizó las aprensiones conservadoras del cine nacional: varias películas de la época, herederas de *Cuando los hijos se van* (1941), el gran éxito de Bustillo Oro, lamentaron la desintegración de la familia y los peligros de una ‘vida moderna’ que sacaba de los hogares paternos a las muchachas para convertirlas en estudiantes o empleadas”.¹³⁵

¹³⁴ Ibid., 148.

Según Tuñón, en este contexto familiar, “se consigna el comportamiento que deben tener las novias para hacer un buen matrimonio, las esposas para construir una familia adecuada y las familias para proteger efectivamente a la prole. Las mujeres fílmicas iluminan con su luz el hogar y esconden en las sombras sus propios deseos y características: las esposas, en el modelo, se subordinan al marido y se entregan a los hijos. A cambio, se acogen a la protección, la estabilidad y la ‘decencia’”.

¹³⁵ García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, 157.

“Desde los años treinta se habían dado antecedentes que llamaban principalmente la atención hacia la figura materna, atención que después se desplazó a todo el ámbito familiar durante los cuarenta y que desembocó en un cine sobre adolescentes en los cincuenta, último reflejo de una preocupación que, pese a sus variantes, remitirá a un mismo punto: la familia... *Cuando los hijos se van* y *La gallina clueca* (1941)... *La familia Pérez* (1948)... *Cuando los padres se quedan solos* (1948)... *Azahares para tu boda* (1950)... tenían como características fundamentales la ahistoricidad, el anacronismo de sus planteamientos y el elogio descarado”. Véase Peredo, *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*, 43.



Retrato de la familia de *Una familia de tantas* (1949).¹³⁶

En este contexto el cine mexicano elogió y explotó un anacrónico modelo de familia como objeto de culto -dictatorial, encerrada en sí misma y sobreprotectora-, convirtiéndose en firme apología del orden establecido. Los historiadores y analistas del cine nacional son claros al respecto, como vemos abajo.

Según Peredo:

El cine nacional sobre la familia apuntaba desde sus orígenes a dos objetivos fundamentales: la programación de un muy sospechoso mensaje de 'estabilidad' que

¹³⁶ Publicidad previa al estreno de la película, 1949, *Cinema Reporter*, Ciudad de México, (sin mes), 36.

se creía necesaria para la consolidación de los regímenes ‘revolucionarios’, y la difusión y el afianzamiento de una ideología (de la familia)... a través de propugnar por una imagen tan peculiar de la familia, cuya férrea inamovilidad se correspondía con el deseo de estabilidad en el país, se apuntaba más precisamente hacia el logro de un inmovilismo social.¹³⁷

Según Tuñón:

La familia se presenta como un universo en sí mismo, como la idealización de la familia nuclear: ámbito aislado y seguro, con una fuerte presencia del padre, que cumple con los roles de proveedor y regente, la madre, centrada en sus roles nutricios y de reproducción, y de los hijos en actitud de sumisión y aprendizaje, regocijados las más de las veces (y cuando no lo están será el motivo de la trama), apapachados por la madre mientras son vigilados por el padre, en una situación en las que nunca tendrán que salir a la calle a vender chicles o periódicos. El aislamiento la convierte en un universo al que le cabe todo, todas las pasiones, los infiernos y las posibilidades. Esta familia se vive como una meta que como un camino y el tiempo parece eterno, parece girar en círculo, no ir a ningún lado. La duración en pantalla de estas tramas es larga, eterna: se plantea desde el anuncio del filme, es previa a la exhibición misma y se cierra con su figura.¹³⁸

Peredo y Tuñón coinciden en que *Una familia de tantas* (1949) responde a otro tipo de cintas sobre la familia, donde la falsedad, el dolor y la intriga la hacen aparecer a esta como un espacio equívoco, pero sin embargo necesario. En este contexto, esta película según Peredo, es “un modelo de familia que no correspondía a las prédicas de desarrollo y

¹³⁷ Peredo, *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*, 217.

“Al Estado mexicano posrevolucionario sí le convenía ese modelo familiar proyectado por su cine. Asumiendo como suya la misión de transformar a la sociedad, frenaba cualquier intento de cambio. Así, una familia férrea como la dibujada en la pantalla cinematográfica daba tranquilidad. Asegurando que nadie se saliera del control primario, se aseguraba de evitar que luego alguien se rebelara a cualquier otra instancia de control (escuela, iglesia, trabajo, etc.) y que finalmente asumiera una posición contestataria tendiente a deslegitimar el poder”. Véase *Ibid.*, 122.

¹³⁸ Tuñón, *Mujeres de luz y sombra*, 134.

progreso”,¹³⁹ y según Tuñón esta cinta “propone una concepción diferente... la necesidad de mediar entre la tradición y las nuevas necesidades del país moderno”,¹⁴⁰ además, esta “parece apuntar hacia otro tipo de grupo familiar, más flexible y con mayor comunicación. El filme trata de las dificultades para separarse del núcleo original y generar la propia familia”.¹⁴¹

A la situación de la familia es pertinente sumar la situación de la mujer. Según Martha Santillán, durante los sexenios de Miguel Alemán (1946-1952) y Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) el proceso de modernización económica en México experimentó el afianzamiento de la participación femenina. Sin embargo paralelamente se fortalecieron discursos normativos heredados del siglo XIX, “las mujeres debían ser principalmente sujetos domésticos y carecer de intereses relacionados con las cuestiones públicas... la modernización en México estuvo diferenciada por sexos y la participación femenina fue reglamentada por aquellos discursos redomesticadores”.¹⁴² Según la investigadora, durante esos años en que se filmaron este tipo de películas:

Se produjo un fenómeno dicotómico en cuanto al papel público de las mujeres: mientras su integración al mundo laboral, político y cultural se iba expandiendo, se reforzaba la idea de que las labores del hogar y familiares eran lo verdaderamente apropiado para su sexo. La movilidad social femenina se justificaba por varias razones (proveía mano de obra barata, acrecentaba el ingreso familiar, correspondía a la idea de modernidad, procuraba imagen progresista a los gobiernos populistas, etcétera.) y no reñía con los discursos de género de la época que resaltaban los valores acordes con su supuesta naturaleza (maternidad, amor, comprensión, altruismo y servicio).¹⁴³

...

Las novedosas campañas mediáticas, las revistas femeninas y el cine nacional

¹³⁹ Peredo, *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*, 122.

¹⁴⁰ Tuñón, *Mujeres de luz y sombra*, 166.

¹⁴¹ *Ibid.*, 171.

¹⁴² Martha Santillán, “Discursos de redomesticación femenina durante los procesos modernizadores en México, 1946-1958”, *Historia y Grafía*, 2008, 103.

¹⁴³ *Ibid.*, 130-131.

difundían el mensaje de la emancipación femenina fundada sólo en el aligeramiento de los trabajos domésticos, el goce del espacio doméstico y el respeto a la jerarquía del varón protector, y no con el cambio de estatus de la mujer en la sociedad. El sexo femenino seguía siendo el pilar moral de la familia en México y, por tanto, su espacio de realización ideal era el doméstico.¹⁴⁴

Como conclusión podemos decir que los distintos análisis de la película, así como síntesis de su argumento, la han caracterizado esencialmente como un conflicto social entre tradición y modernidad. Los estudios han valorado además el punto de inflexión que, con esta película, implicó el cuestionamiento del conservador género fílmico del drama familiar, así como la capacidad de retratar la vida cotidiana.

Existe entonces una valoración de la crítica social que esta película propone ante el conflicto que presenta. Esto se produce porque la película se percibe como una denuncia ética sobre diversas injusticias dentro de la familia, las que implican un consenso sobre la necesidad de un cambio modernizador. Se trata, además, de una mirada crítica a la clase media que emerge con la postrevolución y que comienza a ser representada en el cine.

Por estas razones, podemos distinguir una común y extendida defensa del filme, que ha sido reforzada tanto por la empatía de su capacidad de representación de las costumbres, como por la opción moral que promulga. *Una familia de tantas* (1949) ha sido, por lo tanto, entendida como una suerte de espejo capaz de reflejar los hechos de la realidad social del período. Estos hechos, tanto en las escenas de la película como también en los estudios que tratan sobre esta, se convierten en una crítica de la tradición conservadora y en el deseo de arribo de la modernidad.

¹⁴⁴ Ibid., 127.

Tecnología doméstica como símbolo de cambio social

Dentro *Una familia de tantas* (1949), la alternativa de modernización se presenta como admiración a la lógica y costumbres estadounidenses. Al respecto, es una película “particularmente interesante” para de Anda, por tratar como “problema cultural” la incorporación de estas costumbres dentro de la clase media urbana: “la dificultad que tiene una familia de la ciudad para asumir el cambio que la propaganda de la modernización le proponía. El interés de los nuevos símbolos... tiene que ver con la difícil comprensión... de lo que empezó a ser visto como nuevos paradigmas”.¹⁴⁵ Para Francisco Peredo, “El gran acierto de Galindo fue el de percibir que en el cine mexicano se estaba planteando un modelo de familia que no correspondía a las prédicas de desarrollo y progreso”.¹⁴⁶

Entendemos que dicho filme es perfectamente explicable en su contexto y comprensible a partir de la ideología que campeó a los largo del sexenio alemanista: la modernización en todos los aspectos de la vida nacional. En la misma medida en que se acepta que dicho régimen implicó lo que de alguna manera podríamos llamar una contrarrevolución, también se reconoce que al dar prioridad a la industrialización del país, para tratar de incorporarlo plenamente a la órbita del capitalismo internacional, se propiciaron un desarrollo y una modernización sin precedentes en la vida social, internacional, y cultural de la nación. La influencia de las modas e ideas estadounidenses se expandía por el mundo entero; entre estas despuntaban los discursos en los que se hablaba de una saludable relajación en la rigidez de las relaciones familiares... *Una familia de tantas* resulta una cinta en la que la modernidad de su discurso contrasta fuertemente con lo planteado hasta entonces, pero corresponde por completo a los discursos de una modernidad muy vigente en el país en aquel momento.¹⁴⁷

¹⁴⁵ de Anda, *Vivienda colectiva de la modernidad en México*, 72.

¹⁴⁶ Peredo, *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*, 122.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 23-24.



En una fotografía (arriba) el vendedor Roberto del Hierro (David Silva) muestra un refrigerador a la familia Cataño. En otra fotografía (abajo a la izquierda), Rodrigo Cataño (Fernando Soler) revisa el manual de una aspiradora en cuya portada aparece una chica ligera de ropa. Pequeños carteles para la promoción de *Una familia de tantas* (1949), realizados con foto montada en cartulina, 11x14cm.

Es además la propia clase media la que aparece rechazando o promoviendo dichos cambios. Para Aviña esta película “percibe los cambios sociales, impuestos por el efervescente alemanismo representado en el dinámico vendedor de ‘modernidad’ que encarna magistralmente David Silva [que representa a Roberto del Hierro]”.¹⁴⁸ Para Tuñón, este mismo personaje, “Se trata, claramente, de una personificación del futuro que irrumpe en la casa y logra vender al señor Cataño [padre de familia] uno de sus aparatos”;¹⁴⁹ para Alberto Bojórquez, “El personaje de David Silva viene a sacar de quicio esa estructura familiar que preside el autoritarismo del padre interpretado por Fernando Soler, él es quien viene a provocar la catarsis familiar”.¹⁵⁰

Pero en este tópico, García Riera es el único que aporta un análisis crítico sobre la temática tratada por la película, respecto de la introducción de lo que identifica como *American Way of Life*: “La que después será llamada sociedad de consumo, apunta ya su influencia en la vida mexicana, o en términos más exactos, la penetración económica e ideológica del imperialismo norteamericano urge la transformación de la exigua clase media nacional: si el país ha de progresar, bajo el signo capitalista, los *rotos* han de ‘democratizarse’ para poder hacer frente a sus responsabilidades de vendedores y consumidores”.¹⁵¹ García Riera advierte que esta idea de democratización implicó en la película, tanto la apertura de un nuevo mercado matrimonial como de un nuevo mercado de productos. Afirma además que la eliminación de barreras generacionales tradicionales no solo implicaba la idea de comprensión mutua entre padres e hijos, si no que en realidad, la comprensión (derivada de un optimismo forzoso sobre el futuro de la clase media, compuesto por una juventud perpetua y obligatoria) de que “todos son aptos para disfrutar de las ‘oportunidades de la vida moderna’, de la felicidad que proporcionan los productos de la sociedad de consumo – incluidas las aspiradoras.”¹⁵² Ideas que la película no crítica en sí misma pero que expone tempranamente.

¹⁴⁸ Aviña, *Una mirada insólita*, 134.

¹⁴⁹ Tuñón, *Mujeres de luz y sombra*, 169.

¹⁵⁰ Bojórquez, en “Alejandro Galindo, cronista social”.

¹⁵¹ García Riera, *Historia documental del cine mexicano*.

¹⁵² *Ibid.*

Estos comentarios sobre la película sostienen principalmente entonces que los procesos de ruptura y cambio de un paradigma, entendido de manera general en este caso como el conflicto tradición versus modernidad social, son encarnados simbólicamente por nuevas tecnologías destinadas a la modernización del habitar, como las aspiradoras y refrigeradores de la película. El cambio de mentalidad en la familia -y más ampliamente, de la clase media- llega con el vendedor de electrodomésticos. Un grupo de productos que son considerados especialmente significativos en los análisis de la película, porque se afirma que dentro de esta ellos tienen un “valor explícitamente simbólico”.¹⁵³ Al respecto, se ha comentado que la escena del vendedor de aspiradoras es “más que ilustrativa, incluso metafórica” sobre la necesidad de la adaptación local del *American way of life*: “Lo importante es el tono, la vehemencia con la que el aparato electrodoméstico es presentado como reivindicador de una nueva –moderna- manera de enfrentar la acumulación de polvo y lograr una limpieza de raíz. La salvación está en la tecnología”.¹⁵⁴ Es así como en la película, objetos como “Las aspiradoras significan un cambio no solo de la limpieza, sino de muchas otras cosas”.¹⁵⁵

¹⁵³ Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, 52-68.

¹⁵⁴ Matute Aguirre, “De la tecnología al orden doméstico”, 158.

¹⁵⁵ Tuñón, *Mujeres de luz y sombra*, 171.



Fotografía de actividades en la cocina a fogón de *Una familia de tantas* (1949) donde destaca el uso de combustibles sólidos tradicionales como leña o carbón así como el uso de una gran campana para la extracción de humo. Fotografía posiblemente de José Ortiz Ramos, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.



Fotografía de actividades en la cocina de *Una familia de tantas* (1949) donde destaca la asimilación de uso de un nuevo refrigerador (en el fondo), así como la disponibilidad de nuevas costumbres de conservación de alimentos, como la refrigeración de la leche. Fotografía posiblemente de José Ortiz Ramos, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.



Alejandro Galindo dirigiendo a Martha Roth (Maru) y Eugenia Galindo (Sra. Cataño) en *Una familia de tantas* (1949).¹⁵⁶

Por otro lado, tanto el director de la película Alejandro Galindo como la intérprete de la protagonista Martha Roth (Maru), recuerdan en entrevistas el destacado rol de los electrodomésticos dentro de la cinta y se refieren especialmente al rol protagónico que adquirió un moderno refrigerador en la mitad de la cinta, artefacto que se suma a la aparición inaugural de la mencionada aspiradora.

Alejandro Galindo:

¿De dónde salen? [los personajes y artefactos] Al menos yo no lo sé, hay ciertas cosas que sí puede uno señalar, esta idea me la dio fulano, la leí de un libro o al periódico en fin, el caso particular de la máquina, no. La refrigeradora sí, esa me interesaba mucho porque se podía jugar mejor dramáticamente hablando, porque iba estar en la sala, estorbando ahí a la visita. Pero digo esas cosas, cuando está uno trabajando en el guión, o será que yo los espulgo mucho, este... busco, aquí necesitamos poner algo, porque aquí está muy vacío hombre..., bueno, aquí puede entrar fulana sea la muchacha, la criada y de no, no, no, pero debe ser algo que no pertenezca a la casa, algo extraño que constituya una novedad dentro de lo que hemos estado diciendo, y así van saliendo las cosas. De eso estoy muy contento,

¹⁵⁶ “Alejandro Galindo, el director temperamental”, posiblemente 1948 o 1949, *Cinema Reporter*, 17 de septiembre, 15.

porque se prestaba, porque se comía el cuadro el condenado refrigerador algo de fuera que llamara la atención, ¡Qué más que un refrigerador!¹⁵⁷

Por su parte, Martha Roth señala:

Lo que pasa es que quien ofrece el refrigerador era una gente muy agradable [personaje Roberto del Hierro]... yo creo que Maru era muy chica como para pensar de qué era lo moderno, y de que eso ella quería... El refrigerador es la estrella... Yo le tenía una gran admiración [al refrigerador], porque Alejandro Galindo le dio una personalidad al refrigerador. Por eso se proyecta que el refrigerador era una estrella en ese momento, cuando está en la sala... Alejandro Galindo así lo vio, él era muy creativo y lo que ha llamado mucho la atención por ejemplo a otros directores y a otros actores desde que han visto la película: les encanta que el refrigerador sea una actuación, igual que la aspiradora, pero eso lo comunica Alejandro Galindo¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Alejandro Galindo, en: “Alejandro Galindo, cronista social” (capítulo), en *Los que hicieron nuestro cine*.

¹⁵⁸ Martha Roth, entrevistada por Hugo Palmarola, Lomas del Pedregal, San Ángel, Ciudad de México, 20 de mayo de 2013. En el trabajo de Martha Roth para representar a Maru destaca el hecho de que fue su primer papel -a los 14 años- y que, sin embargo, obtuvo el premio Ariel por la mejor “Coactuación femenina” en 1950. A partir de *Una familia de tantas* (1949), Martha Roth comenzó una exitosa carrera cinematográfica, la que empezó a ser expuesta tempranamente en revistas como *Cinema Reporter*. El director Alejandro Galindo había estado buscando infructuosamente durante dos años a una protagonista adecuada para representar su libreto. Sobre su preparación como actriz: “Alejandro fue, para mí, la maravilla que le puede pasar a cualquier persona que empieza, fue de lo más estricto, me hacía llorar todo el día en la filmación, me hablaba por teléfono para que yo no me fuera a jugar porque yo tenía 14 años, que no saliera, que yo estudiara el libreto este. Empezó a enseñarme cómo involucrarme con el personaje de David Silva, todo esto y realmente dentro de todo el sufrimiento, porque realmente yo sufría, pero me sentía yo tan lograda de haber podido hacer una película... David Silva... me decía -¡no te preocupes, no llores, mira este, esto tú vienes bien, tú cálmate te está saliendo muy bien!-, bueno, él siempre me estaba empujando, igual que Fernando Soler”. Martha Roth, entrevista de Alejandro Pelayo, Memoria del Cine Mexicano - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, documental, Instituto Mexicano de Cinematografía, Ciudad de México, 1994, video, 58 minutos.

Sobre sus inicios, ella recuerda: “yo estaba fascinada, feliz, feliz y empiezan los ensayos para empezar a filmar, empezaron como mes y medio antes. Y entonces pues yo estaba muy chica y a David Silva yo lo veía muy grande y era mi galán, entonces yo realmente no



Martha Roth, Lomas del Pedregal, San Ángel, Ciudad de México, 20 de mayo de 2013.
Fotografía de Hugo Palmarola.

En los estudios de la película destaca una valoración de esta por abordar las controversias culturales locales, presentes en los procesos de asimilación de nuevos símbolos paradigmáticos para la clase media urbana, surgidos en el período de posguerra de mediados de la década de 1940.

En los análisis mencionados, las particularidades de dicho paradigma son identificadas como un tipo de modernización que está especialmente caracterizada por el llamado *American way of life*. Aunque estos estudios destacan la importancia de dicho modelo, como ya se dijo más arriba este solo ha sido brevemente analizado por García Riera desde su adscripción a la crítica contracultural de los años sesenta y setenta- cuestionando los mitos de su imaginario de consumo y penetración ideológica, modelo en que sostiene, declinan las responsabilidades familiares y aumentan las responsabilidades de consumo, y como precisamente ocurre en las intensas relaciones comerciales vendedor-consumidor al interior de la película.

Observamos además que persiste la idea de que la película estuvo especialmente interesada en tratar algunos de los nuevos símbolos del paradigma social emergente; así como la idea crítica de que dentro de este paradigma –y película- la mayor conciencia sobre la nueva democratización social implicó, de manera equivalente, una mayor conciencia sobre las nuevas oportunidades de consumo y sus productos.

Podemos concluir que estos planteamientos sobre el film –tanto por parte de la crítica como de sus realizadores- son especialmente interesantes, porque suponen entonces que los principales símbolos del nuevo paradigma de consumo en cuestión son los símbolos tecnológicos (que van desde un sostén de copas puntiagudas hasta un refrigerador), y que su aparición tiene estrecha dependencia con la nueva ideología, especialmente en la relación entre la ampliación de nuevas relaciones sociales y nuevos productos. Esto quiere decir que las tecnologías seleccionadas en el filme fueron percibidas en México (por la sociedad, por la película *Una familia de tantas* (1949), y por la crítica) como particularmente representativas de una ideología y de un cambio de paradigma social más amplio. Pero sobre todo, esto parece indicar que el estudio de dicha película nos permitiría pensar cómo la controversia y debate sobre objetos tecnológicos particulares contiene controversias sociales más complejas, y cómo las tecnologías se asocian estrechamente con significativas relaciones sociales y modelos culturales.

El contexto de importaciones durante la posguerra

En *Una familia de tantas* (1949) las tecnologías domésticas que revolucionan el hogar son dos bienes durables, de alta tecnología e importados (aspiradora y refrigerador). Durante la segunda mitad de la década de 1940, México experimentaba un explosivo aumento de importaciones estadounidenses, situación que fue incorporada a la cinta, resumiendo el nuevo contexto de circulación de mercancías que sucedía en el país.



Venta a domicilio de productos importados estadounidenses (aspiradora).¹⁶⁰



Pequeño cartel para la promoción de *Una familia de tantas* (1949), realizados con foto montada en cartulina, 11 x 14 cm. Abajo a la derecha se aprecia la venta a domicilio de productos importados estadounidenses (aspiradora).¹⁶¹

¹⁶⁰ Fotografía de la película *Una familia de tantas* (1949), por José Ortiz Ramos (fotografía seleccionada entre 40 *stills* para la exposición “Homenaje a José Ortiz Ramos” (cinefotógrafo), Festival internacional de cine de Morelia 2012).

¹⁶¹ Fotografía de la película *Una familia de tantas* (1949), por José Ortiz Ramos.



Cuadro alegórico sobre la buena vecindad entre México y Estados Unidos, 4 de julio de 1942.¹⁶²

Si bien México había iniciado una política de sustitución de importaciones desde la crisis mundial de 1929, durante la década de 1940 el país experimentó una interrupción de dicho proceso. Esto se originó, entre otros motivos, a partir del primer tratado de libre comercio firmado con Estados Unidos en 1942, en el que se liberalizaban las restricciones aduaneras. México comenzó entonces a recibir una “incontenible avalancha” de importaciones desde ese país, aumentando su dependencia.¹⁶³ En 1939, estas representaban un 66% del total de las importaciones anuales que realizaba México; aumentaron a un 88% en 1943 y

¹⁶² Archivo General de la Nación, Fondo Presidente Manuel Ávila Camacho, en: Juan Manuel Aurrecochea, “Figueroa, Educador Visual”, *Luna Córnea*, número 32, Ciudad de México, 2008, 114.

¹⁶³ Enrique Cárdenas, “Mirando hacia adentro”, en *México contemporáneo, 1808-2014. Tomo 1: La economía*, coord. Marcelo Carmagnani (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 2015), 210-211.

alcanzaron un 83% en 1946.¹⁶⁴ Entre 1946 y 1947, las importaciones correspondieron en un 48.3% a bienes de capital, un 22.9% a materias primas y un 28.9% a bienes de consumo, segmento en el que se encontraban una serie de bienes durables tecnológicamente complejos, como radios y refrigeradores, y de seguro una amplia gama de tecnologías domésticas. Por ejemplo, entre 1945 y 1947, se introdujeron al país 45.900 refrigeradores, 20.650 lavadoras y 1.260.276 pares de medias de nailon.¹⁶⁵ A partir de esto, sin embargo, México comenzó a experimentar una crisis económica por el desequilibrio que generaba tener más importaciones que exportaciones.

En el contexto mencionado, el gobierno del presidente Miguel Alemán inició entonces, entre 1947 y 1948, un radical cambio en la política comercial, derogando el tratado de libre comercio de 1942 con Estados Unidos, encareciendo así los aranceles de importación. Con dicha política las importaciones disminuyeron rápidamente. Hacia 1949, las importaciones se contrajeron en un 28.6% con respecto a 1947¹⁶⁶ y, de esta manera, se estimuló la producción interna de lo que anteriormente se importaba.¹⁶⁷ En adelante, la inversión extranjera fue relevante para complementar la fabricación en sectores de bienes de consumo durable, tecnológicamente complejos de producir en México, como automóviles y electrodomésticos, instalándose distintas multinacionales en el país.¹⁶⁸ Gradualmente, estas acciones proteccionistas llevaron a cerrar la economía a la competencia externa, instrumento que se convirtió gradualmente en el modelo de desarrollo económico de México y Latinoamérica hasta la década de 1980, un modelo conocido como la Industrialización por Sustitución de Importaciones.¹⁶⁹

¹⁶⁴ Rafael Loyola y Antonia Márquez, “Guerra, moderación y desarrollismo”, en *Del nacionalismo al neoliberalismo, 1940-1994*, coord. Elsa Severín (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010), 44.

¹⁶⁵ Ana Cecilia Treviño, “Radios, refrigeradores, relojes y medias para muchos años”, en *Excelsior*, 25 de julio de 1947, 1, citado en Santillán, “Discursos de redomesticación femenina”, 123-124.

¹⁶⁶ Enrique Cárdenas, *El largo curso de la economía mexicana* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/ El Colegio de México, 2015), 542.

¹⁶⁷ Graciela Márquez y Sergio Silva, “Auge y decadencia de un proyecto industrializador, 1945-1982”, en *Claves de la historia económica de México*, coord. Graciela Márquez (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/Conaculta, 2014), 149.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 151.

¹⁶⁹ Cárdenas, *El largo curso de la economía mexicana*, 540.

Gráfico de exportaciones e importaciones de mercancías entre 1939 y 1949. En millones de dólares.

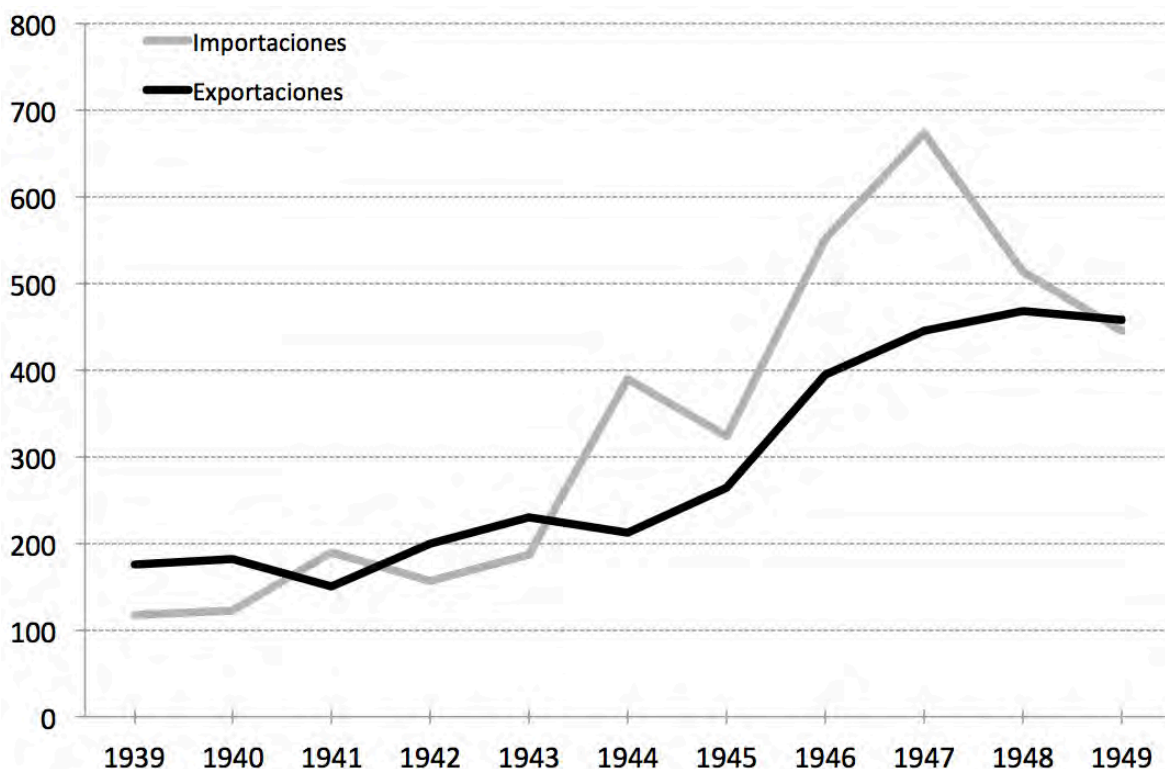


Gráfico.¹⁷⁰ Nota: no se incluyen oro y plata.

El impacto que el proceso mencionado tuvo sobre la modernización del habitar doméstico en arquitectura y tecnología, durante la década de 1940 y especialmente desde la posguerra, ha sido señalado por Anahí Ballent como: a) una significativa modernización industrial, iniciada durante la Segunda Guerra Mundial, donde México se convierte en proveedor y a la vez dependiente de Estados Unidos, producción que posibilita cierta generalización de los beneficios de la modernidad; y b) un clima cultural caracterizado por una búsqueda ansiosa por parte de la población de la incorporación de novedades en el habitar doméstico, actitud que enfatizaba la velocidad del cambio tecnológico. Como resultado de ambos elementos se advierte una mayor tecnificación del hogar, la que surge bajo un proceso de

¹⁷⁰ Gráfico tomado de: *La economía mexicana en cifras 1974*, Ciudad de México, 1974, 365, en Enrique Cárdenas, *El largo curso de la economía mexicana* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 2015), 500.

homogeneización cultural donde aparece con fuerza la categoría de “lo masivo”.¹⁷¹ Durante el período del Presidente Miguel Alemán (1946-1952), se experimentó cierta masificación de expectativas de modernización en el habitar, incorporadas al sentido común.¹⁷² En este contexto, el aumento de las esperanzas y actitudes de la sociedad de consumo, se difunde por parte del Estado y las empresas bajo la consigna de “vivir bien”, idea donde la vida doméstica ocupó un lugar fundamental, “El hogar se ubicaba así en el centro de una serie de transformaciones culturales cuyo objetivo era vivir de manera ‘moderna’”.¹⁷³

Para Ballent, respecto de la nueva tecnología doméstica, la importación e imaginario de electrodomésticos estadounidenses jugó un rol clave en el deseo local de ser moderno. Pese a los intentos del gobierno mexicano, esta importación no logró ser controlada, observándose en su publicidad “una verdadera guerra entre productores locales, comerciantes importadores y subsidiarias o concesionarias por ganar el mercado de las clases medias dispuestas a modernizar su hogar (y con medios para hacerlo)”.¹⁷⁴ Pero lo más significativo de este fenómeno fue que la mayor disponibilidad de oferta y consumo transformaron algunas ideas sobre el habitar.

¹⁷¹ Ballent, “El arte de saber vivir”, 71.

¹⁷² Para Ballent, fueron especialmente los primeros multifamiliares de alta densidad proyectados por el Estado, Centro Urbano Presidente Alemán (CUPA) (1949), Centro Urbano Presidente Benito Juárez (1952) y Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco (1962), todos del reconocido arquitecto Mario Pani, uno de los más poderosos símbolos del paradigma de modernidad local del período y de la gestión alemanista, encarnados en estas viviendas y su habitar moderno. De esta manera, en período de la posguerra coincide de manera importante el ideal de multifamiliar en altura con el imaginario de masificación de un nuevo equipamiento de tecnología doméstica.

¹⁷³ Ballent, “El arte de saber vivir”, 92.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 94.

Si bien el trabajo de Ballent aborda el habitar moderno mexicano, respecto de la construcción de imaginarios y expectativas sobre la modernidad local, así como sobre el destacado rol de la tecnología doméstica en dicho fenómeno, advertimos que su estudio prioriza más las construcciones concretas (multifamiliares) que sus imaginarios (símbolos), así como más la arquitectura que la tecnología doméstica. Es posible ampliar, entonces, la reflexión sobre los imaginarios de la tecnología doméstica, especialmente a partir de las relaciones detectadas entre la puesta en valor de un nuevo grupo de tecnologías domésticas, el poderoso imaginario del cine local del período y la identificación de controversias y asociaciones de valores tecnológicos y sociales.

Es posible afirmar que la aspiradora y el refrigerador importado de la película *Una familia de tantas* (1949) sintetizan un momento sumamente importante de la historia económica de México, en el que la apertura indiscriminada de importaciones desde Estados Unidos llevó a replantear la política económica del país para producir un nuevo modelo de desarrollo basado en el ideal de industrializar el país por medio de la fabricación local para sustituir importaciones y de la instalación de subsidiarias extranjeras en suelo nacional de productos complejos como los bienes durables electrodomésticos.

El contexto de producción cinematográfica durante la posguerra

Durante la posguerra, y tras una crisis de producción en 1947 con solo 57 cintas, aumentó notablemente la producción de largometrajes de ficción en México, cuyo pico alcanzó en 1950 las 123 películas. Según García Riera “Esto fue algo sin precedentes en la historia de un cine hablado en castellano (La producción argentina, mientras tanto, rebasaba con dificultades –en el mejor de los casos- el medio centenar de películas anuales, y no pasaría de ahí.)”.¹⁷⁵

Este período se caracterizó también por dos aspectos que se vinculan con *Una familia de tantas* (1949). Uno es que en 1948 se implementó una estrategia que afrontaba la crisis del año anterior, volviendo a las temáticas del cine rural. Sin embargo, dos años después, el crecimiento del cine urbano fue enorme. Otro aspecto es la instalación de los géneros de la comedia y el melodrama, que daban más taquilla a los productores.

¹⁷⁵ García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, 150.

Producción de películas durante el sexenio del presidente Miguel Alemán (1947-1952):

Año	Películas
1947	57
1948	81
1949	108
1950	123
1951	101
1952	101

Tabla tomada de: Andrés Barradas, *Cuatro sexenios y un cine dorado* (Ciudad de México: Tecnológico de Monterrey, 2015), 62.

Porcentaje de películas urbanas y rurales entre 1945 y 1950:

	1945	1946	1947	1948	1949	1950
Películas urbanas (%)	71	71	63	54	68	84
Películas rurales (%)	29	29	37	46	32	16

Tabla tomada de: Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997* (Oaxaca: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998), 153.

Durante la segunda mitad de la década de 1940, el cine nacional se consolidó. En este contexto, Emilio Fernández alcanzó la fama mundial al ganar varios premios internacionales, Luis Buñuel comenzaba su carrera mexicana e Ismael Rodríguez dirigía al popular Pedro Infante. Sin embargo, el cine mexicano fue abaratado para hacer frente a la poderosa competencia extranjera, que se recuperaba tras la guerra, especialmente de Hollywood.¹⁷⁶ “Solo quedaba el recurso de abaratar la producción misma con películas hechas en tres semanas, o menos, cuando se tenían por cinco las mínimas necesarias para lograr un cine decoroso. De ahí la proliferación de los ya llamados en la época ‘churros’ por la velocidad de su fabricación”.¹⁷⁷ Lo anterior se realizaba “sin bajar los sueldos de los actores, algunos de ellos convertidos ya en estrellas, y sin reducir la planilla de trabajadores para evitar que se ocasionaran posibles problemas sindicales”.¹⁷⁸

Por iniciativa del gobierno, en 1946 se creó la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, institución que, con la instauración del premio Ariel, dio reconocimiento público a lo mejor de la cinematografía nacional. Esta fue una estrategia de estímulo simbólico a los participantes, así como también de publicidad de películas. Luego, por iniciativa del gobierno, en 1947 se creó una Comisión Nacional de Cinematografía para el fomento a la calidad cinematográfica.¹⁷⁹

La producción de ‘churros’ debió ser auspiciada por el banco del cine [Banco Cinematográfico], convertido ya en 1947 en Banco Nacional Cinematográfico por el gobierno del presidente Miguel Alemán... y por las compañías distribuidoras dependientes del propio banco: Películas Nacionales, fundada también en 1947, que operaba en territorio mexicano, y Películas Mexicanas, fundada en 1945 que operaba en el resto de Latinoamérica. Fue claro sin embargo que el cultivo del ‘churro’ fue dictado sobre todo por un monopolio de la exhibición... Para 1949, el grupo [de William] Jenkins controlaba el 80 por ciento de las salas de cine del país

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid., 151.

¹⁷⁸ Andrés Barradas, *Cuatro sexenios y un cine dorado* (Ciudad de México: Tecnológico de Monterrey, 2015), 62.

¹⁷⁹ Ibid., 63, 68.

y podía ejercer sobre los productores de cine una fuerte presión; los obligó a desvalorizar los resultados de su trabajo y a someterse a leoninas exigencias económicas del monopolio... En 1949, el Congreso de la Unión decretó una Ley de la Industria Cinematográfica. En ella, se dejaba a la Secretaría de Gobernación, por medio de la Dirección General de Cinematografía, el 'estudio y resolución de los problemas relativos' al cine [así como el nacimiento de una Cineteca Nacional (1947) para conservar las producciones locales] y, en su reglamento, se prohibía a los exhibidores tener intereses económicos en la producción y la distribución y viceversa. Era ésa una forma legal de sujetar al monopolio, pero no de destruirlo [luego en 1951 se promulga el Reglamento de la Ley de Industria Cinematográfica].¹⁸⁰

Una familia de tantas (1949) se produjo y se exhibió en un período en que la industria cinematográfica mexicana se caracterizó por: la salida de una crisis productiva, en la que se pasó de 57 películas en 1947 a 123 películas en 1950, producción sin precedentes en la historia del cine de habla hispana (Argentina por ejemplo lograba casi la mitad de esta producción); un breve *revival* del cine de temática rural para afrontar la crisis de 1947, con 46 cintas en 1948, cayendo en 1950 a solo 16, consolidándose una tendencia hacia el cine de temática urbana; la instalación de los géneros de comedia y melodrama como taquilla principal; la internacionalización del cine mexicano; el abaratamiento de la producción para hacer frente a la recuperación del cine extranjero, especialmente el de Hollywood, y que además fue motivado por el monopolio de exhibición en el país; y un amplio esfuerzo de fomento a la institucionalización del cine nacional. Esto, a partir del perfeccionamiento y la creación de distintas instituciones estatales y leyes para la producción, promoción y conservación del cine local, como la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas (1946) y su premio Ariel, el Banco Nacional Cinematográfico (1947), la Ley de la Industria Cinematográfica (1949), la Cineteca Nacional (1947) y el Reglamento de la Ley de Industria Cinematográfica (1951).

¹⁸⁰ García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, 151-152.

Escenografía y cinefotografía

En la película *Una familia de tantas* (1949) coincidió el trabajo de escenografía de Gunther Gerzso y de cinefotografía de José Ortiz Ramos. Ambos profesionales se destacaron como parte de los mejores representantes en su especialidad en México, ayudando a lograr un producto fílmico de alta calidad. Resultado de esto fue por ejemplo el premio Ariel que la película obtuvo en 1950 por “Escenografía” para Gerzso.

Desde 1945 el pintor y artista Gunther Gerzso¹⁸¹ trabajó con Alejandro Galindo, a quien conoció en Estudios Azteca. En ese contexto, “La fascinación de ambos por el realismo, tan en boga, e influido por el neorrealismo italiano de aquellos años, los llevó a realizar en conjunto diez películas... Gerzso era un fanático del realismo y lo ejercía a detalle en sus montajes para cine; los espacios creados por él formaban parte esencial de la trama, sus ambientes determinaban estética y psicológicamente la veracidad de las historias”.¹⁸² Gerzso afirmaba que las historias de Galindo tenían “un fondo verdadero, no son cosas artificiales... él sabía, por ejemplo quienes eran los personajes... [Galindo] tenía un gran sentido de la realidad que vivíamos en México”.¹⁸³ La primera película que hizo el pintor junto al director Alejandro Galindo fue *Campeón sin corona* (1946), lo que según Eduardo

¹⁸¹ Gunther Gerzso aprendió escenografía teatral entre 1935 y 1940 en Cleveland e inició su carrera cinematográfica en la segunda versión de *Santa* (1943) de Norman Foster. Su carrera como escenógrafo de cine duró hasta 1962, convirtiéndose en uno de los escenógrafos más fecundos de la Época de Oro del cine mexicano. Trabajó en aproximadamente 100 obras de teatro y 150 películas (un promedio de nueve películas por año). Pese a este amplio trabajo, a diferencia de sus pinturas, Gunther Gerzso nunca valoró su trabajo de escenógrafo como obra artística, ya que su dedicación principal fue la pintura y decía que: “lo bueno de las escenografías es que se deshacen... lástima que las películas quedan”. Véase “Transcripción de una conversación con su hijo Miguel Gerzso”, en “Gunther Gerzso ante la insondable oscuridad del back stage”, Itala Schmelz, en *Genealogías del arte contemporáneo en México 1952–1967*, ed. Rita Eder (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 281.

Según él, su trabajo como escenógrafo lo llevó incluso a ser un tanto despreciado por los grupos artísticos. Véase Eduardo de la Vega Alfaro, “Gunther Gerzso y la época de oro del cine mexicano”, en *El riesgo de lo abstracto: El modernismo mexicano y el arte de Gunther Gerzso*, ed. Diana C. Du Pont (Santa Barbara: Santa Barbara Museum of Art, 2003), 251.

¹⁸² Schmelz, “Gunther Gerzso ante la insondable oscuridad del back stage”, 278.

¹⁸³ de la Vega Alfaro, “Gunther Gerzso y la época de oro del cine mexicano”, 258.

de la Vega “significó la consagración plena del artista como uno de los mejores escenógrafos con que contaba el cine nacional”.¹⁸⁴ Según Vega, hacia 1948 existió una perfecta simbiosis entre Galindo y su escenógrafo Gerzso quienes estaban trabajando en varias cintas. En ese contexto *Una familia de tantas* (1949) se convirtió en la película favorita del escenógrafo. En esta cinta su trabajo “es riguroso hasta el más mínimo detalle... conforme avanza la historia, los escenarios se van convirtiendo en testigos mudos del drama.”¹⁸⁵ Mencionando la importancia de los artefactos y ambientes (tradicionales y modernos) dentro de *Una familia de tantas* (1949), David Ramón destaca en ella “Los objetos que pueblan un mundo... Uso intensivo –sin desperdicio- de un set cinematográfico. No puedo concebir ningún ejemplo mejor que el de esa casa en esta película. Tomada desde todos los ángulos; usada aun en sus más insignificantes rincones, siempre significativa y relevante”.¹⁸⁶

En el caso de las obras de teatro de Gerzso, Mariana Sainz comenta un aspecto que pudo haber influido en la manera de tratar los interiores de la vivienda de *Una familia de tantas* (1949), así como dotar de un aura teatral algunos de los objetos electrodomésticos, como una de las escenas del protagónico refrigerador, “hay un elemento que Gerzso acentúa, el de la iluminación... la profundidad del escenario con el contraste de un fondo oscuro, o con las sombras y luces reflejadas en los volúmenes”.¹⁸⁷ “la obra pictórica de Gerzso se caracteriza, entre otras cosas, por la presencia de un espacio ominoso, oscuro y hasta cierto punto secreto. Esto remite inmediatamente al binomio oscuridad/iluminación que ocurre en el teatro o en una sala de cine... como escenógrafo, Gerzso pudo reflexionar de manera muy particular acerca de este ‘umbral’ de lo teatral, sobre las posibilidades de la

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Ibid., 261.

¹⁸⁶ David Ramón, “La casa que Gunther Gerzso construyó”, folleto para la exposición-homenaje llevada a cabo por la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, febrero de 1990, en de la Vega Alfaro, “Gunther Gerzso y la época de oro del cine mexicano”, 279.

¹⁸⁷ Mariana Sainz, “El arte efímero de Gunther Gerzso, en *Gunther Gerzso. El arte de lo efímero* (Ciudad de México: Conaculta, 2015), 63-64.

iluminación sobre las masas volumétricas y la interacción de estas con el cuerpo humano”.¹⁸⁸

Según Hugo Lara y Elisa Lozano, entre 1940 y 1952, para los cinefotógrafos, como José Ortiz Ramos,¹⁸⁹ las películas y su iluminación eran principalmente realizadas dentro de estudios, lo que permitió un mayor control de factores.¹⁹⁰ Al respecto según Ortiz Ramos, “Todo era el estudio, casi no, nunca salíamos afuera de los estudios, todo lo hacíamos adentro, la mayoría de las películas que tú ves, por ejemplo de Doña perfecta... *Una familia de tantas*, todas fueron hechas dentro de foros y daban la idea de que teníamos exteriores y que teníamos este pues, locaciones”.¹⁹¹

Sobre su trabajo con Alejandro Galindo, Ortiz Ramos recuerda:

Alejandro era muy apegado a su script, cuando llegaba al foro llevaba secuencias hechas por él a base de muñecos, Alejandro, tenía esa costumbre así de que no podíamos salirnos de la forma como él quería, llevaba en una libreta grande, sus cuadritos aquí va hacer un *long shot*, aquí va hacer un acercamiento, aquí quiero un *close up*, digo, todo eso lo llevaba ya él definido y con ligeros cambios o cualquier posición de cámaras, pero digo, ya no le costaba a uno trabajo porque ya lo llevaba

¹⁸⁸ Ibid., 65, 67.

¹⁸⁹ Además de *Una familia de tantas* (1949), Ortiz Ramos participó en reconocidas cintas como *¡Qué lindo es Michoacán!* (Ismael Rodríguez, 1943), *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1948), *Ustedes los ricos* (Ismael Rodríguez, 1948) y *Doña Perfecta* (Alejandro Galindo, 1951).

¹⁹⁰ Hugo Lara y Elisa Lozano, *Lúces, cámara, acción: Cinefotógrafos del cine mexicano 1931-2011* (Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2011), 37. En el caso de la iluminación, esta correspondía a una luz clásica en la que los distintos elementos (relato, ambiente, personajes) se supeditaban al sentido dramático. “Derivaba en la iluminación de tres puntos: una luz principal de ataque o efecto (*key light*); una luz ambiental o de relleno (*fill in light*) – frontal detrás de la cámara para compensar los contrastes y despejar las sombras-, y una luz posterior o contraluz (*back light*) utilizada para despejar a los actores del fondo, que podía situarse o complementarse con una o varias luces laterales”. Este fue un esquema que dotó a las películas del período de cierta unidad visual.

¹⁹¹ José Ortiz Ramos, en “José Ortiz Ramos. Cinefotógrafo”, Alejandro Pelayo, en documental *Memoria del Cine Mexicano*, Instituto Mexicano de Cinematografía/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ciudad de México, 1993, video, 44 minutos.

hecho realmente, él iba y apreciaba lo que era el set ya construido y de acuerdo con el escenario ya tenía hechas todas sus secuencias y muy bien definidas, entonces pues era muy bonito para nosotros ¿No?, porque no teníamos ningún problema, ya teníamos nuestro alumbrado este y teníamos mucho equipo, dejábamos muchas veces alumbrado todo un set y nos íbamos a otro, regresábamos a encender luces y a seguir, ya ves que en el cine no son continuadas las secuencias, sino hacíamos una parte hoy y mañana en otro, pero no había ninguna dificultad para trabajar con él era muy bonito.¹⁹²

Respecto de la escenografía de Gunther Gerzso y la cinefotografía de José Ortiz Ramos, por un lado destaca la intención de construcción artificial de una escenografía e iluminación sumamente realista del interior de la casa de *Una familia de tantas* (1949), y por otro lado destaca la elección de algunos objetos que jugaron un rol clave dentro de esa escenografía, como por ejemplo la interacción de un tradicional retrato de Porfirio Díaz en contraste con un moderno refrigerador. De esta manera es posible afirmar que, aunque existió un contexto de escenografía e iluminación realista, la alta carga simbólica de objetos como retratos y electrodomésticos (tradicción-modernidad) los situó en una puesta en escena más teatral, como si fuesen personajes protagónicos. La alta calidad del trabajo de Gerzso y Ortiz Ramos contribuyó a este objetivo, altamente definido y controlado previamente por el director de la cinta Alejandro Galindo.

Contexto espacial y temporal

Una familia de tantas (1949) no solo ofrece un catálogo material de tecnologías significativas del estándar ideal sobre el nuevo habitar doméstico moderno, sino que las muestra en una muy amplia variedad de etapas y relaciones culturales al interior del hogar,

¹⁹² Ibid.

Ortiz Ramos comenta también que a los cinefotógrafos “Nos llamaban el día de iniciarse la filmación, nos daban el script con anterioridad naturalmente para compenetrarnos de la historia, saber de antemano qué tipo de alumbrado, qué tipo de cambios hay que hacer... Pero definitivamente nuestro trabajo empezaba al iniciarse la filmación de la película”.

y más importante aún, el filme usa dichas tecnologías para simbolizar y explicar importantes controversias y cambios sociales. En este contexto, es poco común además encontrar en el cine local la exhibición pública de la intimidad asociada a tecnologías destinadas al uso más reservado y privado del hogar.

Respecto de aspectos temporales, en el inicio de la película la vista panorámica de la ciudad desde una azotea se introduce a continuación en una ventana donde encuentra una familia que despierta de mañana. La imagen exterior inicial que permite situar el contexto urbano (grandes edificios en el horizonte, tinacos de agua, antenas), contrastará de ahí en adelante con escenas en ambientes casi exclusivamente de interiores domésticos. Solo cuando la protagonista deja su hogar, hacia el final de la película, es posible apreciar el modelo exterior de la vivienda, ubicada en una calle cerrada (una “privada”) de la Colonia Juárez de arquitectura porfiriana afrancesada. En dicha casa los interiores domésticos tienen muebles y decoración tradicional, de materiales nobles, estilos históricos y tonos oscuros. Una cultura material doméstica y estética conservadora que contrastará notablemente con las nuevas tecnologías que ingresarán a este hogar -cómo un refrigerador blanco ubicado en medio de sus sombríos interiores-. La casa está conectada solo parcialmente a las redes urbanas de energía -por ejemplo, se usa leña para la cocina y el calentador, y no hay teléfono- por lo que es un espacio todavía en transición.

Algunos investigadores locales sobre la relación entre el cine y la ciudad han valorado a *Una familia de tantas* (1949) como una película que “se desarrolló en toda la amplitud del espacio urbano”,¹⁹³ y en la que Ciudad de México se convirtió en “una ciudad personaje”,¹⁹⁴ que “ha alcanzado [precisamente con dicha película] su estatus de ser parte indisoluble del cine”.¹⁹⁵ Por el contrario, podríamos afirmar que este filme se sitúa más bien en otra escala, de locaciones en la intimidad doméstica y privada. En este contexto la amenaza de la ciudad moderna hacia el hogar tradicional, aparece como una fuerza externa

¹⁹³ de Anda, *Vivienda colectiva de la modernidad en México*.

¹⁹⁴ Vicente Quirarte, *Elogio de la calle. Biografía literaria de ciudad de México. 1850-1992* (Ciudad de México: Cal y Arena, 2001), citado en Martínez Assad, *La Ciudad de México que el cine nos dejó*, 596-597.

¹⁹⁵ Martínez Assad, *La Ciudad de México que el cine nos dejó*.

pero invisible ya que prácticamente no forma parte de las locaciones. La seguridad o cárcel que representa el hogar se contrapone al peligro o libertad de la calle, y así ambos espacios (hogar versus fuera del hogar) son interpretados tanto como una amenaza o como una oportunidad para los distintos miembros de la familia, y especialmente -en este contexto- el recurrente encierro de la locación doméstica va a potenciar las expectativas de libertad de sus personajes protagónicos.

Así entonces, se podría afirmar que *Una familia de tantas* (1949) es una película situada en el contexto de la vida urbana doméstica, ambientada en espacios íntimos y privados del hogar tradicional, en contraposición a la apertura de un escenario público urbano que aparece como negado, incluso visualmente, pretendiendo lograr con ello cierto efecto de “claustrofobia doméstica”. El hogar y sus interiores constituyen de esta manera una controversia importante dentro del filme.

Si bien las características de la casa y de sus interiores tradicionales sirven para reforzar el contraste con el encuentro con la tecnología doméstica, esto revela también que la clave de la modernización del hogar en el siglo XX tiene que ver, no tanto con el espacio, la arquitectura, o los interiores, sino más con la consolidación de una plataforma mecanizada de tecnología doméstica. En ese sentido, la falta de conectividad a redes de gas (calentador y cocina a leña), e incluso la falta de conectividad a sistemas de comunicación (teléfono) insinúa cierta “desconexión” con la nueva realidad tecnológica y social de ciudad.

Una pintura de Porfirio Díaz en la sala de la casa sintetiza el enfrentamiento entre dos épocas y estilos de vida: el antiguo régimen de influencia europea y el nuevo estilo moderno del modelo estadounidense (*American way of life*). El polvo acumulado sobre el cuadro de Díaz es evidencia del paso del tiempo y razón para motivar su “limpieza” con una moderna aspiradora, un tipo de limpieza que simboliza metafóricamente, y de manera más amplia, la necesidad de un cambio de época en el México de posguerra de mediados de la década de 1940.

Si bien en ambos modelos -tradición versus modernidad enfrentadas como paradigmas culturales- existe una alta valoración sobre la medición y uso del tiempo, estos difieren en sus sentidos y formas de uso. Es así como la sincronización exacta entre el reloj de bolsillo del padre y el reloj de pie del hogar ayuda a conservar un tiempo regular con el que ordena estrictamente las actividades de una vida doméstica inflexible y estática (hora de comer, de llegar a casa, para permisos, etc.). En contraste, el uso de nuevos electrodomésticos introduce la promesa de rapidez y eficiencia en importantes actividades domésticas (de higiene y de conservación de alimentos) y muy especialmente en la gran y paradójica promesa de ahorro de energía y tiempo para ser destinados a otras actividades. En la cinta es la aspiradora la que permite mayor movilidad en las actividades de limpieza, introduciendo cierta espontaneidad con la cual el tiempo de la vida doméstica parece ser más proactivo y flexible. De esta manera, en el contexto doméstico tradicional, el tiempo de la mujer en la casa es administrado por el hombre, mientras que en el segundo (por lo menos en apariencia) ella misma administra su tiempo. En *Una familia de tantas* (1949), tecnologías como los relojes o las aspiradoras inciden directamente en la percepción del tiempo doméstico, mostrando su uso como una rutina o bien como algo dinámico. Consecuentemente se cargan de valor operativo y simbólico a objetos que facilitan los distintos estilos de administración del tiempo de las actividades domésticas.¹⁹⁶

Estreno de la película, inauguración del cine Ópera y premios Ariel

El viernes 11 de marzo de 1949, con el estreno de *Una familia de tantas* (1949) se inauguró paralelamente el Cine Ópera.¹⁹⁷ Dentro de Ciudad de México, el cine Ópera fue

¹⁹⁶ En el caso del modelo de modernidad doméstica, se produce una situación especialmente paradójica, ya que en su imaginario sobre el ahorro de tiempo, como sucede en la película, no son claros los nuevos usos del tiempo ahorrado.

¹⁹⁷ En aquel período en la Ciudad de México, además del eje de cines de la Alameda Central, se organizaron otros tres grandes corredores de cines, uno de ellos a partir de las avenidas Hidalgo-Puente, Alvarado-Ribera, San Cosme-Calzada México Tacuba y su par vial. También estaban los cines Monumental, Roxy, Lux, Cosmos, Tlacopan, César, Popotla, Tacuba, Mitla, Gran Vía y Ópera en Avenida Juárez y Avenida de la República.

una de las tipologías de edificios más características y relevantes,¹⁹⁸ tipología en la que la totalidad de la construcción corresponde a actividades específicas del cine. Este fue construido entre 1942 y 1949, el proyecto estuvo a cargo de Félix T. Nuncio, y se ubicó en Serapio Rendón número 9 en la Colonia San Rafael, una colonia típica de la clase media. Este cine, con algunas influencias del Art Déco, cuenta con una gran sala de aproximadamente 3,600 butacas, así como con una fachada de 37.5 metros en la que se insertan dos esculturas gigantes de figuras femeninas. Una escala monumental que contrasta con su contexto de ubicación en una calle secundaria y con la vieja construcción virreinal contigua (ex convento de San Cosme y San Damián).¹⁹⁹



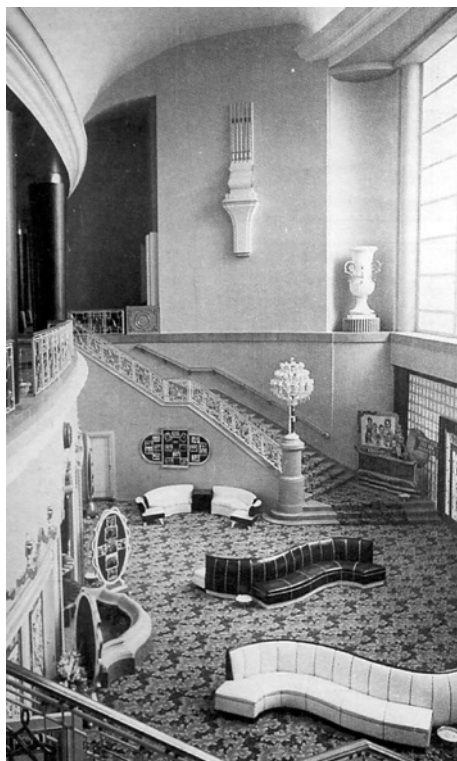
Fachada del Cine Ópera, anuncio de su arquitecto, Félix T. Nuncio.²⁰⁰

Francisco Alfaro y Alejandro Ochoa, *Espacios distantes aún vivos. Las salas cinematográficas de la Ciudad de México* (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997), 82.

¹⁹⁸ Según Francisco Alfaro y Alejandro Ochoa, entre 1930 y 1970 los cines de la Ciudad de México se caracterizaron por la búsqueda de una arquitectura de ambientación escenográfica donde pudieran convivir varios lenguajes, desde lo ecléctico hasta lo moderno.

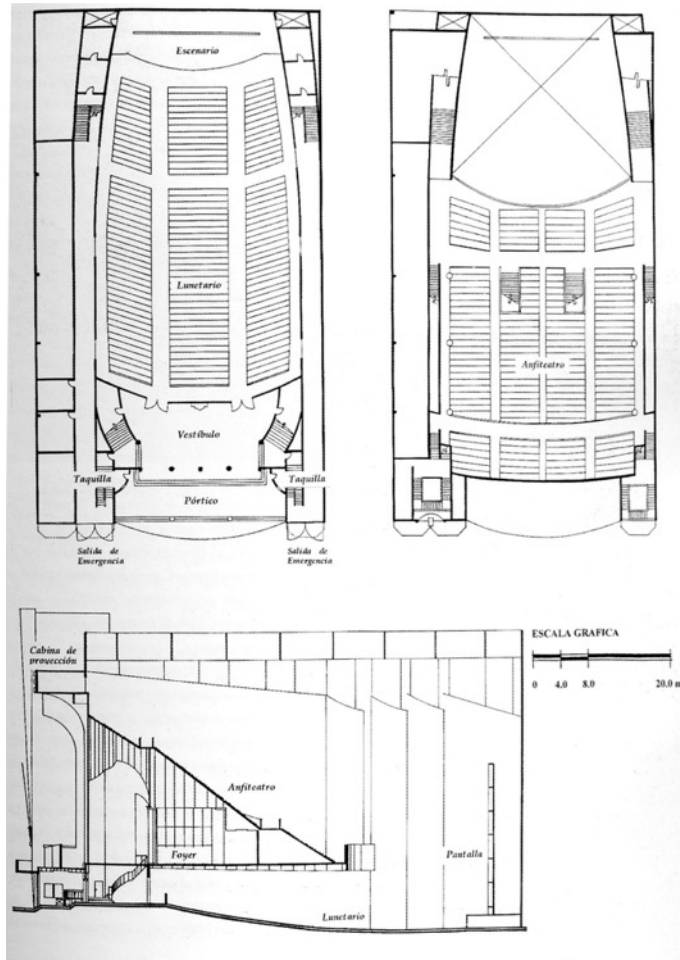
¹⁹⁹ Alfaro y Ochoa, *Espacios distantes aún vivos*, 104.

²⁰⁰ *Cinema Reporter*, Ciudad de México (sin mes) 1949, 31.



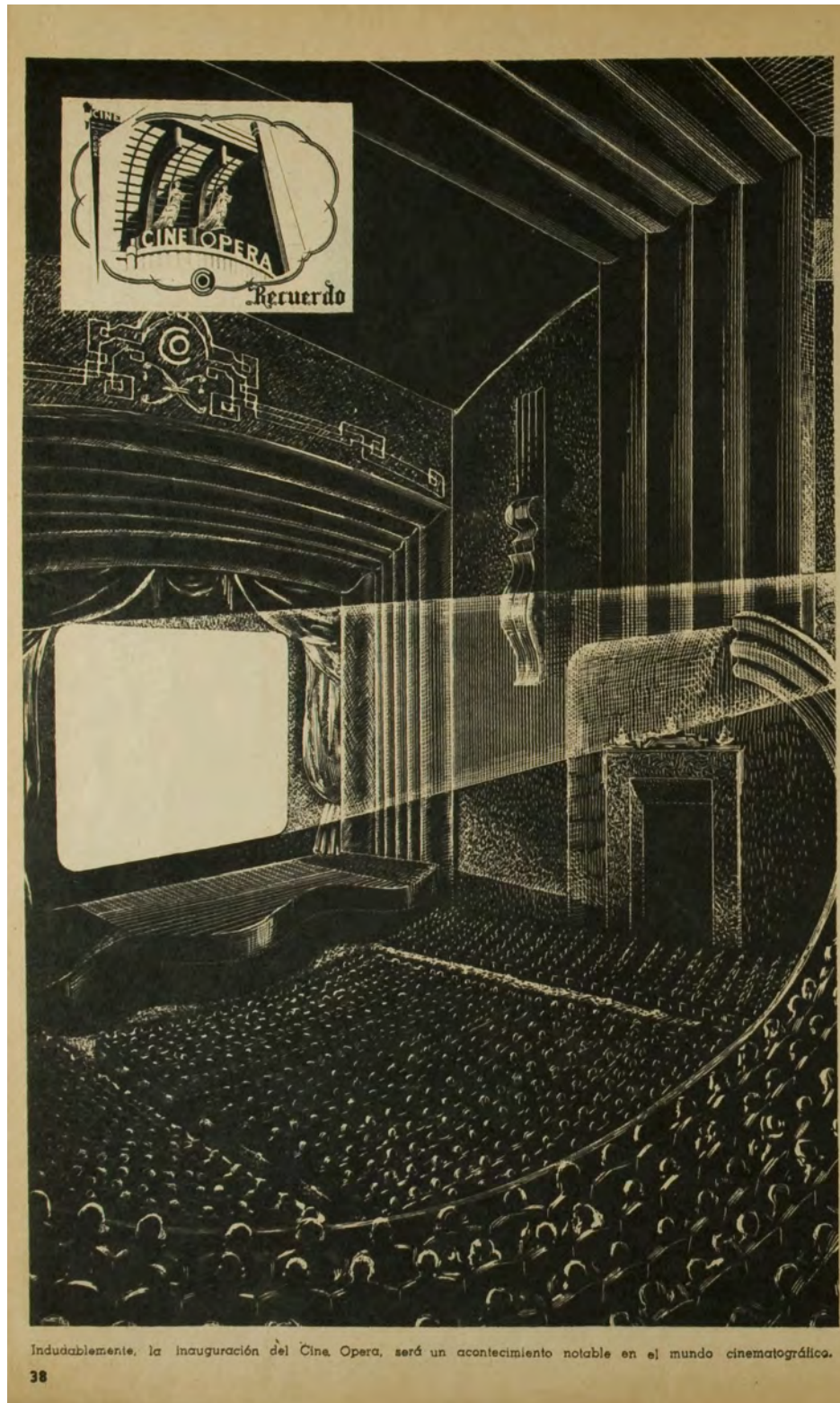
Interior del hall de entrada del Cine Ópera.²⁰¹

²⁰¹ Archivo General de la Nación, Fondo Enrique Díaz, en Francisco Alfaro y Alejandro Ochoa, *Espacios distantes aún vivos. Las salas cinematográficas de la Ciudad de México* (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997), 106.



Plantas y elevación de la sala de proyección del Cine Ópera.²⁰²

²⁰² FHASAOV, en Alfaro y Ochoa, *Espacios distantes aún vivos*, 106.

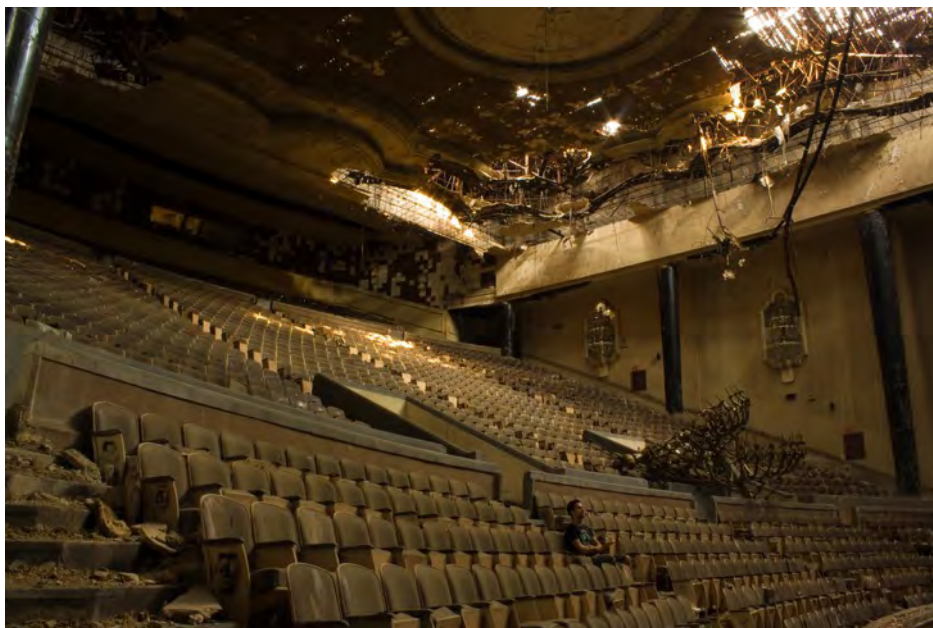


Indudablemente, la inauguración del Cine Ópera, será un acontecimiento notable en el mundo cinematográfico.

38

Dibujo de la proyección de una película en el interior del Cine Ópera.²⁰³

²⁰³ Publicidad del Cine Ópera, 1949, *Cinema Reporter*, Ciudad de México, 39.



Interior del Cine Ópera en ruinas, con colapso del techo y de lámpara principal, fotografía de Nasser Malek, posiblemente hacia 2011.²⁰⁴

La publicidad de la inauguración del cine en la revista *Cinema Reporter* decía, “Nadie habla de otra cosa en México. Nadie va a divertirse en espera del grandioso acontecimiento... La solemne inauguración del soberbio y majestuoso Cine Ópera... la ‘mejor y más moderna sala de espectáculos’ que se ha construido en el mundo... 6 años de construcción y varios millones de pesos en costo... para esta grandiosa inauguración la empresa de prestigio Oscar y Samuel Granat han elegido una de las mejores películas nacionales digna de este gran acontecimiento, ‘*Una familia de tantas*’”;²⁰⁵ además, las reseñas de cine de la misma revista agregaban: “aunque la crónica de los estrenos [crítica de cine] nada tenga que ver con el sitio en que estos son presentados, hemos de felicitar al Cine Ópera, que abrió sus puertas con una película de las que hacen historia. El Cine Ópera es un orgullo de México: suntuoso, decorado con exquisito gusto, espacioso y comfortable”.²⁰⁶

²⁰⁴ Reportaje y fotografías disponibles en las páginas web:

<http://thecitylovesyou.com/urban/cine-opera-que-hay-dentro-de-las-ruinas>

<http://nssr.com.mx/cine-opera>, consultado el 27 de diciembre de 2016.

²⁰⁵ Publicidad en revista *Cinema Reporter* (Ciudad de México, 1949), 15.

²⁰⁶ Crítica de cine del estreno de *Una familia de tantas* (1949), *Cinema Reporter*, 1949, 29.

Una familia de tantas (1949) fue promocionada también en Estados Unidos, mediante la distribución de Clase-Mohme, Inc. con oficinas en las ciudades de Los Ángeles, San Antonio, Nueva York y Denver. Esto, mediante un anuncio de una hoja –una en inglés y otra en español- dirigido inicialmente a los cines, titulado “Box Office Tonic!” (“!Refuerce su taquilla!”, en su versión en español), “A heart warming family picture” (“Más daño que una atómica produjo la bomba que estalló en *Una familia de tantas*”, en su versión en español). El folleto, dirigido a los cines, entregaba información básica y un resumen de la cinta, así como accesorios de material publicitario disponible, como formatos de carteles, fotografías, anuncios, etc. El resumen del folleto agrega además: “La barredora [aspiradora] se convierte en una bomba, que con su estallido transforma la vida de la familia Cataño”.²⁰⁷

Además, Francisco Alfaro y Alejandro Ochoa comentan que “Ya en el interior, el espacio resulta espectacular por sus escalinatas y mezzanine-foyer de carácter monumental. Sin embargo, en este gran espacio de recepción, la decoración realizada por Manuel Fontanals es bastante ecléctica: sillones de piel en forma ondulada y de línea moderna, fuente neobarroca ubicada en el centro como remate, y el resto que incluye lámparas, alfombras, jarrones y herrería, de un exotismo kitsch no ajeno a las salas cinematográficas”. Alfaro y Ochoa, *Espacios distantes aún vivos*, 106.

Por otro lado, un periódico describió este ambiente previo a la inauguración: “Candilera de bronce y cristal, muros de espejo y muebles de exquisita y refinada distinción... un cuento de hadas convertido en realidad, eso es el cine Ópera construido a todo costo, con gran lujo y esplendor para orgullo y recreo del pueblo mexicano”. Periódico *Excelsior*, 6 de marzo de 1949, citado en Alfaro y Ochoa, *Espacios distantes aún vivos*, 106.

Otro anuncio afirmaba: “Indudablemente, la inauguración del Cine Ópera, será un acontecimiento notable en el mundo cinematográfico”. Publicidad en revista *Cinema Reporter* (Ciudad de México, 1949), 38.

²⁰⁷ Publicidad de la película *Una familia de tantas* (1949), una hoja en español y otra en inglés, Clase-Mohme, Inc., Los Angeles, San Antonio, Nueva York y Denver, 1949, en *Expediente de Una familia de tantas (1948)* (Ciudad de México: Cineteca Nacional de México).

BOX OFFICE TONIC!

A-1469/4

A HEART - WARMING FAMILY PICTURE
FERNANDO SOLER **MARTHA ROTH**
UNA FAMILIA DE TANTAS

(ONE OF MANY FAMILIES)

There is drama and comedy, heartbreak and tears in this realistic story about a big Mexican family, ruled by a strict authoritarian father who holds to the customs and prejudices of the past while his daughter struggles to lead her own life. Into such a home there enters one day, while the parents are away, a handsome young and dynamic vacuum-cleaner salesman who ignites a passionate love in the heart of the beautiful daughter. She commits the unpardonable sin of disagreeing with her father — furthermore she marries the salesman!

Excellent character actor Fernando Soler plays the part of the father, Martha Roth is the daughter and David Silva the boy who captures her heart. Others are Carlos Riquelme, Eugenia (la Negra) Galindo, Enriqueta Reza and ALMA DELIA FUENTES.

Running Time: 130 Min.

506 - 222

PROD. RODRIGUEZ HNOS. presenta a

FERNANDO SOLER ★ **DAVID SILVA** ★ **MARTHA ROTH**

OTRA GRAN PELICULA MEXICANA
Dirección de ALEJANDRO GALINDO

"UNA FAMILIA DE TANTAS"

con ISABEL DEL PUERTO, FELIPE DE ALBA, CARLOS RIQUELME, EUGENIA GALINDO y ENRIQUETA REZA

¿O QUE SON LAS CUSCAS UN BUEN VENDEDOR DE BARBERIAS ELECTRICAS LENA POR TORRA LAS VIEJAS COSTUMBRAS DE UNA FAMILIA DE TANTAS!

CLASA-MOHME, Inc.

★
ADVERTISING
ACCESSORIES
AVAILABLE
TO EXHIBITORS

1-sheet posters
8x10 stills
11x14 colored
lobby cards
Mats:
5-col. ad
Two 2-col. scenes
Two 1-col. ads
Two 1-col. scenes
Two 2-col. ads



La deliciosa MARTHA ROTH vestida de novia en UNA FAMILIA DE TANTAS, comedia sentimental de Rodriguez Hnos.

Distribuido por **CLASA-MOHME, Inc.** 2019 S. Vermont Ave., Los Angeles 7, Cal. ★ 243 West 56th St., New York City 19, N. Y.
501 Saludad Street, San Antonio 5, Texas ★ 828 Twenty-First Street, Denver 2, Colo.

Publicidad para cine de la película *Una familia de tantas* (1949), en inglés.²⁰⁸

²⁰⁸ Clasa-Mohme, Inc., en *Expediente de Una familia de tantas* (1948), Cineteca Nacional de México, Ciudad de México, 1949.



Publicidad para cine de la película *Una familia de tantas* (1949), en español.²⁰⁹

Es posible afirmar que *Una familia de tantas* (1949) fue una película que tuvo un estreno particular, al inaugurar el Cine Ópera, uno de los cines más lujosos e importantes de Ciudad de México. La inauguración del nuevo cine destacó entonces aún más el estreno de la película, aumentando posiblemente su audiencia. Por otro lado esta cinta se convirtió además en un producto de exportación, ya que fue promocionada en Estados Unidos buscando aumentar su recepción mediante el público latino en dicho país.

²⁰⁹ Ibid.

Análisis de escenas de *Una familia de tantas* (1949)

La película *Una familia de tantas* (1949) es la pieza más importante y paradigmática de esta investigación, actuando como eje principal, ya que su trama se basa en debates tecnológicos que están en estrecha vinculación con debates sociales. Es también valorada como una de las películas más importantes de la Época de Oro del cine mexicano y se sitúa, además, en medio de dicho período. Por estas razones, esta cinta ha sido seleccionada para estudiarla a partir de un Análisis Estructural de Contenidos -bajo un Esquema Actancial-, incorporando a su vez, ideas y conceptos del área de estudios de Ciencia, Tecnología y Sociedad. En esta sección, son analizadas en detalle las 28 escenas de la cinta. Cada escena está dividida en tres partes, A) un título que la distingue; B) los textos se inician con una descripción básica de la escena, que señala lo que sucede dentro de esta; y C) la sección más importante, destinada al análisis, interpretación y conclusión sobre la escena, en la que se aplica el instrumento teórico-metodológico mencionado (para ver en detalle este instrumento ir al sub capítulo: “Planteamiento teórico metodológico”).

Escena baño 1

Luego de una toma de las azoteas de la Ciudad de México la película muestra a la familia Cataño levantándose por la mañana. Maru, la joven protagonista, al levantarse de la cama va directamente al closet y saca una caja de zapatos de tacón, los que se calza brevemente. Luego los hijos de la familia hacen uso del cuarto de baño. Aparece el hermano parcialmente desnudo bañándose. En adelante, solo se muestra el lavamanos y la bañera, pero no el excusado. El baño está situado en el segundo piso de la casa y posee todos los dispositivos higiénicos, es tecnológica y arquitectónicamente un cuarto de baño moderno (menos por la falta de un calentador a gas). Sin embargo, está desprovisto de toda virtud porque su uso familiar aparece como una gran falla, como un espacio de interacción negativa. Surgen entonces distintos problemas operativos: la espera de los turnos para su uso y la urgencia de más combustible a leña para el agua caliente (atizado por sirvientes). Una de las hermanas limpia, molesta, la bañera usada por su hermano (en otra escena

comenta que ya la lavó dos veces y que ahora la debería lavar su hermana pequeña). Se produce un uso simultáneo y caótico del baño, donde las mujeres critican la demora y vanidad de su hermano frente al espejo, mientras la hermana mayor pide al hermano que salga porque se va a desvestirse, a la vez que la hermana pequeña se sienta sin querer en la camisa del hermano y este, enojado, la lanza con violencia a la bañera con agua. El padre llega enojado por los gritos y regaña a sus hijos por encontrarlos juntos (mujeres y hombres) en el baño. Después de expulsar a las mujeres, le dice al hijo: “Hay que dejar la puerta abierta y no encerrarse de esta manera, así como si estuvieran haciendo algo malo”. El uso del baño entonces provoca incluso dudas morales, como son los actos incestuosos. Por otro lado, en este cuarto de baño es permitido mostrar un desnudo parcial de un hombre –posiblemente el más osado del cine mexicano del período-, pero no el excusado. Este desnudo potencia la crítica sobre el uso moral del baño, y la ausencia del excusado podría indicar todavía cierta censura sobre los temas relacionados a los excrementos.

La perspectiva de la cámara se sitúa un poco más abajo del nivel de la cabeza, un encuadre que –además de ser estático- permite apreciar mejor la habitación, reforzando un mayor acceso a la privacidad a partir de la pared eliminada. El ingreso al hogar se potencia además porque esta película –que prácticamente inicia con dicha escena- permite al espectador derribar inmediatamente la pared de la habitación más íntima de una casa, precisamente en una cinta que trata sobre la protección de la privacidad y sobre el miedo a la amenaza del ingreso del mundo exterior al hogar.

En esta cinta, el uso del baño y sus artefactos se muestra como un espacio de interacción negativa: poco eficiente, sucio, injusto, accidentado, inmoral, castigador. Los hombres activan los aspectos negativos del baño (vanidad, suciedad, enojo), mientras que las mujeres son victimizadas en dicho espacio (limpieza, agresión, expulsión). En la escena, el baño es un espacio de interacción amenazante para la familia, especialmente para la mujer. El baño es operado acá de manera natural y transparente (es una tecnología higiénica básica ya incorporada), pero surgen accidentes, fallas y errores que motivan un quiebre de las acciones y finalmente una reflexión crítica sobre el uso del baño. Todas estas fallas permiten mostrar aspectos ocultos en el uso cotidiano de dicha tecnología, como los roles

de género en el trabajo doméstico y los valores de la familia conservadora, la que inicia una reflexión moral sobre este espacio (pero sin embargo no una reflexión sobre las relaciones de género).



Escena baño 2

Mientras se afeita el padre, le pregunta al hijo por qué llegó tarde en la noche, a lo que este le replica que tuvo que calcular un error en el balance económico de la oficina. Su padre dice: “Ja ja ja, la cosa está bien clara, ¿El error fue de la máquina, no fue así?”, el hijo asiente y el padre calcula confiado en voz alta, confirmando la falla de la máquina.

En *Una familia de tantas* (1949) el debate tecnológico del mundo exterior (oficina) ingresa al hogar desde la crítica a una máquina (contabilidad mecánica). Es una falla de la máquina que genera no solo una controversia económica (cálculo) sino que repercute en el atraso para volver a la hora exigida, afectando así incluso la moral del hogar. La falla mecánica abre el debate tecnológico dentro del hogar, y la falla se convierte en una posibilidad para reafirmar la confianza, eficiencia y superioridad humana por sobre las máquinas, generando las burlas de sus detractores (hombres conservadores). Existe una actitud de desconfianza hacia la tecnología, y esta es además una amenaza externa al hogar.

Escena cocina 1

Las mujeres están en un gran espacio de cocina, preparando el desayuno. La hermana pequeña está secando con los calentadores su ropa mojada por el empujón del hermano. Cuando la sirvienta queda sola con la madre, ella le insinúa que su hijo ha llegado tarde por otras razones de su edad (posiblemente por tener sexo) y la madre evade la conversación pidiendo poner más leña al fuego del calentador de agua para el baño.



Los problemas tratados en el baño se extienden a la cocina (accidente hermana, llegada tarde hermano), y ambos –baño y cocina- se exhiben como espacios de discusiones muy íntimas y secretas. Pero también se presenta en ellos cierto desvanecimiento de sus valores (tradicionales o modernos), como espacio y tecnología. En esta película los dos espacios más importantes del hogar mecanizado –baño y cocina- se muestran como poco virtuosos. El cuarto de baño aparece desprovisto de todos sus valores positivos de modernización

técnico-social. Este se presenta como un espacio en el que se revelan solo aspectos negativos: la hipocresía y el control masculino, y la autoridad patriarcal. Por otro lado, la ausencia de una cocina moderna (a gas o eléctrica), así como el trabajo colectivo en ella, refuerza el espacio de cocina como un espacio negativamente atrasado, tradicional y local. Son espacios y tecnologías limitados en posibilidades técnicas y sociales a diferencia de las nuevas tecnologías domésticas extranjeras que intervendrán en la película.

Escena comedor 1

Desayunando con la familia en el comedor, Maru -inspirada en el modelo de su hermana mayor- dice a su padre: “Ya no soy niña, voy a ser señorita, y a los 15 [años] se puede tener novio y trabajar”. Así, en esta cinta, tener novio y trabajar fuera de casa son actividades deseadas como característica de ser mujer para dejar de ser una niña. Ante la solicitud la nana interrumpe y dice: “Yo diría que no, niña, que bastante falta le haces aquí a tu mamá... Veo que la niña es mejor para la casa que para andar ahí corriendo tras los camiones y encerrada en una oficina”. En esta familia el trabajo femenino fuera de casa se interpreta como un antivalor, contrario a la lealtad familiar y a las habilidades naturales de mujer, además de resultar amenazante. La sirvienta, personaje de alta influencia en la protagonista, no apoya sus deseos de salir de casa para trabajar, pero más adelante sí la ayudará a salir de casa para casarse. Algunas ayudas para convertirse en mujer –como la que le otorgará la nana- solo consideran los deseos de autonomía familiar y no de autonomía laboral. Así, el deseo de “trabajar fuera de casa” se desvanecerá en la película como demanda prioritaria, olvidándose por completo (además, las pocas menciones solo lo limitan a la oficina de un tío, reduciendo el trabajo al núcleo familiar). Finalmente, uno de los deseos principales que orientará la película será salir de la casa para poder tener novio y casarse, pero no para trabajar fuera de ella.

La hermana como modelo a seguir, sin embargo, trabaja tanto en la casa (limpia manualmente una bañera) como en la oficina de un tío. En esta película salir de casa no implica entonces dejar el trabajo dentro de ella sino la realización de ambos afanes. En este

contexto, la futura aparición de electrodomésticos contribuye a suavizar o compatibilizar una controversia familiar inicialmente importante para convertirse en mujer, como es trabajar fuera de casa, haciendo más eficiente, soportable y viable el trabajo doméstico. Así, los electrodomésticos contribuyen a conservar los roles de género en el trabajo doméstico sin producir una ruptura significativa sobre este tema en el núcleo de la familia.

Escena zapatos 1

Convertirse en una mujer es el objetivo principal (aspiración) que guía la película *Una familia de tantas* (1949), idea sobre la cual se proyectan los deseos más importantes de la protagonista, la que experimenta la transición de niña (o adolescente) a mujer. Dentro de este proceso Maru, la protagonista, comienza a valorar y a incorporar en su vida una serie de nuevos referentes de objetos e imágenes que la ayudan a modelarse y proyectarse como mujer, símbolos o acciones consideradas –en esta cinta- propias de una mujer. En este contexto, algunos objetos e imágenes que ayudan a ser mujer tienen un gran poder catalizador, y por esto adquieren un destacado rol protagónico en el filme. La compra de unos zapatos de tacón por parte de la protagonista (para su fiesta de 15 años) es el primer ensamblaje valórico-material, objeto que se convierte en un importante vehículo en que proyecta sus deseos de ser mujer. Maru sostiene sus zapatos nuevos en el pecho y mirando al horizonte dice suspirando: “Voy a ser mujer”. La escena hace explícita por primera vez el deseo principal que mueve la trama, así como la primera asociación entre el leitmotiv del filme y la cultura material, destacando el uso de los ensamblajes valóricos-materiales, así como las controversias que estos pueden motivar. Así, los zapatos abren debates sobre el despertar sexual (la madre prohibió comprar otros zapatos más escotados) y sobre la trascendencia sobre lo material (la nana comenta que ser mujer es algo más emocional que material: “Como que una quisiera ser una misma, vivir una la vida de uno”). En este sentido se puede afirmar que en esta película el deseo principal (ser mujer) está desde un inicio íntimamente ligado a la cultura material (primero zapatos, y después tecnología doméstica).



Escena aspiradora 1

La protagonista hace el aseo en la sala con apuro porque está atrasada, usa escoba y pala. Abre la puerta a un vendedor de aspiradoras que entra sin respetar la voluntad de la mujer para hacer una prueba. La presentación de una innovación tecnológica desconocida es promovida mediante una impetuosa venta a domicilio, la demostración personalizada en escenario real de uso, la oportunidad de dejarla unos días para su prueba y el apoyo de un instructivo, a lo que se suma el origen industrial y extranjero, como un nuevo y poderoso referente: “Me llamo Roberto del Hierro representante de la Bright O Home Machinery Corporation”. Con ello se advierte la sofisticación, agresividad y poder de las estrategias locales de venta. Aunque Maru había limpiado recientemente la sala, el vendedor dice confiado: “Magnífico, porque ahora mismo va usted a comprobar la eficiencia de la Bright O Home”. Con ello la prueba de la aspiradora se demuestra altamente eficiente. La máquina es funcional además porque ha ayudado a recuperar objetos de valor extraviados como recetas médicas y medallas milagrosas. Así, la máquina gana no solo la empatía familiar científica (receta médica), sino que también religiosa (medalla milagrosa). La confianza del vendedor y la constatación del usuario convierten la innovación técnica en un hecho irrefutable, en una moderna y “nueva verdad” que se introduce para cambiar el hogar. Es así que en esta película el cambio tecnológico se presenta entonces como poderoso, necesario, inevitable y verdadero. La asociación de valores técnicos y operativos de la “nueva verdad” del “cambio tecnológico” comienza a traspasarse metafóricamente a la necesidad de una “nueva verdad” en el “cambio social”.



Hacia 1949 (año de la película), los productos como escobas y palas para barrer, con cepillos de cerda para limpiar muebles, comienzan a ser considerados -desde la publicidad- sinónimo de atraso. Al respecto el vendedor dice: “Es sencillamente inexplicable cómo todavía hay muchachas hoy en día que todavía hagan la limpieza con la escoba”. Y por el contrario, las aspiradoras importadas se convierten en inequívoco signo de modernidad, porque su uso implica una significativa transformación del trabajo doméstico. Con la aspiradora, el ahorro de tiempo y de trabajo pesado (“Sobre todo usted no sufrirá fatiga alguna”), así como una mayor higiene, cambia y renueva parte importante del concepto de eficiencia doméstica, esto porque se demuestra que el trabajo se puede hacer aún mejor, perfeccionando y aumentando consecuentemente los estándares. Como se mencionó, limpia incluso sobre lo que se suponía ya limpio. La aspiradora se complementa además con el shampoo para muebles tapizados Shine O Home.

La sorpresiva presentación de la aspiradora y sus resultados causan asombro, la protagonista es convencida y promueve su aceptación cuando llega su madre. Pero esta reprobación el ingreso de este hombre desconocido, a solas y sin consentimiento del padre. En esta película la apertura del hogar al mundo exterior es considerada por esta familia conservadora mexicana como una amenaza inmoral a la intimidad. La resistencia al cambio tecnológico es paralela al rechazo de la alteración de las normas sociales conservadoras. Pero al contrario, para el nuevo estilo de relaciones (modernas) la apertura del hogar es algo positivo, entonces la comercialización de tecnología se transforma en una oportunidad para activar relaciones de pareja y con ello ayudar a la búsqueda del ser mujer. En este contexto, el asombro de la joven por el objeto es paralelo al asombro por el vendedor, los valores del

objeto se asocian a los valores del hombre, el hombre resulta tan asombroso como una innovación tecnológica.

La madre dice al vendedor que no es ella quien resuelve esas cosas (refiriéndose a quien decide la compra) y él sostiene: “Desde luego, señora, me imagino que debe de ser su señor esposo, pero el trabajo de la casa lo hacen las mujeres, es por ello que la Compañía nos recomienda que demos los aparatos a las señoras, que son las que verdaderamente pueden apreciar las ventajas y comodidades que las aspiradoras [ofrecen]”.

En esta cinta, la introducción de tecnología doméstica reafirma entonces la división sexual del trabajo doméstico, entendido como una actividad natural de las mujeres, confirmándolas por ello como las principales usuarias de la nueva tecnología y su determinante influencia en la toma de decisión de compra realizada por los hombres. La mujer se convierte así en un líder de opinión que actúa como intermediaria entre los hombres que venden y explican la tecnología, y los hombres que deciden su compra. La única “verdad” o hecho que la mujer crea en torno a la tecnología doméstica es la de su experiencia de uso concreto. Paradójicamente, la conservación de la división sexual del trabajo doméstico es reforzada tanto por los propiciadores del cambio tecnológico (vendedor), como por sus detractores (familia y padre). Si en la película la necesidad de cambio tecnológico implica metafóricamente la necesidad de cambio social, por lo menos en lo que respecta a la división sexual del trabajo dentro del hogar, no cambia en absoluto (el uso exclusivo de artefactos domésticos por mujeres, y su venta y compra reservada a los hombres).

La máquina del vendedor cuenta con “un tubo especial para la tapicería fina” y no solo aspira el polvo, asombrando a la joven (“Dios mío, ¿Todo ese polvo le salió?!”), sino que luego también esparce un champú limpiador en forma de polvo blanco. Paralelamente, la joven prueba por primera vez con duda y curiosidad los “ricos” chiclosos de “leche y vainilla” ofrecidos por el vendedor. Él se quita el saco para subirse a una mesa y limpiar una lámpara que ella no podía alcanzar: “Es imposible subir a una lámpara con una escoba” dice él, tomando el tubo en 45 grados desde su pelvis, solo es posible alcanzar la

“iluminación” (lámpara) con el tubo del vendedor. En ese momento, la madre los sorprende y los regaña como si fuese algo muy reprochable y la joven le dice: “El señor me estaba demostrando su máquina” y el vendedor a la madre: “la Compañía nos recomienda que demos los aparatos a las señoras” (el vendedor introduce la aspiradora soplando, después la joven la usará succionando). Si transferimos acciones, valores y formas de máquina a hombre, se advierte una posible connotación sexual en la escena. Máquina y hombre poderosos y activos inventan un discurso convincente para hacer una demostración de iniciación a la adolescente inexperta. Una “penetración” de la intimidad considerada inmoral por la familia conservadora. Así, la imprevista entrada al hogar y la iniciación con las máquinas es una metáfora de la iniciación sexual y del comienzo de la búsqueda para convertirse en mujer: es a la vez una penetración íntima, sorprendente, ambivalente, deseable y moralmente reprochable.



Escena comedor 2

Con toda la familia cenando en el comedor, el hermano mayor comenta al padre que, con la nueva disposición fiscal, tendrán que cambiar en su oficina todo el sistema contable (refiriéndose supuestamente a la tecnología), a lo que el padre replica:

“Eso es lo que cree el Gobierno. Lo que es nosotros... debemos seguir llevando los libros como siempre, las máquinas las usaremos para cuando vengan los inspectores. Hace 34 años [desde 1914] que en la casa [oficina] sale el balance a centavo y hasta ahora no hemos tenido que cambiar nuestro sistema. ¿Qué, acaso

creen que las máquinas nos van a enseñar a pensar? ¿O van a ser las máquinas las que encuentren la diferencia [de cálculo]?", ríe junto con su hijo.

En *Una familia de tantas* (1949), el debate tecnológico se traslada desde los espacios privados del hogar (baño) hacia sus espacios públicos (comedor), aunque el debate es solo exclusivo de hombres. Y desde la controversia de una falla puntual (error de cálculo) hacia otra más amplia como el “cambio tecnológico”, aunque todavía solo referida al mundo exterior (oficina, no hogar). El uso de máquinas en la vida cotidiana comienza a ser inevitable y a ser incluso exigida obligatoriamente por el Gobierno, sin embargo es tal el rechazo por parte de grupos conservadores que estos justifican engaños para sortear su uso. Esta declaración del padre es significativa porque revela el alto grado de aversión hacia la tecnología, siendo el padre un fanático del respeto a la autoridad se prepara para cometer una ilegalidad que incluso comenta con orgullo frente a su familia. Así, aunque el cambio de modernización tecnológica ya penetró en el Estado y es impulsado por el Gobierno, esta es un hecho poderoso resistido por los conservadores de la oficina tradicional. Para los conservadores la exactitud es asociada a la experiencia de las prácticas humanas, que acrecientan una confianza contrapuesta a las dudas de inexperiencia de las novedades tecnológicas. En este contexto, se interpreta a las máquinas como una amenaza: fallidas, molestas, incapaces, limitadas o desprovista de razonamiento, considerándose por esto su completo sometimiento al hombre o incluso su negación. La imperfección de estas justifica la desconfianza, oposición y burlas sobre el cambio tecnológico que promueven.

Escena aspiradora 2

Después de que el padre y el hijo critican y se burlan de las máquinas, la madre interrumpe para comentar la visita del vendedor. Ante esto, el padre se enfurece. En esta película, la familia conservadora es sorprendida porque la controversia tecnológica del mundo exterior que combate ya ha ingresado a la intimidad de su hogar de manos de un extraño (un cambio tecnológico que detona un cambio social). El ingreso de personas y de tecnologías desconocidas es evaluado como un hecho anómalo y como una grave amenaza

a la intimidad del hogar, considerada esencialmente: una inmoralidad atrevida e inaceptable. El padre pregunta si la máquina está en la casa: “¿Y dónde está?”, como si se tratase de un personaje. La familia completa –ocho personas, incluyendo niños y nana- se levanta de la mesa hacia la sala y se detienen distantes de la aspiradora como si estuviese amenazantemente viva. A un primer plano de la aspiradora -el primero en la película-, le sigue luego un primer plano de un gruñido del padre. Las primeras aproximaciones colectivas de la familia conservadora hacia las innovaciones tecnológicas no son prácticas sino de un temeroso asombro. El estado de reposo de la máquina contrasta con el miedo de la familia hacia la aspiradora, así le otorga a la máquina posibilidades que trascienden su ámbito operativo, cargando así a esta máquina de un gran poder de agencia, como si se tratase de un actor negativo (antagonista). El tipo de emociones y trato hacia la aspiradora la cargan de significados y valores humanos. En este contexto, la molestia con la tecnología (inerte) no obedece a eventuales fallas (como la máquina de contabilidad) sino que a lo que esta representa socialmente (moralmente). El rechazo hacia el estilo y los valores que representa el vendedor es equivalente a la que recibe su máquina.





Los principales argumentos de la familia conservadora para combatir los valores modernos del cambio tecnológico en el hogar se sintetizan en algunas frases e imágenes clave:

A) Mientras la familia camina hacia la sala a ver la aspiradora, el padre dice, molesto: “¡Vamos a ver qué nuevo infundio han inventado para que la mujer se aleje de su hogar!” Desde el ideal tradicional, la familia conservadora mexicana considera que el hogar es el lugar y el deber de la mujer y que las innovaciones tecnológicas promueven su alejamiento de este. Así las tecnologías domésticas son interpretadas como negativas porque promueven explícitamente buscar falsos espacios de mujer. Si bien el “alejamiento” de la mujer de su hogar parece ser una controversia importante, deseada para poder ser mujer o combatida para conservar la moral, esta idea se desvanece para ambas partes a lo largo de la trama de la película. Como se mencionó anteriormente, finalmente la protagonista, Maru, sale del hogar solo para casarse. Al final de la película, efectivamente, la tecnología logrará el alejamiento de la mujer del hogar, pero solo para llegar a fundar otro hogar. En este sentido paradójicamente, tanto para el modelo de familia conservadora que ataca la tecnología, como para el modelo de familia moderna que la promueve, el espacio considerado natural para la mujer es en ambos casos el espacio del hogar. La frase mencionada por el padre es

muy significativa porque con esta se comienzan a exponer inconscientemente las paradojas sobre las expectativas en torno a la tecnología moderna.

B) El padre queda solo con la madre en la sala y ella le entrega el manual de instrucciones y se detiene en su portada. Un close-up a esta muestra el dibujo de una bella, esbelta y anglosajona joven usando la aspiradora, vestida con un corsé y un tutú de bailarina con las piernas descubiertas (un conjunto que la hace parecer una suerte de corista), y se lee: “Si no es un hogar limpio, no es un hogar feliz. Hogares limpios sólo con Bright-O-Home”. El texto asocia higiene-tecnología-felicidad. La felicidad del hogar se consigue con su limpieza y esta con un modelo de aspiradora: un modelo de aspiradora importada puede hacer feliz al hogar (y la importación extranjera es garantía de calidad del producto). La bailarina –o más bien corista con zapatos de tacón- supone un uso de la aspiradora como en una coreografía de baile, nada recuerda el escenario doméstico. Se construye un imaginario publicitario fantástico sobre el uso de la tecnología doméstica y sobre el modelo de mujer que la usa (esta imagen se contrapone además al vestido de 15 años que usará la protagonista).

C) Al ver la imagen, el padre dice, enojado: “¿A poco creen que van a andar así [como la imagen publicitaria] encueradas por toda la casa limpiando y barriendo?” Las nuevas maneras de hacer el trabajo doméstico, introducidas por algunas de las nuevas tecnologías domésticas, implican no solo un cambio operativo, sino que también la construcción y promoción de una nueva imagen y estilo de mujer más libre, juvenil y atrevida. Una estrategia de la publicidad de volver seductor el trabajo doméstico, una estrategia para dotar de nuevo significado este tipo de trabajo, además de fomentar una imagen de las mujeres como símbolos sexuales para la visión masculina. Una diferencia de género en que el dominio masculino de la tecnología vuelve a someter a las mujeres a la diferencia sexual del trabajo doméstico. Consecuentemente, para la familia conservadora la nueva tecnología doméstica promueve un modelo inmoral de mujer (imagen que, además, facilita su alejamiento del hogar). Se produce, entonces, una asociación explícita entre los cambios tecnológicos, los cambios de la cultura visual de la tecnología y el cambio de los modelos sociales vinculados (y un cambio en el modelo de mujer que es interpretado en la película).

D) La madre le ha dicho al padre sobre el libro de instrucciones: “Ahí dice todo lo que el aparato puede hacer”, pero si bien ella literalmente se refiere a una “función operativa”, la escena en realidad está hablando de la “función simbólica” (chica encuerada). Así, uno de los aspectos más importantes dentro de “todo lo que el aparato puede hacer” es promover la construcción de un nuevo imaginario moderno de mujer en México, donde se mantienen la diferencia sexual del trabajo doméstico esta vez acoplado a la idea performática del uso de la tecnología como una actividad de seducción. El ataque a la imagen de la mujer encuerada tiene que ver no solo con una crítica moral. Sobre la empatía de la hija con el vendedor, el padre había dicho: “¿Con qué criterio se va a juzgar a las personas, con verlas nada más?”. En este sentido se advierte una desconfianza generalizada sobre las imágenes publicitarias efímeras: tanto de la apariencia de personas desconocidas (vendedor) como del atractivo de las imágenes publicitarias (chica encuerada). Así, la inmediatez y efectividad de las imágenes publicitarias efímeras se contraponen al conocimiento adquirido por la experiencia tradicional del trato recurrente (o de imágenes no efímeras, como el retrato de Porfirio Díaz que se encuentra en la sala). Así para los grupos conservadores la imagen efímera no es considerada una forma de conocimiento válido porque esta no permite elaborar juicios confiables. La controversia social de *Una familia de tantas* (1949) es, a su vez, una controversia tan tecnológica como visual.

E) En el cambio de escena, las piernas de la chica encuerada del catálogo se funden explícitamente con las piernas de la hermana mayor sentada en el sofá junto a su novio al lado la aspiradora, ellos -y la aspiradora- son vigilados por la madre haciendo evidente la contención del deseo sexual. Al igual que la chica encuerada, la hermana mayor es un modelo a seguir para la protagonista. La emergencia de un nuevo modelo moderno de imágenes (chica encuerada) y deseos (hermana) es combatida y reprimida por la familia conservadora en esta película. En la relación de imágenes y el contraste de acciones se sugiere que usar la aspiradora implica mayor libertad sexual, y que la tecnología doméstica moderna es mensajera de un nuevo modelo social.



Escena aspiradora 3

El vendedor de aspiradoras llega en la noche, es recibido por el padre y su hijo mayor, mientras las dos hermanas mayores los espían. En esta cinta la decisión de compra de la tecnología doméstica, se concibe como una evaluación racional exclusivamente de hombres, prohibiendo explícitamente la participación de mujeres. Su exclusión contrasta fuertemente con la opinión de experiencia de las mujeres como usuario real del producto (en la cinta los hombres no consideran ni siquiera la opinión sobre la demostración de la aspiradora realizada a la protagonista). Esta marginación contrasta también con la especial curiosidad de las mujeres en la conversación de los hombres, espían temerosas, agazapadas, en la sombra, “enjauladas” (tras las barandas de una escalera). Las acciones de exclusión y el enclaustramiento de las mujeres contradicen no solo su natural opinión como usuarias de estas tecnologías, sino que especialmente los deseos de mayor participación, protagonismo y libertad de las mujeres, las que se convierten en nuevo modelo de acciones para lograr ser un nuevo tipo de mujer.



Maru confía en el vendedor de aspiradoras y argumenta a su hermana que es decente porque lo conoce. Ella se identifica de manera más explícita con él, y ante el temor de que este y su padre se peleen, exclama una enfática oración mirando al cielo: “¡Glorifica mi

alma el señor! ¡Mi espíritu se llena de gozo!” Sin embargo -en la misma escena- ella transita desde el plano de la dependencia religiosa (oración), hacia la valoración de la voluntad y habilidad personal del nuevo modelo de hombre moderno (vendedor). Así, cuando se produce la venta de la aspiradora y la hermana mayor dice a Maru: “Se la compró”, refiriéndose al padre, pero Maru le replica enfáticamente: “¡Se la vendió!”, refiriéndose al vendedor. Este diálogo es especialmente importante porque -además de cierto desprendimiento del referente religioso- evidencia un cambio de paradigma sobre el sentido común respecto del consumo moderno, cambio donde se valora y admira un rol más activo en la comercialización, la creación de estrategias de venta más agresivas, y nuevas habilidades de persuasión. Se produce entonces cierto desplazamiento de identificación y confianza, desde los referentes religiosos tradicionales y externos al individuo (oración de petición dependiente) hacia los modelos modernos basados en las propias habilidades personales. En la escena se confirma un cambio importante en la mentalidad de la protagonista, porque la confianza y admiración en un modelo de hombre moderno la ayudan a lograr ser mujer.

Cuando los hombres conversan en la sala se observa un gran retrato de Porfirio Díaz presidiendo la sala y otro mediano del padre (que usa grandes bigotes como Porfirio Díaz). Los íconos (modelo visual) usados por la familia conservadora valoran la autoridad masculina y la moral tradicional. Los formatos de retrato en cuadro enmarcado son un tipo de imagen fija que representa estabilidad e inamovilidad. Estos “íconos conservadores” se contraponen a los “íconos modernos”, como la mujer encuerada del catálogo de aspiradora, tanto en su idea (mujer, libertad, modernidad), como en su formato (publicación circulante de publicidad efímera). Son dos lenguajes visuales contrapuestos contruidos para dos “miradas” (dos perspectivas culturales) muy distintas.



El ingreso a la casa por parte de un extraño es visto como un gran atropello y amenaza a las costumbres del hogar conservador. El nuevo y moderno estilo de venta genera - principalmente- una fuerte desconfianza moral porque atenta contra la condición de “señorita” de la hija, lo más importante para la familia tradicional de la película. Al respecto el padre dice al vendedor: “Ante todo quiero que sepa usted que mi hija es una señorita... No apruebo la forma de exponer las virtudes de este artefacto... Sabrá Dios con qué intención despliega usted tanta actividad cuando el señor de la casa está ausente”. Además de la tecnología, su estilo de venta también es considerado una amenaza, así es toda la cultura en torno a una innovación tecnológica la que es rechazada.

Después de la demostración, finalmente el padre admite la utilidad de la máquina y la compra con un cheque. Aunque para no mostrarse “vencido”, comenta a su hijo que en realidad la compró para deshacerse del vendedor, agregando: “Además, tu hermana ya va a

cumplir sus 15. Pronto tendrá que ir a trabajar con algún tío tuyo. La máquina podrá serle útil a tu madre, va a estar sola”. La máquina es interpretada ambivalentemente, es criticada pero finalmente se demuestra útil, por la optimización o eficiencia moderna que logra como reemplazo de la fuerza de trabajo de la hija.

La aspiradora se promociona como un producto indudablemente útil y necesario: limpia polvo de muebles, cuadros, incluso ropa, saca manchas, previene polillas y parásitos y encuentra objetos perdidos; alcanza lugares recónditos; no genera fricción con muebles ni ropa, prolongando su cuidado y duración. Sin embargo, y además de su funcionalidad, el nuevo y moderno estilo de venta implica una mayor sofisticación, especialización y flexibilidad de sus estrategias. El vendedor dice: “Hay otros modelos, pero son más grandes. Yo creo que la M-10 es la más indicada para ustedes... Espero que su señora ya le haya dado a conocer sus impresiones”. No hay un modelo único de producto, sino que se recomienda –entre varios modelos- el que mejor se adapte al hogar específico y, por otro lado, la estrategia contempla experiencias de prueba del consumidor.

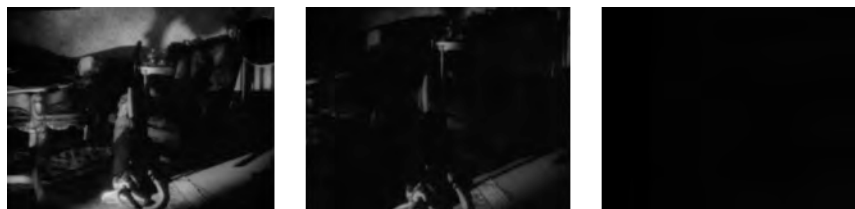
En este contexto, y para contrarrestar las dudas, la tecnología moderna se presenta como un producto “moralmente compatible” con los valores de la familia conservadora: “La Bright O Home está siendo usada por las mejores familias en México... no creo que las costumbres se alteren con cuidar de los muebles” (vendedor). Una garantía moral (y económica) que se dice avalada por la Compañía fabricante, invocada esta como un poderoso referente (una nueva verdad moderna). Por otro lado, la relación comercial se presenta como más amistosa e infalible (haciendo gala de la habilidad del vendedor): “He visitado más de 500 casas, y en todas he dejado un amigo y una Bright O Home”... He vendido 1,718 máquinas M-10, 522 U-93, soy el agente estrella, ¡el número uno!” El producto se carga entonces de valores sociales positivos (morales y amistosos) y, más aún, el sustento de la madre viuda del vendedor es usado por él como otro argumento. Así, el poder de la Compañía y la madre viuda se usan como referentes irrefutables que avalan la moral del objeto.

La habilidad del vendedor se demuestra al lograr ser escuchado y revertir los serios cuestionamientos del padre: “No dudo de lo que usted dice joven, pero eso no autoriza a nadie para atropellar las costumbres de mi casa”, a lo que rebate: “De acuerdo, pero no creo que las costumbres se alteren con cuidar de los muebles, sería una lástima dejar que estos muebles se echaran a perder” (la aspiradora implica un ahorro en la compra de muebles nuevos), y así -luego de instalar la justificación moral y pecuniaria-, el vendedor retoma enfáticamente la demostración práctica de la aspiradora. De esta manera, el vendedor soporta las críticas y ofensas del padre y su hijo, sortea cada una con una retórica astuta, flexible y empática, adaptada a cada miembro de la familia (mujeres u hombres), él se orienta solo a la venta final del producto, venta que finalmente logra, e instala la idea de un nuevo paradigma de consumo (basado en la demanda por sobre la oferta), a la vez que despierta la admiración de la protagonista que lo espía.



La demostración de la aspiradora se inicia con la limpieza del retrato de Porfirio Díaz y luego del retrato del padre. La acción supone una metáfora sobre la necesaria “limpieza” de los referentes de autoridad tradicional y esta se hace aún más explícita al continuar sobre el saco que lleva el hijo, la “limpieza” se aplica entonces no solo a los íconos tradicionales venerados, sino que sobre el propio “cuerpo” de la familia conservadora. La crítica al modelo conservador se evidencia en el polvo de los cuadros, como lo antiguo, y en las manchas del saco, como pecados. Los valores de la limpieza higiénica y estética se trasladan de esta manera a los valores de una limpieza del modelo social conservador. La máquina trasciende entonces su función técnica y operativa para cumplir metafóricamente una función social y cultural. Es una herramienta que ayuda a aspirar, limpiar y eliminar el antiguo paradigma tradicional conservador para instalar un nuevo y moderno paradigma (una lectura divergente podría considerar que se “limpia” el antiguo paradigma para actualizarlo). En el cierre de la escena la cámara se detiene en la aspiradora desinflándose

en la sala. En lo que parece el suspiro de un instrumento musical, la máquina “cobra vida” y se convierte en un actor protagonista más.



Escena cocina 2

Otra escena de *Una familia de tantas* (1949) muestra a todas las mujeres de la casa en la cocina (madre, tres hijas y sirvienta), haciendo los preparativos para la fiesta de 15 años de Maru, la protagonista. La cocina se presenta nuevamente como un espacio de mujeres, dinámico, alborotado, con conversaciones culinarias y temas íntimos, como petición de permisos por parte de las hijas y desarrollo de otras actividades, como el peinado de la hermana mayor. La tecnología de la cocina está ya asimilada y solo es distinguible en accidentes, como cuando la nana pone un pastel con velas en el horno (igualmente, las únicas distinciones de las tecnologías asimiladas surgen de molestias o accidentes: calentador, bañera, máquina contabilidad, horno). Es además una tecnología manual y antigua, la madre revuelve en una cacerola y luego muele su contenido en molinillo (y en la escena siguiente de la fiesta de 15 la nana usa un uslero). Mientras la madre trabaja en la cocina, Maru le pregunta si puede invitar a su fiesta al vendedor de aspiradoras argumentando: “Después de todo, con su máquina la sala es otra”. En la escena se produce entonces un contraste entre tecnología tradicional (de trabajo manual) y moderna (aspiradora eléctrica) que potencia los logros de esta última, ligándolos a las virtudes humanas (vendedor). En la discusión íntima de los hombres en el baño (en la escenas iniciales) estos realizan acciones para ellos mismos (afeitarse), en las discusiones íntimas de las mujeres en la cocina estas realizan acciones comunitarias (cocinar), los hombres se mantienen alejados del uso de la tecnología también en su implicancia comunitaria.



Luego, en el pasillo de la casa, Maru pide permiso al padre, mientras este sincroniza las horas de su reloj de bolsillo con el reloj de pedestal. La tecnología del reloj se vincula al padre, preocupado de implantar su propio tiempo a su familia, un tiempo tradicional que no se sincroniza con el tiempo moderno en el que desea vivir Maru. Los relojes del padre muestran la rigidez de un tiempo anacrónico, evidencian la desincronización temporal y cultural. El padre se enoja por la petición de Maru y comenta la próxima visita de su primo a la fiesta, presentándolo entonces como el modelo de hombre conservador que él desea como pretendiente para su hija.

Escena fiesta 15 años

La casa está lista y llena de invitados para la fiesta de 15 años de Maru. Llega el primo y el padre lo presenta a Maru, quien lleva su vestido. La fiesta de 15 años es un rito social importante para convertirse formalmente en mujer y en esta película está cargada de símbolos: vestido, pastel, fiesta, vals, discursos, pretendientes, etc. Esta fiesta se convierte también en una oportunidad para que la familia conservadora reafirme su imperativo modelo de mujer: “Una mujer buena y pura, pudorosa y cristiana, obediente y respetuosa de sus padres”, ideal sintetizado por el discurso del padre frente a los invitados (además, esta transición a mujer es considerada una desgracia inevitable por la pérdida de inocencia). En la escena, el contraste entre este discurso y las acciones de las parejas jóvenes (hermana mayor besando a novio, hermano mayor dando alcohol a novia) hace evidente el desfase entre el ideal conservador y la realidad de la juventud. El discurso conservador promueve consecuentemente imágenes coherentes con su ideal de mujer. Así la figura que corona el

pastel de 15 años es como el vestido y peinado de la protagonista, recargado, anticuado y tradicional, similar a una imagen de princesa del siglo XIX, una imagen que contrasta con la chica encuerada del catálogo de la aspiradora. La madre crea el pastel en la cocina acompañada por una anciana, la imagen del modelo de mujer (figura del pastel) ha sido construida por viejos referentes (anciana), por otro lado comer del pastel es “comulgar” con los ideales conservadores. Esta celebración nos recuerda un rito de paso importante para las jóvenes adolescentes en ese momento del siglo XX. El ritual sirve entonces, para reforzar valores, para reconocer la transición etaria y para re-establecer el orden tradicional mediante los signos de un régimen conservador.



La familia conservadora de la película promueve consecuentemente un modelo conservador de hombre como pretendiente de su hija. El enlace con su primo, valorado como algo serio y de actitud correcta, mantiene la tradición de los lazos de familia y la moral. Pero, además, asegura el bienestar económico: el primo tiene dinero, ya que ha recibido la herencia de un rancho algodonero. El modelo pretendiente de hombre conservador de provincia, al ser resultado de una herencia, se perfila entonces como contraposición evidente del modelo pretendiente de hombre moderno de la ciudad (vendedor de aspiradoras), donde prima la meritocracia y el emprendimiento propio. Por otra parte el negocio y tecnologías del rancho algodonero local contrastan con las innovaciones tecnológicas de la compañía extranjera como referentes de poder de los distintos modelos de hombre, sintomático declive de la identificación con lo extranjero por sobre lo local.

Escena zapatos 2

Después de terminada la fiesta de 15 años: a) Maru se saca los zapatos por dolor de pies, pero es regañada por su padre, pues como ya es una mujer, no debe sacarse los zapatos en público. Mostrar los pies frente a hombres es considerado inmoral; b) Maru comenta la posibilidad de ser “amiga” de su madre ahora que es mujer, pero es regañada por su padre porque deben mantenerse las jerarquías respecto a los padres; c) Maru sube las escaleras y sus padres la miran –mientras se produce un close-up a sus piernas y zapatos-, el padre le dice a la madre: “Tu hija es ya toda una mujer. ¿Podrá ser una buena madre?”. En la familia conservadora, como la de esta cinta, las faltas al pudor y la igualdad de jerarquías despiertan dudas, más aún una sexualización considerada opuesta al ideal exigido y la expectativa de ser madre. Ser una mujer “completa” implica necesariamente ser madre y, para el caso, una buena madre. Ya en su habitación, Maru dice estar feliz de cumplir 15 años, pero no por su fiesta, y llora. Ya es mujer, pero paradójicamente no es feliz. La familia conservadora y su modelo de mujer comienzan a hacer crisis porque no permiten a la protagonista ser una mujer feliz. El ideal de mujer de la familia conservadora se comienza a moldear fuertemente también a partir de la negación del deseo de nuevas posibilidades, y desde una exigencia más estricta de su conducta.



Escena visita primo 1

La familia está sentada conversando en la sala con el primo que los visita (y que pretende a Maru). Comienza a desencadenarse un progresivo desfase entre el estilo de vida de la familia conservadora y el deseo por un estilo de vida más moderno:

A) Por un lado, para la protagonista, se hace patente la molestia e infelicidad sobre el modelo de hombre conservador impuesto por la familia conservadora. Esta obligación comienza a ser debatida, contestada y combatida con más fuerza, evidenciando el antagonismo entre los ideales de la familia conservadora y la mujer moderna que desea a un hombre moderno (vendedor), mujer que comienza a tomar conciencia de la razón que la hace infeliz, porque esta película considera que la mujer moderna busca un hombre interesante, entretenido, dinámico, y proactivo. El referente del hombre local, de provincia y conservador queda entonces desfasado por referentes extranjeros, urbanos y modernos.

B) Se hace evidente que los hijos ocultan secretos que no pueden hacer públicos (Maru desea ver al vendedor, la hermana mayor se besa a escondidas con su novio, el hermano mayor deja embarazada a la novia). Las emociones e impulsos se esconden porque no coinciden con las obligaciones y moral exigida por la familia conservadora. Los intentos de debate son censurados por la familia, que exige obediencia. En este contexto las críticas, dudas y regaño constante sobre el actuar de las hermanas mujeres contrasta con la confianza y perdón de las faltas del hermano; una doble moral en la sociedad mexicana de clase media-alta. Todos viven con miedo al padre y este además comienza a perder poco a poco control porque no sabe qué pasa realmente, la realidad ideal de familia contrasta entonces con la realidad experimentada. El incremento de los regaños y normas es proporcional al incremento de los secretos y mentiras de los hijos. La caducidad y desfase de los dos estilos de vida (conservador versus moderno) comienza a hacer crisis. El hogar comienza a asociarse con la infelicidad. Solo fuera de la casa es posible lograr -en secreto- la verdadera felicidad. Los deseos de la mujer moderna (Maru) vienen consecuentemente de fuera de su hogar (vendedor).

Escena visita primo 2

En la sala el padre pregunta a su sobrino –primo que pretende a Maru-: “Las fábricas de hilados, ¿No crees que afecten a los algodóneros?”, “Depende, si logramos exportar, no creo que tengamos nada que resentir. Ahora, que si baja de precio entonces si

nos veremos en apuros”, responde el primo. “¿Crees que eso pueda pasar?”, pregunta con falso interés Maru. El primo responde comentando la dependencia local del mercado internacional, “Así es que a nosotros no nos queda otra cosa que hacer más que esperar a ver qué pasa”.

En esta película, el modelo conservador de hombre se asocia también a cierta actitud tradicional del país. Lo local se presenta como tradicional, conservador, provinciano (rancho), dependiente de factores externos a su voluntad (economía, familia, y pareja), un hombre no proactivo que prefiere la seguridad al riesgo. La pasividad del emprendimiento local se contrapone con la agresividad de los negocios extranjeros (como la Compañía extranjera que representa el vendedor), desvalorando el poder de los referentes socio-económico locales en comparación al poder extranjero. Su dependencia y pasividad le restan poder como modelo de hombre, frente al modelo de hombre moderno. También, el tipo de negocio local presenta una tecnología tradicional o atrasada (fábricas algodoneras), versus la amenaza extranjera de modernización de su sector (fábricas de hilados), pero especialmente versus el alto grado de innovación tecnológica de algunas compañías extranjeras que inventan nuevos productos y mercados, como el caso de la tecnología doméstica. La empresa local a la que se hace referencia vende en México o el extranjero materias primas (algodón) o productos de bajo valor agregado (ropa), versus la venta de tecnología de punta para el hogar de compañías extranjeras (tecnología doméstica). Vender innovaciones modernas extranjeras se presenta en esta cinta como algo más atractivo que vender algodón local. Todas las características del modelo de hombre conservador se contraponen no solo al modelo de hombre moderno, también la contraposición entre distintos referentes de países, negocios, tecnologías y productos que apuntan al triunfo de lo urbano sobre lo rural, de la autonomía de emprendimiento por sobre la pasividad de la cautela, de lo global por sobre lo local, y en definitiva de lo moderno sobre lo tradicional.

Escena comedor 3

La familia Cataño está sentada en el comedor. La madre comenta al padre su preocupación por ver angustiado al hijo mayor (embarazo de la novia), pero el padre le comenta que se debe a problemas de contabilidad en su trabajo, así utiliza argumentos racionales como la única explicación válida, negando otras posibilidades (o deseos). El padre dice a la madre:

Todavía no has llegado a comprender la significación que tiene la contabilidad en los negocios, en la vida misma... ¿Que no te das cuenta?, la contabilidad es el aparato circulatorio de un negocio, el corazón, es lo que nos va indicando su estado. El Gobierno mismo no podría existir sin la contabilidad. Esta casa ¿Cómo sabes lo que gasta, lo que necesita?, en menor escala es cierto, pero la contabilidad sigue siendo siempre la misma. Su aplicación es igualmente necesaria, en todo. Absolutamente en todo tenemos el debe y el haber.

El balance y la contabilidad representan el control y la estabilidad (“siempre la misma”) y es valorado como uno de los aspectos más significativos de la vida (en los negocios, el gobierno, o la casa) y como uno de los principales deseos de la familia conservadora.

La metáfora con el cuerpo humano (contabilidad como sistema circulatorio o corazón) refuerza la idea de que el tipo de racionalidad valorada es una racionalidad humana, y no una racionalidad maquinista asociada a la tecnología. La escena revela que el control y la estabilidad que supone este tipo de racionalidad -valorados por la familia conservadora- ya no son medios válidos de comprensión de la realidad (angustia del hijo), quedando obsoletos.

La familia conservadora muestra al Gobierno como un ente dependiente de la racionalidad (en otras escenas lo critica, engaña y se burla de este). Es interesante constar que el Gobierno no es referente relevante para ningún modelo, no lo es ni para el modelo

conservador (el padre: que toma como referente a Dios y Porfirio Díaz), ni lo es para el modelo moderno (el vendedor: que toma la Compañía extranjera).

Escena aspiradora 4

Maru ingresa a la sala cargando la aspiradora acompañada de su hermano pequeño. Lleva vestido más ajustado y un sostén que acentúa su busto, luce más adulta y moderna que en escenas anteriores. En esta película convertirse en mujer moderna implica adquirir una imagen más sensual y provocativa exhibiendo un cuerpo sexuado.

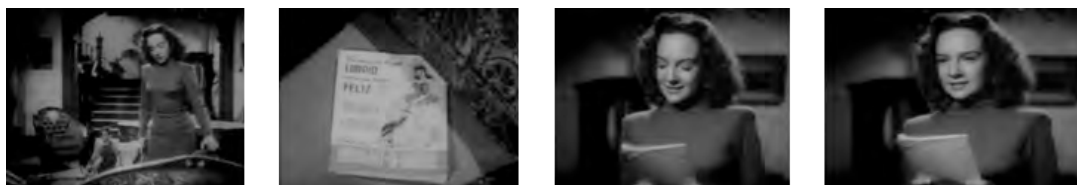
Maru dice a su hermano pequeño: “Aquí viene la máquina. ¡Ya verás que divertidos nos vamos a ver!” Así para la mujer moderna el uso de la nueva tecnología doméstica resulta una experiencia novedosa y entretenida, desligada del tedio del trabajo. La frase pone de relieve la imagen de la acción más que la acción misma (“nos vamos a ver”), revelando cierta conciencia de que el uso de máquinas, implica también, construir una imagen de dicha acción (una imagen divertida, sexual, eficiente, moderna).

Maru comienza a representar el rol de vendedor de aspiradoras dirigiéndose a su hermano. Al simular (o escenificar) la escena, acción y discurso de la demostración se construye la mencionada autoimagen. La mujer deposita su confianza en dicha tecnología y asimila estos nuevos valores en su identidad (valores, sus usos e imágenes), promoviendo incluso su reproducción cultural (enseñanza a hermano)



Maru frena su escenificación cuando descubre sobre un sillón que limpia el manual de la aspiradora -close-up a la portada la chica encuerada-, lo toma firme entre sus manos y sonríe al ver la imagen, luego suspira alzando la vista al horizonte. La actitud hacia esta poderosa imagen incrementa la confianza en el nuevo imaginario tecnológico moderno (y su modelo de cambio modernizador) ensamblando el discurso y uso de una nueva tecnología con la imagen idealizada de su usuario. Así no solamente puede ser “divertida” la imagen de usar una aspiradora, sino que también “sexuada”, ayudando especialmente a convertirse en una mujer moderna.

En esta escena se consolida la absoluta confianza en el nuevo imaginario que implica el uso de tecnología doméstica moderna, inversamente proporcional a la desconfianza que la misma imagen genera en la familia conservadora. Es además una imagen modelo e idealizada, que demuestra ser muy poderosa (no requiere explicación) y altamente efectiva en su intención de gatillar empatías y deseos.



Escena aspiradora 5

Mientras Maru reflexiona en la imagen del manual, repentinamente su hermano pequeño grita y llora porque se ha atorado una mano en la aspiradora funcionando. Maru y la nana, angustiadas, llaman al vendedor. De ser una imagen deseada, la tecnología se transforma repentina y aparentemente en un grave problema. La escena supone que los errores sobre el uso de la tecnología también forman parte de su proceso de aprendizaje. Sin embargo, en esta película se presenta a las mujeres como incapaces de resolver problemas tecnológicos básicos (para solucionar el problema el vendedor simplemente desenchufa la aspiradora). Se exhibe a la máquina como no asimilada todavía porque –siendo más aún un objeto de uso cotidiano destinado a la realización de acciones rutinarias-, este se hace

autoevidente (protagonista) desde la emoción del juguete nuevo, o desde la angustia de sus accidentes. Así la tecnología moderna se muestra todavía en una primera etapa de asimilación caracterizada por el asombro y su constante distinción positiva y negativa. Además, el accidente carga de más poder a la máquina como protagonista porque esta parece cobrar vida al “agredir” al niño. Esta alta personificación de la máquina se encuentra también cuando Maru dice al hermano que fue “un dragón” (para que su madre no se entere de lo que ha sucedido) o cuando la nana le atribuye una intención maligna. En esta cinta se sugiere que, si bien una tecnología puede interpretarse de distintas maneras, los accidentes tecnológicos son producto de su mal uso (Maru) y que su rechazo y demonización (nana) es producto de la ignorancia. Es decir, se acepta el accidente y negación de la máquina como parte del aprendizaje hacia una “verdad” tecnológica. Por otro lado, si bien ocurre un accidente con la tecnología, esta se redime en cuanto este accidente se convierte en una posibilidad positiva de encuentro con la pareja (el auxilio del vendedor). Finalmente es posible afirmar que si bien la escena surge de un accidente, está cargada del optimismo tecnológico: a) porque muestra que los accidentes o interpretaciones negativas sobre la tecnología son resultado del error humano y no un error tecnológico, y b) porque la tecnología ayuda a mejorar el trabajo doméstico, a generar un nuevo imaginario de mujer, y a unir a una pareja. La escena es especialmente significativa porque muestra cómo los accidentes o fallas tecnológicas pueden gatillar nuevas posibilidades de relación humana.



Las distintas interpretaciones sobre la tecnología se presentan a partir de dos personajes explícitamente dicotómicos: por un lado Roberto Del Fierro, el vendedor de tecnología moderna, apellido asociado al principal material del paradigma productivo industrial. En el otro extremo Guadalupe Ramos Ortiga, la nana, nombre vinculado al paradigma religioso

local tradicional. La condición de mujer de clase popular, y su ocupación de sirvienta, la sitúan en un plano inferior de poder en el debate con el vendedor, acentuándose el grado de “verdad” de los argumentos del paradigma moderno sobre el ensamble entre valores tecnológicos y valores sociales (las máquinas parecen ser malas, e igualmente y paralelamente parece inmoral que un desconocido visite a una joven en su casa, pero ambas se muestran como falsas creencias). El paradigma religioso, local y tradicional (nana) se presenta como una creencia falsa, e incluso -en cierta medida- se lo ridiculiza. Se produce entonces la controversia y debate entre dos tipos de conocimiento, el religioso versus el científico, donde el conocimiento religioso, local y tradicional se presenta en esta película como un conocimiento no válido, ignorante y falso, o incluso algo ridículo.

La controversia tecnológica entre el paradigma religioso y moderno es especialmente explícita en uno de los diálogos. La nana dice al vendedor: “Yo no sé cómo pueden inventar estas máquinas del infierno... Yo creo que lo mejor será que se lleve usted la máquina, son cosas del demonio, yo siempre lo he dicho... Bueno, ¿Qué? ¿No se va usted a llevar la máquina?” El vendedor dice: “La señora [nana] tiene razón. Las máquinas son peligrosas, muy peligrosas.” La nana responde: “¿Verdad? Si yo siempre lo he dicho”. Vendedor: “Lo que pasa, Guadalupe, es que estoy seguro que no han llevado a bendecir la máquina, ¿verdad?”. El vendedor indica la máquina con el dedo -como acusándola- y ambos la miran. Nana: “No, y a la mejor usted tiene la razón”. Vendedor: “Si todo es cuestión de tener cuidado. Y las máquinas son muy útiles. Vamos a ver cómo con el tiempo hasta a usted le van a gustar”. Nana: “No, si la máquina trabaja muy bien y deja muy bonitos los muebles. Lo que pasa, que como usted dice, tal vez sea porque no la hemos llevado a bendecir”.



El paradigma religioso, local, tradicional (nana) confiere a la tecnología valores religiosos y morales particularmente malignos, al ser consideradas ayudantes del referente negativo de Dios y la religión (del infierno, del demonio), por ello niega incluso tanto su invención como su uso (sin embargo, los personajes de bajo poder formal, como la nana y la madre, cuentan con un poder moral que reside en su alto grado de empatía, un tipo de conocimiento válido por su empatía con las emociones de los otros: nana con hermano; madre con hermano; nana con Maru, etc.). El vendedor aparece como un tipo sumamente hábil al generar relatos empáticos que logren revertir la crítica inicial de algunos personajes en contra de la tecnología. Él acepta la crítica sobre el peligro de las máquinas, pero promueve su utilidad, anticipando con fiado la futura aceptación de sus críticos como parte del proceso natural de asimilación tecnológica. Sin embargo, promueve además el traspaso de significados religiosos a la máquina, su bendición, logrando así la empatía valórica de sus críticos (nana). En ese sentido el vendedor es muy hábil para utilizar a su favor las creencias y supersticiones, ya que maneja bien ese imaginario religioso, y promover que esa tecnología que aparentemente se encuentra fuera del horizonte de religiosidad, sea incorporado al mismo para ganar aceptación (la bendición lo hará menos peligroso).

Después de solucionar el problema de la aspiradora, Maru conversa con el vendedor en su casa. Ella declara su deseo de conocerlo pero siente impotencia, vergüenza y dolor al no poder a causa de la furia de su padre: “Sería mi muerte”, le dice a él. Su aceptación del autoritario y violento orden impuesto por su padre abre un diálogo con el vendedor que deja en evidencia costumbres injustas y anacrónicas en desfase con el estilo de vida de la realidad moderna, ayudándola a tomar conciencia, mostrando y proponiéndole la posibilidad de otro modelo de entendimiento (comunicación). El modelo social moderno se muestra como más horizontal, democrático, autónomo y libre. Aunque formalmente tiene 15 años, Maru se presenta como una mujer inmadura o incompleta por no ser aún una mujer moderna. Surge en ese contexto un cuestionamiento de la realidad y deseos de cambio. Por otro lado además, la pareja de Maru y el vendedor tienen el deseo de transgredir las barreras entre clases sociales, porque el vendedor pertenece a otra clase social en ascenso, la clase media.

La tecnología (venta, fallas, controversias) permite iniciar y abrir nuevas conversaciones sobre otras realidades sociales, sobre la modernidad posibilitando el cambio del paradigma social conservador. En este contexto, las falsas fallas en el uso de las tecnologías modernas (Maru) o de su interpretación (nana) son paralelas al error y falsedad de ciertas costumbres, los errores mecánicos refuerzan los errores sociales. Es, entonces, una falla en el conocimiento. En este sentido, la modernidad tecnológica y social se presenta como el conocimiento verdadero. En este contexto, el conocimiento conservador (padre) y religioso (nana) se muestran en esta película como anacrónicos y falsos, porque no permiten usar ni interpretar correctamente un artefacto tecnológico moderno, y no permiten –paralelamente– desplegar los deseos de las relaciones sociales modernas.

El reloj es la única herramienta tecnológica valorada por la familia conservadora. Consecuentemente, Maru le teme cuando marca las horas, porque anuncia la llegada de la madre o el padre, y la imposición de horarios (el reloj autoritario y sincronizado se contrapone a la aspiradora libre y flexible).

Frente a las limitaciones el vendedor pregunta a la joven: “¿Entonces que va a ser de usted? ¿Qué es lo que le espera?”. El hombre moderno ve un futuro negativo para la mujer dentro del modelo conservador, critica las ideas que lo hacían un modelo válido, “esperando otra cosa” para la mujer. En esta cinta el hombre moderno promueve el valor de enfrentar el cambio. Finalmente modernidad (vendedor) y religión (nana) se vuelven cómplices ayudantes de la mujer moderna (Maru). El vendedor y Maru acuerdan reunirse en secreto fuera de la casa. Es así como la nana comienza a asumir otro papel tradicional, el de alcahueta.

Escena cita 1

Maru y el vendedor se reúnen en la calle en secreto. El reloj de la iglesia marca las siete de la noche (reloj que toma una valoración distinta al reloj de la casa). Mientras, la hermana se besa con su novio en secreto en la calle. Uno de los principales modelos de

mujer para Maru parece hacer algo malo. Maru comienza así a desplegar sus deseos (conocer a un hombre) pero dice que siempre vive nerviosa, apurada, angustiada y como si algo malo le fuese a pasar (perseguida). Es un estilo de vida que percibe como natural, como parte de ser mujer. El vendedor le dice: “No lo comprendo, ¿a su edad?” Ella le dice: “Pero es que... yo ya soy mujer”. Vendedor: “Desde luego que sí, pero no con tantos años como para andar con sobresaltos. Como si la persiguiera toda una historia”.

De esta forma, ser una mujer moderna implica mayor madurez y calidad de vida que la mujer conservadora perseguida por su historia, por el peso inquisidor de la tradición, interpretados en esta película como valores negativos. Este cambio se sugiere como un cambio fácil que solo depende de la voluntad. El hombre moderno propone entonces un nuevo y mejor modelo de estilo de vida para la mujer moderna, liberada del peso histórico de la tradición que persigue y angustia a las mujeres. La mujer conservadora toma consciencia sobre su situación negativa y desea entonces realizar el cambio para convertirse en una mujer moderna.

En el diálogo de la primera cita el vendedor le comenta a Maru que será jefe, tendrá ayudantes, comprará casa, etc. Así los nuevos negocios con la venta de tecnología doméstica permiten mejorar la posición económica y social. El estilo de vida moderno se exhibe entonces como un estilo dinámico, en constante cambio y del cual hay que saber aprovechar las oportunidades. Pero sobre todo afirman una movilidad social, la posibilidad de adquirir prestigio laboral y con ello ascender económicamente. En este cambio se valora el emprendimiento propio y la toma de decisiones arriesgadas. Ante la duda de un cambio de empleo el vendedor dice: “Mi mamá es muy sentimental y ella es la que me dice: ‘Ya tienes tanto tiempo con la Brigh O Home, ahí te consideran mucho’, pero, qué caramba, hay que pensar en uno”. En este sentido, incluso la postura de la madre del vendedor, que opera positivamente por su relación horizontal y de amiga con su hijo, aparece como conservadora. Es decir, el modelo moderno propone tanto una visión más horizontal y amistosa entre los miembros de la familia, sí como una visión más distante de las injerencias y opiniones de estos, especialmente si son opiniones poco emprendedoras o que frenan las aspiraciones de movilidad social y económica. La familia, el sentimentalismo, el

colectivo e incluso la lealtad (a la Compañía), se presentan como valores negativos para los negocios, y en cierta medida impiden también un estilo de vida moderno. Así se convierten en valores positivos: dejar la influencia de la familia, ser práctico (no sentimental), pensar en los intereses propios (la individualidad) y no atarse a lealtades para aprovechar oportunidades (cambiar de empleo si aparece otro mejor). El modelo o estilo de vida moderno es una posibilidad de cambio más arriesgada pero con mayores beneficios, e implica tener una personalidad emprendedora atenta a las oportunidades económicas y sociales, opuesto a una personalidad conservadora.

El diálogo de cambio emprendedor sobre los negocios de tecnología doméstica del vendedor se contrapone al diálogo de Maru, sin argumentos, básico, consciente de su limitación e impotente (no se atreve a decir qué siente por el vendedor). Consecuentemente, el hombre moderno exige a la mujer conservadora ser emprendedora dentro de su área de acción y deseo, a emprender un cambio dentro de las relaciones familiares. Los valores modernos de las nuevas oportunidades de cambio en las relaciones de negocios (y en las tecnológicas) son ser práctico, desligarse de las opiniones familiares, pensar en uno mismo, no considerar lealtades inútiles, emprender y arriesgar, y se proponen como valores aplicables a las nuevas relaciones familiares. Los diálogos sobre el emprendimiento en los negocios y sobre tecnología se convierten en una posibilidad para ayudar a motivar al emprendimiento de cambios en la familia conservadora y en su modelo de mujer. Son un tipo de diálogo que estimula el deseo de la mujer por ser moderna porque permiten tomar conciencia de que ser mujer formalmente (cumplir 15) ya no es suficiente para “una verdadera mujer” (es decir una mujer moderna). La mujer conservadora, influida por los valores modernos de los negocios y la tecnología, toma entonces conciencia de que -pese a haberlo creído- ella todavía no logra ser una verdadera mujer porque no es moderna. En este contexto, la mujer conservadora sabe que su estilo de vida ya no es atractivo para el tipo de hombre que ella desea -hombre moderno- y es este mismo el que le hace ver que: “Así no se puede ir por la vida” (vendedor). Al ir a dormir posteriormente esta es precisamente la frase que Maru recuerda. Así es a partir de esta nueva conciencia que ella se dispone a realizar un cambio hacia al modelo de mujer moderna.

Finalmente, desde la perspectiva de los productos, el negocio que se discute revela la expansión de la tecnología doméstica moderna y de la configuración de una plataforma tecnológica más especializada que solo baños y cocinas. Esto, porque aspiradoras y refrigeradores son un tipo de producto que se han caracterizado especialmente por el perfeccionamiento progresivo de la higiene y la eficiencia doméstica. En el diálogo se hace explícito además el encadenamiento de este tipo de negocios. Así, el vendedor le dice a Maru: “Yo puedo colocar una refrigeradora con cada casa de las personas a las que les he vendido una barredora, eso es seguro. Más las que coloquen mis agentes”. Es decir, aprovechar de vender refrigeradores en casas en las que antes se vendieron aspiradoras; así como la ampliación de la oferta comercial y de modelos de dicha tecnología. Él continúa: “Los modelos están bonitos y dan facilidades, se podrían vender como pan caliente. Lo sé, la línea es de cinco modelos” (antes, durante la venta de la aspiradora, el vendedor había comentado que ese modelo de aspiradora era el más conveniente para esa casa).

Escena visita primo 3

En una conversación coloquial el padre dice al sobrino: “Me asalta el deseo de vivir en la provincia... es el único lugar en la República donde todavía se observan las buenas costumbres”, y el sobrino responde: “Tal vez eso se deba a que como es tan chica, la gente no puede ocultar lo que hace. Aunque si le diré que a veces no falta quien nos llegue de fuera trayéndonos ideas raras”. Las relaciones sociales de la provincia son más valoradas que las de la capital porque, para la familia conservadora, la capital se presenta como un lugar no deseado y una amenaza porque su magnitud impide el control de las malas costumbres y porque en la urbe se generan extrañas ideas. Viviendo dentro de la capital, la casa de familia conservadora tiene entonces que hacer mayores esfuerzos para cerrar su mente y hogar al estilo de vida de la capital. Sin embargo, algunos miembros de la familia ocultan en secreto “malas costumbres” (hermano mayor) e “ideas raras” (Maru). Paralelamente a esta conversación, una toma sobre su silencio los delata. Además, si bien los hombres jóvenes conservadores (modelo de hombre conservador) valoran la provincia, para ellos resulta a la vez aburrida, y la opción de casarse es interpretada como una manera

de hacer más soportable dicho aburrimiento. Al respecto, el primo dice: “Los días en el rancho son largos y aburridos, y entre dos se hace más soportable”. Así para la mujer moderna el casamiento por conveniencia propiciado por lo padres y la vida en provincia son la antítesis de lo verdaderamente deseado por ella.

Al despedirse de la casa el primo comenta: “Tengo cuatro cochinos americanos que voy a enviar a la exposición”. “¿¡No me digas!?” dice la madre. El hombre conservador de provincia es un modelo ya insuficiente para la mujer moderna, y solamente este modelo de hombre logra ser de interés para la familia conservadora. Sus conversaciones tradicionales y locales no logran interesar a la protagonista, mucho menos en comparación a las conversaciones sobre innovaciones tecnológicas y el modelo de negocios dinámico del hombre moderno. La conversación del hombre moderno sobre los valores de la tecnología (aspiradora, refrigerador) se muestra como un nuevo tipo de conversación que logra atraer el interés de la mujer moderna. Además, es una tecnología que tiene directa relación con ella al tener aplicaciones en el hogar.

En medio de la comida el hermano se siente mal, no come y se retira a su cuarto. La madre se preocupa y no cree sea cuestión de contabilidad, como afirma el padre. El padre habla a solas con el hijo, y a pesar de que este no le puede decir la razón de su malestar (que su novia está embarazada), el padre intuye que tiene relación con mujeres. Haciendo gala de una mayor tolerancia, le da permiso para llegar más tarde a la casa. El modelo de familia conservadora se presenta como un modelo de conocimiento inoperante, caduco y en crisis para comprender la realidad. Sus esfuerzos por hacer concesiones son insuficientes y en sus fallas comienzan a verse caricaturizados por las ideas modernas. En este contexto, el padre le dice al hijo “¿Ves cómo hablando se entiende la gente?”, pero en la escena no se ha “hablado” realmente ni se ha logrado “entender” el verdadero problema. Se muestra a la sociedad conservadora como incapaz de comprender la realidad y desfasada completamente de esta.

Escena cita 2

Suena el reloj de la iglesia y Maru se reúne con el vendedor de noche en la calle. Empiezan a hablar del tema del negocio de los refrigeradores y terminan hablando del modelo de pareja. Él le dice: “El hombre es el que hace el trabajo, ¿no? Tiene que estar descansado. La mujer es la que tiene que preocuparse, pensar... Después de todo, él es el que trae el dinero a la casa, ¿no? Entonces a ella por igual le deben interesar las cosas”. En el modelo moderno de pareja, sigue siendo el hombre el que debe trabajar y ganar dinero, así la casa es lugar de no trabajo y descanso para él. Ella responde: “Pero, a ver, quiero que me explique, ¿por qué dice usted que la mujer es la que debe pensar?” Él: “Bueno, no digo que siempre, ¡vaya!, en una cosa así trascendental que pueda afectar a todo una casa pues yo creo que los dos deben romperse la cabeza, digo yo, ¿no?”. En esta película, la mujer es invitada a pensar por el hombre pero solo ante un problema trascendental de interés común, convirtiéndose en ayuda para él porque la casa es un lugar de descanso donde este no piensa. Se insinúa que ser mujer, estar en la casa y no tener un trabajo remunerado no es trabajar. Sin embargo, también se insinúa que pensar dentro de la casa es un trabajo de la mujer, que hace solo algunas veces cuando es necesario ayudar a los problemas del hombre y solo cuando estos problemas son trascendentales. Pensar en los negocios (y en la tecnología) es un tema que desvela (él le dice a Maru que, al igual que ella -pensando en el tema del refrigerador-, su madre tampoco durmió y que él, en cambio, sí lo hizo) y al ser trascendental para toda la casa, entonces la mujer es invitada a pensar. Así, en el modelo moderno, no existe una invitación a la mujer moderna para pensar en el problema de los negocios o de la tecnología, solo es invitada a pensar en el tema de los negocios cuando estos afectan al hombre y a pensar en la tecnología para dar su evaluación al hombre, para que este la compre si concluye que la tecnología es funcional para el orden doméstico. Se podría concluir que se trata de un modelo de mujer adecuada y dependiente de un nuevo modelo de hombre (hombre de negocios).

Para el modelo de hombre moderno, contar con una pareja que sea su compañera es su deseo más importante en la vida. Esta compañera debe estar interesada en opinar, compartir y resolver temas y problemas en común, en un trasfondo de confianza, cariño,

agradecimiento, orgullo, que se aproxime a ser su igual. El hombre moderno propone un modelo más avanzado de pareja y de mujer bajo algunos valores de igualdad de género, este se convierte en un modelo (hombre, mujer y pareja) que es atractivo para ella y lo desea también. El vendedor, agarrándola del brazo, le dice también: “Y con el tiempo, con eso de ella estar viviendo los problema de él, y él los de ella, pues ella vive en él y él en ella”. Sin embargo, este es un modelo que contradice en parte las primeras declaraciones del hombre moderno sobre la mujer. A través de una propuesta realizada de hombre moderno, la mujer moderna conoce la esencia de un nuevo modelo de hombre, mujer y pareja basado en la supuesta igualdad y el cariño, y en este contexto ella desea este nuevo modelo.

Escena crisis hijos

El padre descubre, molesto, que el hijo ha dejado embarazada a su novia y acepta que vivan en la casa. Pasa un tiempo (aproximadamente un año) y se ve a la nuera con su hijo. En su momento, el padre dice al hijo: “Tanto sacrificio para ver a mi hijo convertido en un esclavo de los instintos” y el hijo explica que fue culpa de su novia. Para la familia conservadora, cuando la mujer guía la toma de decisiones en la pareja, el hombre cae en pecado, ya que entonces lo dirigen más los instintos que la razón. El padre descubre a la hermana mayor besando su novio en la calle y al llegar a la casa la golpea. A los hijos se les perdona el embarazo de la novia y seguir viviendo en casa con ella (aunque el padre lo humilla y lo considera un fracaso de hombre), mientras que a las hijas se las golpea por pensar distinto o por besar al novio en la calle. La crisis del modelo tradicional se evidencia en el desequilibrio del trato de género a los hijos, como en la violencia doméstica hacia las mujeres. La hermana golpeada se va de la casa al día siguiente y el padre dice: “Bien, se ha ido, y más vale así porque después de lo que ha hecho Estela ha muerto para esta casa. En cuanto a ti [Maru], que esto te sirva de ejemplo y de lección”. Se extreman entonces las posturas conservadoras y los pecados sirven como contraejemplo del modelo de mujer tradicional, así como para obligar a reproducir el mismo modelo de hogar y pareja conservadora. El padre agrega: “Lo mejor que tú [Maru] debes hacer es seguir cultivando

tus relaciones con tu primo Ricardo, es un hombre serio y respetuoso de este hogar, garantía más que suficiente de que sabrá darte otro igual a este”. En este contexto, las mujeres de este hogar comienzan a cuestionarse con mayor fuerza el modelo en el que viven, a no desearlo y a buscar el modelo de mujer moderna. Pasa el tiempo y Maru comienza a vestirse y comportarse como mujer adulta. Hay cierta evolución en el personaje. Sus valores se contraponen a los de su hermano mayor, haciendo evidente la crisis del modelo conservador y su reemplazo como autoridad moral dentro de la familia.

Escena cita 3

Suena el reloj de la iglesia, y en vez de presentarse Maru a una nueva cita con el vendedor, sale la nana a ver al vendedor y le entrega carta de Maru en la que le pide perdón y se despide. Conversa con la nana, quien le dice que el padre quiere casar a Maru “con el títere ese del primo Ricardo, como tiene dinero”. La nana se compromete con el vendedor para ayudar a Maru y traman en secreto un plan. El modelo de hombre conservador comienza a ser rechazado incluso por los mismos integrantes tradicionales de la familia (como la nana). El modelo de hombre tradicional es visto como falta de carácter e iniciativa propia, porque está condicionado por influencias ajenas a su voluntad (herencia familiar del mercado de cosechas) y también se desprecia la valoración de la persona por su dinero. Todo esto se contrapone al cariño y la capacidad de emprendimiento personal que posee el vendedor.

Escena refrigerador 1

La escena se inaugura con toda la familia comiendo en la mesa, el padre anuncia que el primo viene a cenar esa noche. Tocab el timbre y la nana va a abrir la puerta, al volver al comedor dice a la familia que han traído un refrigerador y lo han puesto en la sala, desatando la ira del padre. La familia se para de la mesa y va a la sala (como hicieron cuando llegó la aspiradora). Se inicia así el complot secreto entre el vendedor y la nana. El

ingreso sorpresivo de un refrigerador moderno en el hogar conservador es un acto rechazado por la familia conservadora, al considerarlo una intromisión no permitida, generando molestia y enojo. La tecnología doméstica moderna –cada vez que ingresa- es considerada un objeto extraño, un producto del amenazante mundo exterior que perturba y modifica el orden conservador. El cambio tecnológico moderno (cada uno de sus productos) involucra inevitablemente en esta película un cambio hacia los valores sociales modernos.



Para la familia, la llegada del refrigerador es asombrosa. La nana no distingue de manera correcta su nombre porque no existe experiencia previa de uso, ella dice: “La refrigeradora o la refrigeradora, como ustedes quieran”. Y algunas mujeres (hija pequeña y nuera) lo acogen emocionadas, la hermana pequeña dice: “¡Qué bonito!... mira, mamá”, mientras ella y la nuera lo admiran y abren sus puertas como si fuese un juguete nuevo. La escena contrasta con el desinterés del hermano mayor que se queda sentado en la mesa comiendo. Así, a diferencia de las mujeres, para los hombres conservadores la tecnología doméstica les es negativa o indiferente. Al igual que la aspiradora, el refrigerador se va cargando de poder con su presencia, y esto contribuye también a algunas interpretaciones negativas: “Por lo pronto, que nadie me toque ni me mueva este aparato de aquí”, comenta a todos el padre, como si fuese un objeto maligno intocable. La anomalía y perturbación y el protagonismo de la máquina se vuelven aún más evidentes con su emplazamiento en medio de la sala y con el contraste de su blanco radiante en medio de los tonos oscuros de este espacio.



Escena refrigerador 2

Se inicia la escena con un semi close-up al refrigerador. Luego, se abre la toma mostrándolo en medio de la sala, y por esto también interponiéndose en medio de una conversación entre el sobrino (el primo) y la madre, y esta última le dice: “La verdad, no puedo oírte ni te veo”. Luego, Maru dice: “La culpa es de Guadalupe que mandó que lo pusieran aquí”. Posteriormente, se muestra a la familia sentada en la sala con el refrigerador en medio, esperando nuevamente la llegada del vendedor. La ubicación del refrigerador hace explícito un problema de asimilación operativa (madre-sobrino) y cultural (padre). Es una gran anomalía de la cual la familia conservadora espera deshacerse, y al respecto el padre dice: “Cuanto antes saquen este aparato de mi casa”. Este sentido de la escena se potencia al considerar que la tecnología doméstica se basa precisamente en un tipo de diseño de uso cotidiano y, por ende, enfocado en lograr una alta transparencia para su asimilación (lo cual se distingue luego en la escena de Maru y la nana en la cocina). Es un objeto que no ha sido asimilado; muy por el contrario, al estar ubicado al medio de la sala no permite a las personas mirarse ni conversar, se interpone y causa un trastorno. Lo material se interpone muy explícitamente entre las relaciones sociales. Desde su llegada, la

presencia de este objeto es imponente y se convierte en un protagonista más. Con la escena de la familia conversando alrededor de esta máquina se acentúa aún más su poder protagónico. La molestia del padre y, en especial, el entorpecimiento de la conversación entre sobrino y madre en la sala hacen muy evidente la noción de no transparencia (un quiebre) para mostrarlo como un objeto extraño y negativo. La tecnología no solamente es interpretada como negativa (padre), sino que también experimentada como un problema (madre-sobrino) (accidente aspiradora, intromisión refrigerador). Con el refrigerador, el ingreso de la tecnología doméstica moderna al hogar resulta algo asombroso, pero sobre todo, resulta ser un quiebre entorpecedor de las conversaciones conservadoras, un objeto moderno que gatilla un quiebre en las conversaciones del modelo conservador. La interpretación y experiencia de la tecnología doméstica como amenaza o problema ayuda a enfatizar el vuelco de su posterior interpretación positiva.



El vendedor llega a la casa y, con la familia presente en la sala, inicia hábilmente un falso discurso que oculta su estrategia (conquistar a Maru). La máquina se transforma en una suerte de tótem valorado por la familia conservadora porque –como parte de la estrategia oculta del vendedor- esta máquina se presenta como ayuda y posibilidad para el matrimonio conservador de la hija (Maru-primo). El vendedor les dice:

Estos aparatos son de una remesa que se hizo con anterioridad y antes de que mis agentes atendieran algunos pedidos que tienen, separé esta para venir yo personalmente en mi calidad de Gerente de Ventas y consultarle a usted ahora, que haber dejado esto aquí, comprendo su disgusto. Pero, de todos modos, me gustaría demostrarle a usted las ventajas de esta refrigeradora.

Así, el vendedor abre las puertas de la máquina invitando a la madre, como si fuera a subir a un automóvil y casi como si quisiera que entrara a la máquina misma. El resto de la familia escucha, cada vez más curiosos de la presentación de las bondades del refrigerador. El vendedor continúa: “Para usted también señor. ¿Casado?”, dirigiéndose al primo. “No, so... soltero, je je”, responde tímidamente el primo. El vendedor le dice, además: “Pues si proyecta usted contraer matrimonio, este es el momento para que usted se decida [el primo mira a Maru], porque después va a ser muy difícil que le haga usted un obsequio como este a su señora esposa”. Todo esto, mientras Maru pone cara de molestia e impotencia. El padre le comenta que es su sobrino y el vendedor dice: “Ah tanto mejor, entonces yo tendré mucho gusto en ordenar que se le prepare una y extenderle las mismas facilidades que aquí al señor Castaño. Es una cosa que tiene usted que decidir luego”. “Aaah... ¿A ti te gusta Maru?”, le pregunta el primo, mientras todos de pie al lado del refrigerador miran a Maru, también un close-up al padre que mira insistente por sobre la puerta del refrigerador. “¿Usted qué dice, señorita? Es el aparato más útil para el ama del hogar”, le dice el vendedor a una molesta Maru. “¿Tú qué dices Maru?”, le dice el primo, mientras la cámara hace una toma en la que la familia la mira aún más insistentemente. “¡Maru! Tu primo te está preguntando si te gusta la refrigeradora”, le dice el padre. “Me encanta, papá. Está preciosa, Ricardo”, les dice ella, con una contenida sonrisa cínica. “No es necesario que se moleste usted en darme explicaciones, yo le tomo una”, le dice el primo al vendedor. Se concreta además la venta del refrigerador al padre y se siguen comentando sus ventajas operativas y de ahorro. El vendedor se despide, diciendo: “Muchas gracias, señor Castaño [dirigiéndose al primo], y permítame felicitarle y desearle que sea usted muy feliz”. “¡Muchas gracias, no sabe lo que le agradezco que haya traído la refrigeradora!”, le responde enfáticamente el primo, mirando a Maru nuevamente. Todos ríen satisfechos y

luego se despiden alegremente, excepto Maru. El vendedor se despide de ella cínicamente diciéndole: “Muy buenas noches señorita, que sea usted muy feliz”, le da la mano y ella se la quita enojada.



La retórica del vendedor logra empatía con la familia conservadora, invirtiendo la interpretación negativa del objeto y logrando su aceptación. El asombro amenazante se transforma entonces en un asombro positivo, donde el refrigerador adquiere cierta fetichización al verse como un destacado y valorado tótem en medio de la sala. Además del contraste de su ubicación y color, es un objeto vertical de notable peso metálico, por lo que

lleva consigo un aura y presencia imponentes, un peso material proporcional a su peso simbólico. En definitiva, la principal razón que fundamenta la llegada del refrigerador es servir como una especie de Caballo de Troya, pues su ingreso forma parte de una estrategia secreta y cómplice (vendedor-nana). Es una tecnología doméstica que tiene intenciones distintas a las declaradas (es un objeto camuflado que aparenta ser lo que no es) que se introduce en el hogar del enemigo (padre) para gatillar un cambio a su favor. El refrigerador se convierte en una poderosa herramienta estratégica.



La estrategia se basa en generar empatía entre el refrigerador y los valores que puedan asociarse al mantenimiento y reproducción de la familia conservadora, reconociendo y adulando dichos valores, de los que se busca, en realidad, su rechazo. En este contexto el refrigerador es usado como estrategia de engaño para modificar una elección de pareja, la tecnología doméstica tiene entonces el poder de cambiar el modo de pensar. Esta estrategia empática se estructura en tres aspectos clave:

A) Desde un discurso comercial y racional. La reconocida capacidad económica del padre hace que la Compañía otorgue distintas facilidades para la compra de un refrigerador. El vendedor logra revertir la disposición negativa del comprador (padre) al reconocerlo frente a su familia como un hombre de prestigio por su solvencia económica y cumplimientos de pago, y que ha sido por esto privilegiado por la Compañía dentro de un grupo de clientes con la exclusividad de ser, según el vendedor: “Los primeros en escoger toda mercancía nueva que se recibe... En mi afán de quererlo servir, quise mandarle una [refrigeradora] a su casa para que la vieran aquí, en lugar de hacerlo ir hasta allá hasta la tienda”. La nueva ley de importaciones también se esgrime como un argumento para aprovechar la

oportunidad de comprar refrigerador, leyes del Gobierno que son criticadas en la familia (primo).

B) Desde un discurso de diseño, uso e inversión comercial. El refrigerador es promovido por el vendedor como un producto de alta calidad: “La construcción de estas máquinas es tan fuerte y tan sencilla, que hace su manejo bien fácil y resistente”, con libro de instrucciones incluido, “El aparato más útil para el ama del hogar”, argumentando también que la conservación de alimentos y el ahorro de tiempo de las compras en el mercado implican ahorro de dinero y trabajo, además de ayudar a preparar ricos platos. De esta forma, el refrigerador se exhibe en esta película como una inversión cuyo ahorro de dinero en conservación y trabajo en compras se paga sola. Este tiene un costo de \$2,365.45 (hacia 1949).

C) Desde un discurso de enlace matrimonial. El refrigerador se promociona como un regalo ideal de matrimonio, para el uso de la dueña de casa. Al respecto, el vendedor comenta: “Si proyecta usted contraer matrimonio, este es el momento para que usted se decida”. Se convierte así en una significativa ayuda para consolidar el modelo conservador de familia, consecuentemente, un regalo ideal del modelo conservador de hombre para aquella que pretende como novia y esposa conservadora, por ello el primo dice al vendedor: “¡No sabe lo que le agradezco que haya traído la refrigeradora!” En este contexto, el refrigerador se convierte en una promesa de (falsa) felicidad dentro de dicho modelo.

Aunque la estrategia de engaño del refrigerador es una verdad ambivalente (conservadora y moderna a la vez), esta estrategia es finalmente aceptada como nueva verdad por la familia conservadora. En este contexto, existe una significativa similitud entre el peso de los argumentos del vendedor sobre la evidencia de esta verdad y el peso de presencia tecnológica del objeto: una asociación entre la propuesta y la aceptación de la verdad del discurso y la verdad de su materialidad, una verdad que también es pura (blanca), sólida (metal), evidente y totémica (presencia), convincente y creíble (argumento de venta), esperanzadora (matrimonio).

El refrigerador funciona de manera inversa a la aspiradora. Si la aspiradora sirvió para introducir la idea de un nuevo modelo de mujer moderna, el refrigerador, por el contrario, sirve para consolidar el modelo de mujer conservadora. La aspiradora significó supuestamente más libertad para la mujer, pero el refrigerador más ataduras y limitaciones. Al respecto, la escena contiene varios elementos significativos sobre el mundo de la tecnología, por ejemplo: Cómo un tipo de tecnología (tecnología doméstica) puede significar cosas radicalmente opuestas, una gran amenaza (invasión de un objeto extraño en el hogar) o una gran oportunidad (un regalo que facilita el casamiento de la hija). Cómo puede variar la interpretación de una persona y de un grupo de personas (padre y familia conservadora) sobre una misma tecnología. O también, cómo puede una misma tecnología adaptarse a distintos significados y objetivos. La escena de la venta del refrigerador indica que no solo una misma tecnología puede significar cosas distintas para personas distintas (padre o vendedor), sino que una misma tecnología puede ser interpretada de maneras distintas y cambiantes por una misma persona (padre). Por otro lado, estas distintas interpretaciones tienen que ver con las maneras en que la tecnología ayuda o entorpece, amenaza o posibilita, los deseos de sus usuarios.

La estrategia del vendedor consiste en explicar cómo los valores tecnológicos del refrigerador pueden acoplarse a los valores sociales de la familia conservadora, cómo una máquina puede convertirse en una importante ayuda para el casamiento de la hija con su primo que espera su familia. La estrategia del vendedor es producir una hábil retórica que logra revertir las iniciales interpretaciones negativas hacia el refrigerador y producir un notable acoplamiento y sincronía entre los valores tecnológicos modernos y los valores sociales tradicionales. Además del ya analizado discurso retórico, este acople se consolida cuando la máquina entra en armonía valórica con la imagen de Porfirio Díaz. Una de las escenas muestra al vendedor y al padre platicando frente al cuadro de Díaz (atrás) y con el refrigerador de un lado, el refrigerador perfectamente alineado en eje bajo el retrato. La tecnología moderna es, entonces, ensamblada y supeditada al modelo conservador. La aproximación de estas dos imágenes aparentemente contrapuestas (refrigerador-Porfirio Díaz) refuerza este acople. Más aún, en varias tomas la cabeza del padre sobresale sobre el cuerpo o la puerta del refrigerador, fusionándose hombre y máquina. Pareciera que la

máquina cobrara vida y que el hombre se mecanizara, como si se convirtiese en una suerte de robot. Este significativo acoplamiento entre máquina y hombre se produce tanto con la venta de la aspiradora como con el refrigerador y ambas escenas transitan progresivamente desde la imagen icónica hacia el propio cuerpo humano. Con la aspiradora, desde la limpieza del cuadro de Porfirio Díaz hasta la limpieza del cuerpo del hermano mayor, y luego con el refrigerador, desde la alineación de cuadro de Díaz hasta la fusión corporal o “robotización” con el padre, y también en cierta medida cuando la aspiradora ataca al hijo pequeño después de que Maru ve la imagen de la mujer encuerada del catálogo. Este aspecto es especialmente importante porque expone el significativo y progresivo grado de ensamblaje entre agentes humanos y no humanos, entre valores sociales y valores tecnológicos. Uno de los clímax más importantes en este aspecto, ocurre justo cuando el vendedor abre la puerta del refrigerador e invita a la madre a mirar en su interior, momento en el que se produce coincidentemente el primer acople mencionado del padre con el refrigerador. Lo que ocurre en esta poderosa escena es que el modelo hombre moderno abre las “entrañas” del modelo de hombre conservador para mostrarle a la sociedad qué hay dentro de él: nada, está vacío, no hay alimento en su interior. Al respecto, no existe una razón lógica para que el padre se mantenga constantemente atrás del refrigerador, lo que confirmaría el supuesto de este importante acoplamiento simbólico entre cuerpo social y cuerpo tecnológico.

Finalmente, es relevante observar también cómo un mismo tipo de tecnología (tecnología doméstica) ayuda a la construcción de modelos de mujer diferentes a la vez, modelos incluso contrapuestos (mujer conservadora y mujer moderna). Así el refrigerador es una verdad ambivalente, no solo porque permite ocultar y servir como estrategia al modelo de hombre moderno, sino que la escena del acople con los valores tradicionales -especialmente la natural armonía y estrecha sincronización que logra con estos- deja en evidencia gran parte de las limitaciones del discurso de la tecnología doméstica respecto del deseado modelo moderno de mujer. El refrigerador explicita que la nueva verdad que la tecnología doméstica introduce al hogar es ambivalente y paradójica. La tecnología doméstica moderna (aspiradora, refrigerador) se presenta como una promesa moderna de felicidad y liberación de la mujer en el ahorro de trabajo y en su nueva imagen (mujer encuerada). Sin

embargo, la tecnología doméstica moderna es a la vez un tipo de tecnología profundamente conservadora, porque mantiene el orden tradicional de la división sexual del trabajo doméstico en el hogar. Consecuentemente, puede convertirse entonces -con mucha naturalidad- en un tipo de regalo que ayuda a conseguir matrimonio así como a perpetuar una visión conservadora de mujer, pareja y familia.

En *Una familia de tantas* (1949), la estrategia de venta del refrigerador es en sí misma una farsa destinada a que Maru se confronte a ella misma, tome conciencia y se decida por el tipo de pareja que desea: un modelo de hombre tradicional o moderno, ser infeliz o feliz, y en el fondo, por decidir qué tipo de mujer quiere ser, moderna o tradicional. La tecnología doméstica aparentemente obliga a reflexionar sobre el tipo de mujer que se quiere ser. Aquí la paradoja contenida es que pareciera que, al decidirse finalmente por ser una mujer moderna, ella está dejando de ser conservadora, situación que puede ponerse en duda.

Una vez que el vendedor se va, Maru explota en llanto, diciendo: “¡No puedo, papá, no puedo!... ¡Que no lo quiero papá, no lo quiero! Y si crees que me voy a casar contigo [primo] porque me compraste una refrigeradora te equivocas, lo oyes, ¡te equivocas!” El papá la regaña, la envía al cuarto y se disculpa con el sobrino. Le dice que la disculpe, porque ella “todavía es una niña” y lo despide. El padre y la madre quedan tristes, mirando el refrigerador en medio de la sala con un fundido a negro.



Escena refrigerador 3

El refrigerador nuevo está instalado en la cocina de la casa, donde Maru y la nana hacen trabajos de cocina y servicio. La nana le dice que el vendedor la está esperando

afuera, Maru se ve molesta. Mientras hacen labores domésticas juntas, la nana le hace insistentemente comentarios para que se reúna con el vendedor.

La mujer conservadora ha sido anteriormente increpada por el modelo de hombre moderno, e incluso por referentes conservadores (nana), para producir un cambio en su manera de pensar. Todos los personajes ayudantes presionan simultáneamente y en alianza para motivar un cambio coherente con sus deseos de ser una mujer moderna.



Poner la mesa y trabajar en la cocina junto a la nana se muestra en esta película como contraposición a la idea de libertad que implica salir del hogar. El trabajo de la joven se asemeja al trabajo de una nana, es un tipo de trabajo no deseado por el nuevo modelo de mujer moderna. Realizar trabajos domésticos con la aspiradora es sinónimo de mujer moderna pero no así con el refrigerador. Así, las interpretaciones y usos simbólicos sobre un mismo tipo de tecnologías domésticas modernas cambian dependiendo de la orientación de los objetivos y deseos de los protagonistas. Cuando las tecnologías domésticas modernas comienzan a significar beneficios para la familia conservadora (regalo de casamiento), estas mismas tecnologías ya no son interpretadas como positivas para el ideal de vida moderna. Ocurre entonces un cambio inversamente proporcional para los distintos modelos sociales o de familia a partir de una misma tecnología o grupo de tecnologías modernas. En este sentido, el uso del refrigerador no implica en sí mismo una oportunidad de cambio como la aspiradora, sino que solo se convierte en una oportunidad en la medida que se transforma en una herramienta para motivar la reflexión, decisión y cambio sobre el rol y sobre el modelo de mujer deseado.

En el caso del refrigerador, esta tecnología doméstica aparece ya asimilada al paisaje y acciones de la cocina, el refrigerador está instalado en su sitio de uso, y este es usado de

manera natural por las mujeres. Maru y su nana abren la puerta del refrigerador para sacar leche fresca y luego agua fría.

Tras esta escena, en un momento de tensión entre Maru y la nana, esta última la presiona, diciendo: “Recuerde el versito: las puertas del cielo nunca están abiertas de par en par, solo de vez en cuando las abren un poquito para que se sepa colar”. La apertura de las puertas del refrigerador apoya un dicho popular que motiva la reflexión hacia un cambio de ideas y la consciencia para saber aprovechar las oportunidades que prometen felicidad. Se produce entonces un acoplamiento entre nuevos usos tecnológicos -abrir la puerta de un refrigerador moderno- con los usos de los dichos populares -abrir las puertas del cielo-, el sincretismo de un particular ensamblaje entre la tecnología moderna y la sabiduría de la cultura popular local. La apertura de la puerta del refrigerador se convierte simbólicamente en una posibilidad para tomar mayor consciencia, tanto mostrando el interior vacío del cuerpo social conservador (padre-refrigerador), como fomentando la manera de aprovechar una oportunidad para ser feliz.

Escena cita 4

El vendedor está afuera de la casa y ve su reloj, también se muestra el reloj de la iglesia. Cuando él se está por ir ve a Maru salir y se reúnen. Inician una conversación tensa. En el diálogo Maru le reclama resentida y enojada:

Vendiste dos refrigeradoras en vez de una... para ti el negocio es primero, qué te interesan los demás... tú nada más lo táctico, ¿verdad? A los demás, que los apachurre un tren... los sentimientos de las personas, digo yo, consideraciones, en fin. Aunque ahora lo veo bien, eso no significa nada para ti... Pues está bien claro, dejaste una casa [Compañía] donde te tenían muchas consideraciones para tomar la de la refrigeradora. ¿Y todo por qué? Porque las podías vender con facilidad y ganar dinero.

La táctica del vendedor de refrigeradores cobra efecto sobre Maru. La venta de tecnología, su utilidad práctica, las motivaciones del negocio económico (vender fácilmente, o cambiarse de compañía por conveniencia) se interpretan por ella como valores negativos a la consideración por las personas y sus sentimientos. La estrategia del vendedor consistió, precisamente, en potenciar todos los valores negativos de la venta y uso del refrigerador, desde sus aspectos más tradicionales (regalo de casamiento) y más deshumanizadamente tecnocráticos (conveniencia del negocio), todo esto con el fin de motivar la reflexión y el cambio de los deseos de la protagonista. Los valores negativos de la tecnología que se asocian al nuevo modelo de hombre moderno (tradicción, tecnocracia, deshumanización) son utilizados como estrategia para motivar una reflexión sobre los nuevos roles y deseos de la mujer. Al reflexionar ella, finalmente la mujer conservadora cede ante el hombre moderno, siente miedo y se reconoce como desgraciada frente a la poderosa voluntad de su familia conservadora.

El sarcasmo usado por el vendedor busca motivar la toma de consciencia para un cambio en Maru. Él hace explícita la desvaloración y ridiculización del antiguo modelo de pretendiente de hombre tradicional (primo de Maru) exponiendo los antivalores de este (ella resignada y momentáneamente aceptando esta situación): porque el primo tiene más dinero, porque con él no hay que reflexionar y porque compra todo lo que la mujer quiere (todo esto surge en el diálogo entre el vendedor y Maru). El hombre moderno se siente decepcionado de este modelo de mujer y, por el contrario, se siente atraído por un modelo de mujer moderna: valiente, luchadora, decidida, compañera de vida en igualdad de condiciones, una mujer que explícitamente ha dejado de ser una niña. En este sentido, el modelo de hombre moderno interpela a la mujer, contribuyendo a que esta reflexione y tome la decisión de confrontar sus verdaderos deseos: dejar de ser niña para convertirse en una mujer moderna. Así, para el hombre moderno, ser una mujer conservadora equivale entonces a continuar siendo una niña.

Escena enfrentamiento padre

Finalmente, Maru acepta sus deseos y junto al vendedor van a exponer la situación a su padre dentro de la casa. El vendedor pide la mano de Maru y le dice enfáticamente al padre:

Primero, le vendí una barredora que probó serle útil; usted no la quería, pero se quedó con ella. Después le vendí una refrigeradora. Usted comprenderá que este asunto es mucho más importante en mi vida, ¡así que tendré que venir por Maru aunque tenga que esperarla allá afuera para llevarla a la iglesia!

Ante la negativa de la familia conservadora sobre la relación de pareja, la venta de tecnología doméstica es usada por el modelo de hombre moderno para argumentar: a) de qué manera la posibilidad de cambio de la inicial resistencia a estos artefactos, podría equipararse a una posibilidad de cambio sobre los valores sociales y de familia. El hombre moderno expone explícitamente su habilidad, poder y sobre todo la “verdad” de argumentos. Se supone entonces que si él pudo revertir el rechazo de un producto, podrá también revertir el rechazo por una relación de pareja; y b) de qué manera el deseo de una relación de pareja es para él más importante que el deseo por vender un producto. Menciona a los artefactos para resaltar el valor de las relaciones sociales.

El padre rechaza que el vendedor pida la mano de su hija y lo expulsa de su casa, enfadado. En este caso, el modelo de hombre moderno es una amenaza para la familia conservadora, pues introduce un modelo de noviazgo considerado inmoral e indecente, por realizarse en la calle y sin permiso y por hablar de tener hijos. El padre alza el puño para golpear a Maru y le dice: “No sé qué me detiene la mano para no aplastar tanta ingratitud”. Luego, ante la confirmación de los deseos de su hija por casarse: “Ten entendido que de aquí saldrás sola, nadie de tu familia irá contigo, ¡nadie! ¿Lo oyes? ¡Nadie!” Casarse con un hombre moderno (y de otra clase social) sin permiso implica violencia física y ostracismo familiar.

Cuando Maru confronta a su padre pone a su madre como un contraejemplo del modelo de mujer que ella desea ser y su madre reafirma esto, diciendo que ella es una mujer desgraciada. El padre argumenta sobre la ingratitud de las mujeres (Maru y madre) y sobre los valores positivos de su modelo de hogar. El modelo conservador de mujer es cuestionado incluso por sus antiguos aliados. La madre dice, llorando: “Ay dios mío, ya no sé ni lo que es bueno ni lo que es malo... Hija, ¡soy tan desgraciada!” El modelo de mujer conservadora acepta que vive una vida solitaria e infeliz. Se produce, entonces, el declive del antiguo modelo conservador de familia y se apuesta por el nuevo modelo moderno. El modelo de hombre conservador (primo, hermano, padre) ya no es atractivo ni siquiera para la mujer conservadora que lo ha acompañado. Valores como que el hombre otorgue un nombre a la mujer, un hogar bueno, puro y respetable ya no son suficientes para hacer feliz a una mujer.

Maru defiende su relación con el vendedor: además de considerarlo decente y fino, él la ha motivado a asumir sus deseos. La mujer se decide a enfrentar y criticar el modelo de familia conservadora en que vive, porque este no le permite realizarse como mujer. Ella desea y asume el modelo de pareja moderna para poder convertirse en una mujer moderna. De este modelo de pareja valora la comprensión y comunión mutua basada en el cariño verdadero y no, como antes, en la fuerza, prohibición y esclavitud a modelos y prejuicios. Este cambio de paradigma implica que las mujeres tengan el valor necesario para lograr revelarse en contra del poder que todavía ejerce el modelo conservador de sociedad. Sin embargo, también se conservan (paradójicamente) aspectos tradicionales de dependencia del hombre y la religión, porque se aspira a formar un hogar que sea calor y refugio para el marido, así como salir de la casa tradicional para ir directamente a la iglesia para casarse, olvidándose el deseo por salir de la casa para trabajar de manera autónoma.

Escena de salida de casa

La nana y la nuera ayudan a vestir a Maru como novia en su habitación frente al espejo. La madre entra y alienta a Maru, diciéndole que no la abrace y no llore: “Debes

mostrarte fuerte. Contigo van las esperanzas de muchas muchachas como tú”. Al salir Maru de su casa, su suegra la felicita por ser tan valiente. En *Una familia de tantas* (1949), Maru se convierte entonces en un modelo a seguir en la lucha por la transformación de la mujer tradicional hacia la mujer moderna. Sin embargo, el resultado final de la imagen modelo de mujer es una imagen religiosa tradicional, incluso conservadora, más parecida al modelo decimonónico de la figura del pastel y del traje de 15 años que al de la imagen publicitaria de la mujer encuerada o de las vestimentas más atrevidas usadas por la protagonista. El vestido forma un cuerpo blanco, radiante y asombroso. Es un cuerpo que, en cierto sentido, recuerda la presencia imponente del refrigerador en la sala.



Las referencias a las máquinas se mantienen incluso hasta el final. Mientras el novio y sus invitados esperan a que salga Maru, este comenta: “¡Estoy más nervioso que cuando vendí la primera máquina!” Luego, frente a Maru e invitados dice sobre su padrino de bodas: “¡Ja!, bonito padrino, sabes lo que nos regaló, una M-10 [modelo de aspiradora]”. Mientras todos ríen, la hermana pequeña de Maru comenta al hermano más pequeño sobre los invitados: “Todos son agentes de máquinas”. Al salir, contrastan las casas tradicionales y el pasaje como espacio cerrado (rejas) con la modernidad y movilidad (libertad) de los autos nuevos que esperan por la novia.

En la escena final, la madre se rebela ante las prohibiciones y el autoritarismo del padre, contradiciendo sus órdenes. La madre está sobre las escaleras, más arriba que él, con las manos en los bolsillos, símbolo de adquisición de más poder.

Conclusiones

La expansión del cine mexicano fue paralela a las primeras fases de la difusión de la nueva tecnología doméstica en las ciudades. En él, las escenas sobre este tipo de tecnología tienen asignado un particular protagonismo, situación que ha motivado el estudio conjunto de cine y tecnología. A partir de la agrupación y análisis de distintas escenas es posible trascender sus aparentemente simples y graciosas anécdotas con los nuevos artefactos para reflexionar sobre algunos problemas más amplios, como la relevancia de los procesos de asombro y el aprendizaje de las tecnologías; la repentina distinción de tecnologías de uso cotidiano a partir de los errores y las fallas de uso; la importancia de las diferencias de clase y género en el uso de las tecnologías; el carácter objetivo, ambivalente o bien cambiante de la tecnología; o el choque entre tradición y modernidad representado en tecnologías de la intimidad doméstica. En este sentido, es posible sostener que la escenificación de la tecnología doméstica cumple un importante rol como actor de debates tecnológicos específicos, los que -analizados con detención- representan debates culturales más amplios y profundos dentro de los modelos locales.

Sobre la tecnología doméstica de baños, cocinas y electrodomésticos dentro de las películas de la Época de Oro del cine mexicano, es posible sostener que estos artefactos fueron representados como uno de los sistemas tecnológicos más importantes de la vivienda moderna, y por esto se convirtieron en el principal indicador de habitabilidad (de la vivienda higiénica y mínima popular) y del principal imaginario de confort doméstico (de grupos acomodados). En este contexto, la puesta en valor sobre el uso de estos artefactos fue especialmente importante en dicho período, porque el uso de dicha tecnología fue interpretado como determinante para lograr ventajas comparativas de higiene y de eficiencia, afectando tanto la salud física y la moral del período, como el mercado residencial de las redes de energía.

Esta plataforma tecnológica se convirtió en una materialización de comportamientos domésticos que buscaban introducir -básicamente- higiene y eficiencia en el hogar, comportamientos considerados en ese entonces como “hábitos modernos”. Este proceso fue

guiado complementariamente por modelos ideológicos y tecnológicos extranjeros, primero el proyecto cívico europeo sobre higienismo urbano, y luego el proyecto comercial estadounidense sobre el negocio del aprovechamiento energético y taylorista.

Gran parte de la intimidad asociada al uso de estas tecnologías domésticas fue expuesta públicamente en una cantidad significativa de películas de la Época de Oro del cine mexicano. En este contexto, es posible sostener que dicho medio de comunicación contribuyó a difundir un poderoso imaginario en torno a la necesidad de esta tecnología, cuya escenificación (en términos de presencia y uso) implicó un tipo de habitar moderno destinado a hacer disponible de manera más expedita y segura algunos elementos esenciales para la vida de ese entonces, como el agua y el calor, la higiene y la alimentación, la intimidad y el confort.

Dentro del cine mexicano de ese período, la tecnología doméstica y sus productos fueron exhibidos como un importante hecho higiénico y eficiente, sin embargo, este tipo de tecnología fue también presentada como una controversia abierta en constante reflexión. Este último aspecto es especialmente interesante, ya que mostró a las tecnologías siendo evaluadas tanto en escenas “positivas” (ofertas, ventas, demostraciones, identificación, idealización y uso fluido de los artefactos) como en escenas “negativas” (dificultades de aprendizaje, fallas mecánicas, fallas de uso, críticas y graves amenazas que afectaban a las personas respecto de dichos productos).

En este contexto, las distintas interpretaciones y las distintas maneras de cuestionar o estabilizar la tecnología doméstica se mostraron particularmente significativas en la construcción que las diversas películas locales hicieron sobre los imaginarios de la tecnología doméstica. El seguimiento del ciclo de vida del producto en las películas revela cómo el cine contribuyó a construir un imaginario cultural sobre la higiene y la eficiencia para proponer un tipo de modernidad doméstica a partir de una nueva plataforma tecnológica de importante repercusión. Pero sobre todo, el estudio de esta tecnología dentro del cine nos revela la construcción de representaciones escenificadas de algunas de las controversias más relevantes sobre su proceso de asimilación.

Además, las escenas que involucraron las tecnologías de baños, cocinas y electrodomésticos fueron usadas para ampliar la comprensión de una serie de valores sociales modernos que trascendieron el ámbito operativo de dichos artefactos. Fueron representaciones donde estas tecnologías sirvieron como un poderoso “actor” dentro de una controversia más amplia, como el debate entre tradición y modernidad local del período. Esto queda de manifiesto en la gran cantidad de escenas en las que la interacción de las personas con baños, cocinas y electrodomésticos tratan el particular vínculo entre la tecnología doméstica y los modelos sociales locales.

En este sentido, dentro de películas como *¡Qué lindo es Michoacán!* (1943), *Una familia de tantas* (1949) y *Matrimonio y mortaja* (1950), por ejemplo, la interacción con la tecnología doméstica es especialmente interesante, porque las problemáticas giran en torno a cómo las costumbres de la domesticidad tradicional mexicana se ven alteradas y amenazadas por la llegada de innovaciones modernas, como artefactos de baños, cocinas o electrodomésticos.

De las películas mencionadas, fue *Una familia de tantas* (1949), un melodrama familiar tradicional de la Época de Oro del cine mexicano, la que de manera más profunda integró a su trama la asociación entre valores tecnológicos y sociales. Fue también una cinta producida y estrenada en un momento clave de la historia de México respecto de una significativa búsqueda de masificación de la modernización tecnológica y social y estuvo situada, además, en un momento de transición, de la indiscriminada importación estadounidense de productos y del modelo de industrialización por sustitución de importaciones. En este sentido, dicha película se ha transformado en un importante eje para iluminar y organizar un análisis sobre las representaciones de la tecnología dentro del cine local.

El análisis de las controversias y estabilizaciones de la tecnología doméstica dentro del cine es significativo al hacer visible la construcción de poderes, los roles de género y los usos involucrados en un tipo de artefactos que se caracterizan por su utilización cotidiana y que, por lo mismo, pasan desapercibidos aun cumpliendo sus funciones. La tecnología

doméstica moderna de baños, cocinas y electrodomésticos, encontró especial coincidencia e interés en el cine local, porque el cambio de algunos antiguos hábitos -profundamente anclados en la tradición- fue usado para representar cambios culturales en el país, la ciudad, el hogar, la sociedad, la familia, la pareja y las definiciones de género. De esta manera, el estudio sobre el uso de la tecnología doméstica en el cine mexicano nos ha permitido trascender el estudio de su operatividad higiénica y eficiente para iniciar una reflexión más amplia sobre algunos importantes cambios culturales. En este sentido es posible constatar que el cine se convirtió en un importante medio para construir y difundir dichos cambios a partir de la representación del uso de tecnologías específicas como baños, cocinas y electrodomésticos.

C) Fuentes

Fichas de las películas estudiadas

***Santa*, Luis Peredo (director), Ediciones Camus, Ciudad de México, 1918, 47 minutos.**

Melodrama silente sobre una campesina que es seducida por un soldado que luego la engaña y abandona, situación que ocasiona el rechazo y expulsión de su familia. La protagonista se ve obligada entonces a trabajar en un prostíbulo donde se ve inmersa en un triángulo amoroso.

***El automóvil gris*, Enrique Rosas (director), Azteca Films, Rosas y Cía., Ciudad de México, Apam, Hidalgo, 1919, 117 minutos.**

Una pandilla aterroriza a las familias de clase alta en la Ciudad de México. Sus crímenes se caracterizan por ser brutales asesinatos, secuestros y robos. Un detective sigue los crímenes de la pandilla, capturándolos y ejecutándolos.

***Santa*, Antonio Moreno (director), Juan de la Cruz Alarcón, Ciudad de México, 1932, 81 minutos.**

Primera película sonora de México. Segunda película que fue dedicada al tema de una campesina que es seducida por un soldado que luego la engaña y abandona, situación que ocasiona el rechazo y expulsión de su familia. La protagonista se ve obligada entonces a trabajar en un prostíbulo donde se ve inmersa en un triángulo amoroso.

***Janitzio*, Carlos Navarro (director), Compañía Cinematográfica Mexicana, Janitzio, Michoacán, 1935, 56 minutos.**

Zirahuén, un pescador se enfrenta a los especuladores que pretenden invadir el lago donde él trabaja. Las cosas se complican cuando es encarcelado por Manuel, quien desea a Eréndira, la mujer del pescador.

***Allá en el Rancho Grande*, Fernando de Fuentes (director), Antonio Díaz Lombardo, Bustamante y Fuentes, El Rosario, Azcapotzalco, Ciudad de México, 1936, 95 minutos.**

Dos buenos amigos, el hacendado del “Rancho Grande” y su caporal, se enamoran de la misma mujer. El caporal trata de “comprar” a la muchacha sin darse cuenta de que está enamorada del hacendado.

***Cielito lindo*, Robert Quigley (director), Producciones José Luis Bueno, Ciudad de México, 1936, 90 minutos.**

Dos amigos y líderes de la Revolución Mexicana se enamoran de la misma mujer, llamada Cielito. Ellos luchan por su amor y en el frente de batalla.

***La mancha de sangre*, Adolfo Best-Maugard (director), Francisco Beltrán, Miguel Ruiz Moncada, Ciudad de México, 1937, 70 minutos.**

Una prostituta del bar de mala muerte llamado “La mancha de sangre” conoce a un joven en busca de un futuro mejor y decide cuidar de él hasta que se establezca. Con el tiempo terminan enamorándose, una situación que no le gusta nada al jefe de la mujer.

***Águila o Sol*, Arcady Boytler (director), Pedro Maus, Felipe Mier, Ciudad de México, 1938, 76 minutos.**

Siendo abandonados en un asilo de monjas al nacer, los niños Polito Sol y los hermanos Adriana y Carmelo Águila crecen juntos y conforman el trío Águila o Sol. El padre de Polito se vuelve rico y decide buscar a su hijo abandonado.

***La cuna vacía*, Miguel Zacarías (director), Cinematográfica Excelsior, Ciudad de México, 1938, 81 minutos.**

Un hombre llamado Pepe considera abandonar a su esposa e hija. Esta situación desatará una serie de tragedias en la vida del protagonista, quien vive en un contexto de clase media baja.

***Ahí está el detalle*, Juan Bustillo Oro (director), Grovas-Oro Films, Ciudad de México, 1940, 112 minutos.**

Cantinflas, novio de la sirvienta de un empresario, entra a una casa para matar a un perro. Cantinflas le dice al empresario que es el hermano perdido de su esposa, revelando que el testamento de su suegro solo puede ser reclamado cuando los hermanos estuviesen reunidos.

***Al son de la marimba*, Juan Bustillo Oro (director), Grovas-Oro Films, Ciudad de México, 1941, 137 minutos.**

Un hombre de la alta sociedad, pero en situación de quiebra, trata de mantener el estilo de vida de su familia engañando a un hombre rico para casarse con su hija. Posteriormente, se descubre el interés honesto de la hija por su prometido, en contraste al interés egoísta de su familia.

***La gallina chueca*, Fernando de Fuentes (director), Films Mundiales, Ciudad de México, 1941, 124 minutos.**

Teresa escapa de un pueblo con sus tres hijas, con el propósito de educarlas en la ciudad de México, todo esto con el apoyo de Ángel, un hombre que la aprecia y admira.

***La abuelita*, Raphael J. Sevilla (director), Films Mundiales, Ciudad de México, 1942, 94 minutos.**

Drama donde la señora Carmen tiene que hacerse cargo de su irresponsable nieta. Ella la ve escuchando música cubana, usando maquillaje y saliendo sin chaperón. Cuando la ve insinuándosele a un hombre casado, esto perjudica la delicada salud de la anciana.

***Distinto amanecer*, Julio Bracho (director), Films Mundiales, Ciudad de México, 1943, 108 minutos.**

El líder de un sindicato es asesinado bajo las órdenes del gobernador Vidal. Octavio, compañero del difunto, encuentra unos documentos que delatan al asesino. Cuando los secuaces de Vidal lo persiguen, Octavio encuentra a Julieta, una chica de la que estaba enamorado durante la universidad.

***Flor silvestre*, Emilio Fernández (director), Films Mundiales, Ciudad de México, 1943, 94 minutos.**

José Luis, hijo de un hacendado, se casa en secreto con Esperanza, una campesina. Al convertirse en revolucionario, José Luis es desheredado por su padre y es expulsado de la casa. Cuando la revolución triunfa, la pareja vive feliz hasta que un par de falsos revolucionarios secuestran a su familia.

***¡Qué lindo es Michoacán!*, Ismael Rodríguez (director), Rodríguez Hermanos, Michoacán, 1943, 112 minutos.**

Gloria regresa de París a Michoacán para hacerse cargo de las tierras de su difunto padre. En Michoacán encontrará un amor inesperado con uno de sus trabajadores.

***Water, Friend or Enemy*, Walt Disney Productions, California, 1943, nueve minutos.**

Propaganda educacional de Estados Unidos para Latinoamérica que trata sobre la importancia del agua pura por medio de distintas acciones para prevenir y eliminar los germenés.

***María Candelaria*, Emilio Fernández (director), Films Mundiales, Xochimilco, Ciudad de México, 1944, 102 minutos.**

María y Lorenzo desean casarse, pero la sociedad está en su contra. María es segregada por ser la hija de una prostituta y se enfrentan a Damián, propietario de la tienda del pueblo, quien además desea a María. Cuando María se enferma, Lorenzo roba medicina de la tienda de Damián, desatando la tragedia.

***México de mis recuerdos*, Juan Bustillo Oro (director), Filmex, Ciudad de México, 1944, 129 minutos.**

Luego de escuchar el vals Carmelita, dedicado a su mujer, el presidente le encarga a Don Susanito que busque al compositor Chucho Flores para regalarle un piano. Susanito encuentra a Chucho, un ebrio rodeado de artistas. Susanito se convierte en mecenas de jóvenes aspirantes a artistas.

***Bugambilia*, Emilio Fernández (director), Films Mundiales, Ciudad de México, 1945, 105 minutos.**

Trágica historia de amor entre la hija de un minero rico y un humilde gallero, en la que se pone a prueba el amor filial y la lealtad.

***Health for the Americas: Cleanliness Brings Health*, Walt Disney Productions, California, 1945, ocho minutos.**

Propaganda educacional de Estados Unidos para Latinoamérica que trata sobre la importancia de la limpieza por medio de la imagen del hogar de dos familias: uno limpio y otro desaseada.

***Campeón sin corona*, Alejandro Galindo (director), Producciones Raúl de Anda, Ciudad de México, 1946, 106 minutos.**

Roberto, joven boxeador y el deportista del momento, derrocha el dinero que ha obtenido por sus triunfos. Su suerte cambia cuando se enfrenta al estadounidense Joe Ronda, lo que despierta en Roberto un profundo complejo de inferioridad.

***Enamorada*, Emilio Fernández (director), Panamerican Films S.A., Cholula-Puebla-Ciudad de México, 1946, 99 minutos.**

En tiempos de la revolución mexicana, un general guerrillero y sus tropas toman el pueblo conservador de Cholula. Mientras los revolucionarios derrochan las riquezas del pueblo, el general se enamora de Beatriz Peñafiel, hija de uno de los hombres más ricos del pueblo.

***Health for the Americas: Environmental Sanitation*, Walt Disney Productions, California, 1946, nueve minutos.**

Propaganda educacional de Estados Unidos para Latinoamérica que trata sobre la importancia de los sistemas de abastecimiento y drenaje de agua para el saneamiento de una ciudad, así como sus tecnologías y hábitos asociados.

***Health for the Americas: Planning for Good Eating*, Walt Disney Productions, California, 1946, ocho minutos.**

Propaganda educacional de Estados Unidos para Latinoamérica que trata sobre la importancia de una buena alimentación versus los efectos de una mala dieta y sus efectos de salud al interior de una familia.

***La mujer de todos*, Julio Bracho (director), Cinematográfica Filmex S.A., Ciudad de México, 1946, 95 minutos.**

Una hermosa mujer adúltera se enamora de un atractivo joven. Temiendo por el futuro de este, el padre del joven le ruega a la mujer que deje a su hijo, para que su reputación no lo perjudique en el futuro.

***La devoradora*, Fernando de Fuentes (director), Producciones Grovas, Ciudad de México, 1946, 117 minutos.**

Diana es una “devoradora” de hombres: ningún hombre es capaz de resistírsele. Pablo se enamora de Diana y ella decide ser solo suya. En su locura, el joven termina suicidándose y la mujer convence a otro hombre de ocultar su cuerpo, haciendo que su tío sea acusado del crimen.

***Con la música por dentro*, Humberto Gómez Landero (director), AS Films S.A., Producciones Grovas, Ciudad de México, 1947, 85 minutos.**

El músico Tin Tan toma un trabajo de jardinero en la casa del empresario Nardo. Luego de provocar los despidos del cocinero y del sirviente, Tin Tan se hace pasar por conde e invita a sus compañeros de teatro a la casa.

***El cocinero de mi mujer*, Ramón Peón (director), Rosas Films S.A., Ciudad de México, 1947, 80 minutos.**

Debido a su aburrimiento, un rico empresario toma un trabajo como cocinero de una pareja famosa en el mundo del espectáculo, sin haber considerado que no tiene idea de cómo cocinar.

***La perla*, Emilio Fernández (director), Film Asociados Mexico-Americanos, RKO Radio Pictures, Águila Films, Acapulco, Guerrero, Ciudad de México, 1947, 85 minutos.**

Quino es un buzo mexicano que encuentra una perla al fondo del mar. Él, su esposa Juana y su hijo se han procurado una perla muy valiosa. Quino comete un crimen en defensa propia y debe huir.

***Dueña y señora*, Tito Davison (director), Cinematográfica Filmex S.A., Ciudad de México, 1948, 89 minutos.**

Adriana crece como huérfana. En el pasado, su padre tuvo una aventura con una mujer cuya familia enemistada con la suya. Debido a ello, su padre regresó a Europa sin saber que la mujer estaba embarazada. Adriana repite la misma historia, mientras su padre la busca.

***Nosotros los pobres*, Ismael Rodríguez (director), Rodríguez Hermanos, Ciudad de México, 1948, 128 minutos.**

Dos niños sacan un libro de un basurero y comienzan a leer la historia de un barrio pobre de Ciudad de México. Las personas involucradas viven sus vidas como pueden, sobrellevando sus enfermedades y pasados oscuros. La tragedia llega cuando Pepe, el protagonista, es falsamente acusado de un robo.

***Ustedes los ricos*, Ismael Rodríguez (director), Producciones Rodríguez Hermanos, Ciudad de México, 1948, 130 minutos.**

Basada en las tragedias de Pepe, una mujer rica se lleva a su sobrina lejos intentando convertirla en una niña rica, además un preso escapa de la cárcel y, en venganza contra Pepe, causa una explosión en donde muere su hijo.

***Río Escondido*, Emilio Fernández (director), Producciones Raúl de Anda, Bavispe, Sonora, Ciudad de México, 1948, 110 minutos.**

La joven profesora Rosaura viaja al pueblo de Río Escondido para cumplir la misión de llevar educación a la gente más pobre. Ahí se debe enfrentar al malvado terrateniente, quien ha convertido al pueblo en su propiedad.

***Rosenda*, Julio Bracho (director), Clasa Films Mundiales, Ciudad de México, 1948, 98 minutos.**

Drama rural en el que un hombre soltero y de buen corazón acepta la gran tarea de velar por una joven dejada atrás por su prometido y expulsada del hogar por sus padres.

***Calabacitas tiernas*, Gilberto Martínez Solares (director), Clasa Films Mundiales, Ciudad de México, 1949, 101 minutos.**

Tin Tan es un hombre pobre acosado por sus acreedores, por lo que inventa un plan para hacer un show musical internacional con cuatro mujeres hermosas. Sin embargo, las cosas se complican cuando las cuatro mujeres quieren el rol principal del show y, además, se enamoran de Tin Tan.

***Dos pesos dejada*, Joaquín Pardavé (director), Cinematográfica Grovas, Ciudad de México, 1949, 100 minutos.**

Fermín es un joven y mujeriego taxista que se enamora de la hija de un comerciante rico. Fermín planea que la madre de la joven le dé el dinero para comprar dos automóviles, pero la joven queda embarazada y él no consigue su objetivo.

***El diablo no es tan diablo*, Julián Soler (director), Alameda Films, Ciudad de México, 1949, 95 minutos.**

El diablo se le aparece a un matrimonio con graves problemas en su relación y, para darles una lección, decide cambiar los roles de los esposos.

***El gran calavera*, Luis Buñuel (director), Ultramar Films, Ciudad de México, 1949, 87 minutos.**

Cinta sobre los intentos de una familia por cambiar los hábitos indulgentes del patriarca, a quien lo engañan y le dicen que su fortuna se desvaneció. Asumiendo una vida pobre, el padre descubre el engaño y decide seguirles el juego, para así darles una lección a sus flojos familiares.

***La familia Pérez*, Gilberto Martínez Solares (director), Filmex, Ciudad de México, 1949, 93 minutos.**

Gumaro Pérez debe cumplir los deseos de su esposa, quien actúa como una dama rica, a pesar de no ser adinerados. Para cumplir sus caprichos, él pide un préstamo para fingir que tienen dinero.

***La Malquerida*, Emilio Fernández (director), Cabrera Films, Ciudad de México, 1949, 86 minutos.**

En el rancho El Soto viven Raymunda y su hija Acacia. Después de enviudar, Raymunda se casa con Esteban, pero ella no sabe de la pasión entre Acacia y Esteban. El infortunio es que los hombres cercanos a Acacia tienen un final trágico, por lo cual la llaman “La Malquerida”.

***La mujer que yo perdí*, Roberto Rodríguez (director), Producciones Rodríguez Hermanos, Ciudad de México, 1949, 94 minutos.**

Un revolucionario que es perseguido por federales hace frente a la pobreza y a la injusticia. Mientras él se oculta herido conoce a una indígena que lo pretende. Hacia el final de la trama ella recibe una bala que era para él y en ese momento se da cuenta que nunca le había declarado su amor.

***La Panchita*, Emilio Gómez Muriel (director), Clasa Films Mundiales, Ciudad de México, 1949, 88 minutos.**

Una lavandera recibe el afecto de muchos hombres de su pueblo, pero cuando un antiguo enamorado de su pasado regresa, la situación se pone muy difícil para todos los involucrados.

***Una familia de tantas*, Alejandro Galindo (director), Producciones Azteca, Ciudad de México, 1949, 130 minutos.**

Melodrama social de una familia acomodada de Ciudad de México, cuyo orden es perturbado por un vendedor de electrodomésticos. La película confronta el paradigma conservador del padre de familia y el paradigma moderno del vendedor.

***Una gallega en México*, Julián Soler (director), Cinematográfica Filmex S.A., Ciudad de México, 1949, 103 minutos.**

Cándida, una gallega que atiende una panadería, pelea constantemente con el dueño de la carnicería que está frente de su local, sin percatarse de que sus hijos, Aurora y Rodolfo, están profundamente enamorados.

***Anacleto se divorcia*, Joselito Rodríguez (director), Astor Films, Ciudad de México, 1950, 109 minutos.**

Los conflictos entre Anacleto y Esperanza se vuelven cada día peores. Siguiendo el consejo de su amigo, Anacleto decide divorciarse y así esperar a tener una vida mejor.

***Cuando los hijos odian*, Joselito Rodríguez (director), Astor Films, Ciudad de México, 1950, 100 minutos.**

Debido a su costumbre por la traición y las mentiras, la familia Rosales perderá a uno de sus miembros cuando este es acusado de un crimen que no cometió

***La casa chica*, Roberto Gavaldón (director), Filmex, Ciudad de México, 1950, 115 minutos.**

Amalia recuerda cuando Fernando, su antiguo compañero de la Facultad de Medicina, llegó a San Esteban, el pueblo donde ella vivía. Trabajaron juntos y se enamoraron, aun cuando Fernando estaba comprometido con otra mujer. Él prometió volver a su ciudad y romper el compromiso, pero las cosas no suceden como se esperan.

***Los olvidados*, Luis Buñuel (director), Ultramar Films, Ciudad de México, 1950, 88 minutos.**

Un grupo de delincuentes juveniles viven una vida llena de crímenes en uno de los barrios más peligrosos de Ciudad de México. La moral del joven Pedro poco a poco se va corrompiendo y destruyendo por las acciones de otros.

***Matrimonio y mortaja*, Fernando Méndez (director), Producciones Raúl de Anda, Ciudad de México, 1950, 86 minutos.**

Luis, miembro de la alta sociedad de México, se casa con Carmen, una muchacha humilde. Sin embargo, Luis estaba desde antes comprometido con Rosario, la que crea un plan para humillar a la nueva novia. Sin embargo, el padre de Luis crea un plan paralelo para proteger a Carmen. Rosario termina su relación con Luis y este se queda finalmente con Carmen.

***Nace una ciudad*, Ingenieros Civiles Asociados-Instituto de Seguridad y Servicios Sociales del Estado, Ciudad de México, 1950, (duración desconocida).**

Documental sobre el nuevo multifamiliar Presidente Miguel Alemán en Ciudad de México, que expone las virtudes modernas de las nuevas viviendas sociales estatales.

***¡Acá las tortas! o Los hijos de los ricos*, Juan Bustillo Oro (director), Cinematográfica Grovas, Ciudad de México, 1951, 111 minutos.**

Una familia consigue enviar a sus hijos a estudiar a Estados Unidos, gracias al trabajo que realizan vendiendo tortas. Cuando los hijos regresan, llegan con una mentalidad diferente, odiando todo lo mexicano, incluso las tortas. El hermano mayor termina por convencerlos de volver a un camino más local y sencillo.

***¡Baile mi rey!*, Roberto Rodríguez (director), Rodríguez Hermanos, Ciudad de México, 1951, 100 minutos.**

Resortes es un bailarín que pierde la final de un concurso, en la que su rival, Tony, le arrebatara la gloria. Conchita, una de las admiradoras de Resortes, es engañada por Tony, quien dice ser su padre. Conchita se refugia con Resortes, quien propone resolver esto en la pista de baile.

***Casa de vecindad*, Juan Bustillo Oro (director), Oro Films, Ciudad de México, 1951, 113 minutos.**

En una vecindad típica de Ciudad de México, el dueño de la vecindad y de la tienda de abarrotes es odiado por los vecinos debido a su tacañería y elevados precios. Su hija abandona el hogar para casarse con un inquilino.

***Doña Perfecta*, Alejandro Galindo (director), Cabrera Films, Ciudad de México, 1951, 100 minutos.**

Ambientada en el siglo XIX, se trata del conflicto entre la posición moderna y europeizante de Pepe Rey, un hombre liberal e inteligente, y la posición conservadora de la sociedad religiosa de Doña Perfecta. El conflicto empeora cuando Pepe se enamora de la hija de Doña Perfecta.

***El papelerito*, Agustín P. Delgado (director), Estudios Churubusco Azteca S.A., Ciudad de México, 1951, 98 minutos.**

Una dulce anciana, Doña Dominga, ayuda a tres pequeños niños que terminan desarrollando una gran amistad y sobrellevando los problemas propios de la pobreza. La tragedia ocurre cuando el destino le juega una mala pasada a Toño, uno de los niños protagonistas.

***El revoltoso*, Gilberto Martínez Solares (director), Mier y Brooks, Ciudad de México, 1951, 90 minutos.**

Tin Tan, conocido en su barrio como “el revoltoso”, se mete en líos al tratar de ayudar a otros. Un mal negocio lo lleva a la cárcel y, debido a su afición por enredarlo todo, su novia Lupita termina siendo acusada de traficar drogas.

***La hija del engaño*, Luis Buñuel (director), Ultramar Films, Ciudad de México, 1951, 77 minutos.**

Quintín expulsa de la casa a su mujer, María, tras descubrir que lo engaña. María le confiesa que él no es el padre de Martha, su hija. Ante esto, Quintín abandona a Martha. Posteriormente, María confiesa en su lecho de muerte que Martha sí es su hija, motivando a Quintín a buscarla.

***Los pobres van al cielo*, Jaime Salvador (director), Distribuidora Mexicana de Películas, Ciudad de México, 1951, 75 minutos.**

Un par de huérfanos son adoptados por una pareja de ancianos, quienes les dan trabajo como repartidores de periódicos. Después de verse involucrado en un accidente, Andrés, uno de los protagonistas, es acusado de asesinato. En tanto, su hermana se enferma de polio y se debate entre la vida y la muerte.

***Nosotras las sirvientas*, Zacarías Gómez Urquiza (director), Producciones Galindo Hermanos, Ciudad de México, 1951, 90 minutos.**

Una campesina llega a la capital tras un largo viaje, pero es atropellada accidentalmente por un joven adinerado. Ante esta situación, el joven decide darle empleo como sirvienta en su propiedad.

***¿Qué te ha dado esa mujer?*, Ismael Rodríguez (director), Películas Rodríguez, Ciudad de México, 1951, 100 minutos.**

Secuela de *¡A toda máquina!* (1951). Pedro y Luis son buenos amigos y compañeros de cuarto. Aunque ambos trabajan como oficiales de tránsito, discuten y pelean constantemente. Su amistad se ve puesta a prueba cuando se involucran en un triángulo amoroso.

***Susana*, Luis Buñuel (director), Internacional Cinematográfica, Ciudad de México, 1951, 82 minutos.**

Una joven inestable escapa de un reformatorio y encuentra un refugio inesperado en el bello hogar de una familia amable. Poco a poco, ella causa conflictos entre los miembros de la familia.

***Víctimas del pecado*, Emilio Fernández (director), Cinematográfica Calderón S.A., Ciudad de México, 1951, 90 minutos.**

En Ciudad de México, una bailarina cubana del Cabaret Changó rescata a un bebé de un tarro de basura y decide criarlo como su hijo, pero su jefe se interpone en su camino dramáticamente.

***Vivillo desde chiquillo*, Emilio Gómez Muriel (director), Oro Films, Ciudad de México, 1951, 81 minutos.**

Copia de la trama de *Aquí está el detalle* (1940). El novio de la sirvienta de un empresario entra a una casa para matar a un perro; luego, le dice al empresario que es el hermano perdido de su mujer, revelando que el testamento de su suegro solo puede ser reclamado cuando los hermanos estuviesen reunidos.

***El ceniciento*, Gilberto Martínez Solares (director), Mier y Brooks, Ciudad de México, 1952, 85 minutos.**

Valentín llega a Ciudad de México y se hospeda con Marcelo y Sirenia. Marcelo sirve a Valentín hasta que se percata de que es pobre y lo expulsa de su casa. Ante esta situación, su mujer le propone utilizar a Valentín como sirviente, quien es explotado sin piedad.

***El rebozo de Soledad*, Roberto Gavaldón (director), Cinematográfica Televoz, Ciudad de México, 1952, 108 minutos.**

Un idealista médico se ve enfrentado a dedicarse a una vida de lujos o a atender a los más desvalidos. En el transcurso de la historia, el médico se enamora de una campesina. La trama se desarrolla en un pueblo rural dominado por un cacique cruel de costumbres feudales.

***La noche avanza*, Roberto Gavaldón (director), Mier y Brooks, Ciudad de México, 1952, 85 minutos.**

Un campeón deportivo vive sumido en su narcisismo, despreciando a las mujeres que lo aman honestamente. Se produce un acuerdo ilegal para que el campeón pierda un partido; sin embargo, el campeón no cumple su parte del trato y debe defenderse de la temible ira del villano, Marcial Gómez.

***Los hijos de María Morales*, Fernando de Fuentes (director), Dyana, Ciudad de México, 1952, 117 minutos.**

Dos hermanos conocidos por ser mujeriegos, por su gusto por la bebida y por su facilidad para meterse en problemas, encuentran a sus parejas ideales cuando dos mujeres deciden “domesticarlos”.

***Ahí vienen los gorriones*, Gilberto Martínez Solares (director), Cinematográfica Grovas, Ciudad de México, 1953, 93 minutos.**

Durante la víspera de Navidad, un individuo exige ver al dueño de un restaurante. Cuando el dueño sale para expulsarlo, el intruso es asesinado bajo extrañas circunstancias y el restaurante queda bajo resguardo policial, forzando a los empleados a conseguir otro trabajo.

***Dios los cría*, Gilberto Martínez Solares (director), Producciones Cinematográficas Valdés, Ciudad de México, 1953, 90 minutos.**

Dos hermanos mujeriegos tienen como único interés seducir a todas las mujeres que conocen. Después de que un trío de mujeres acceden a sus pedidos, Niní Marshall se propone encaminarlos.

***Él*, Luis Buñuel (director), Producciones Tepeyac, Ciudad de México, 1953, 92 minutos.**

Francisco es un hombre rico y soltero. Después de conocer a Gloria por accidente, se siente motivado a ser su marido y la convence de casarse con él. La pasión y dedicación de Francisco poco a poco se vuelven extrañas, lo que preocupa a su mujer.

***El Bruto*, Luis Buñuel (director), Internacional Cinematográfica, Ciudad de México, 1953, 82 minutos.**

Andrés Cabrera desea expulsar a sus inquilinos para demoler los edificios y vender el terreno a un alto precio. El líder de la comunidad, Carmelo González, se resiste y el propietario contrata a Pedro “El Bruto” para intimidar a los inquilinos.

***Pepe El Toro*, Ismael Rodríguez (director), Rodríguez Hermanos, Ciudad de México, 1953, 120 minutos.**

Pepe El Toro es un boxeador que accidentalmente mata a su mejor amigo en un combate de semifinal. Para canalizar su ira, Pepe se propone ganar el campeonato, mientras entabla una cercana amistad con la viuda de su amigo.

***Borrasca en las almas*, Ismael Rodríguez (director), Películas Rodríguez, Ciudad de México, 1954, 104 minutos.**

Después de perder su mano en un accidente, Rogelio regresa a trabajar en la fábrica. Rogelio ama a Marta, pero ella está casada con su amigo Pablo. Cuando Alicia, la hermana gemela de Marta, aparece en su vida, sus hábitos causarán infortunio en la vida de aquellos que la rodean.

***Los Fernández de Peralvillo o Este mundo en que vivimos*, Alejandro Galindo (director), Alianza Cinematográfica Mexicana S.A. de C.V., Ciudad de México, 1954, 115 minutos.**

Mario es huérfano de padre y, por su falta de estudios, se termina relacionando con unos maleantes que lo hacen rico y poderoso. Sin embargo, en su soledad se da una vuelta por Peralvillo, donde se encuentra con el hombre que despreció tiempo atrás.

***Cupido pierde a Paquita*, Ismael Rodríguez (director), Películas Rodríguez, Ciudad de México, 1955, 90 minutos.**

Continuación de *Los paquetes de Paquita*. Paquita sigue trabajando como mucama y aspira a convertirse en la mujer de la casa. Sin embargo, esta vez, el amor le será esquivo.

***Escuela de vagabundos*, Rogelio A. González (director), Diana S.A., Ciudad de México, 1955, 98 minutos.**

Alberto Medina es un compositor famoso. Durante una excursión, su automóvil se queda sin combustible. Mientras busca ayuda, se topa con la casa de los Valverde y con la madre de la familia, conocida por ofrecer refugio a vagabundos.

***Los paquetes de Paquita*, Ismael Rodríguez (director), Películas Rodríguez, Ciudad de México, 1955, 89 minutos.**

Paquita es una mucama insatisfecha que trabaja para una pareja rica. Lamentablemente, todos los hombres que conocen a Paquita la pretenden, lo que incluye a su jefe.

***Del brazo y por la calle*, Juan Bustillo Oro (director), Tele Talia Films, Ciudad de México, 1956, 100 minutos.**

María, hija de una familia rica, deja todo lo que tiene para ayudar a Alberto, su marido, quien es un pintor fracasado. En un arranque de frustración, María va a una fiesta donde se embriaga y es violada. Posteriormente, contempla suicidarse en vez de regresar a casa.

***La escondida*, Roberto Gavaldón (director), Alfa Film, Ciudad de México, 1956, 102 minutos.**

Dramática historia del amor entre una hermosa mujer llamada Gabriela y un revolucionario, en medio de terribles y agobiantes batallas durante el período de la Revolución.

***Esposa te doy*, Alejandro Galindo (director), Alianza Cinematografica Mexicana S.A. de C.V., Ciudad de México, 1957, 105 minutos.**

Alberto y Chofi son una pareja y están extremadamente enamorados, pero la madre de Chofi no deja de interponerse entre ellos, forzándolos a divorciarse.

***¿A dónde van nuestros hijos?*, Benito Alazraki (director), Filmex, Ciudad de México, 1958, 94 minutos.**

Martín es un burócrata que vive con su mujer, Rosa, y sus cinco hijos. Cuando uno de sus hijos enfrenta problemas de la adultez, la pareja debe acostumbrarse a escuchar malas noticias a diario.

***Escuela para suegras*, Gilberto Martínez Solares (director), Diana Films, Ciudad de México, 1958, 85 minutos.**

Tin Tan, Patotas y El Profesor son tres vagabundos que salvan a Pepito de morir ahogado en un canal de Xochimilco. Como agradecimiento, la institutriz del niño los lleva a la residencia de Lorenzo para recompensarlos, pero Tin Tan rechaza el dinero y prefiere vivir en la residencia.

***Mi desconocida esposa*, Alberto Gout (director), Alameda Films, Ciudad de México, 1958, 81 minutos.**

Una periodista de Guadalajara llega a la Ciudad de México. Ella se ve envuelta en un juego de mentiras y confusiones haciéndose pasar por la esposa de un hombre y madre de un niño travieso.

***Nazarín*, Luis Buñuel (director), Producciones Barbachano Ponce, Jonacatepec, Morelos, Ciudad de México, 1959, 94 minutos.**

Nazarín es un sacerdote que intenta llevar una vida estricta, pura y honesta según los principios cristianos, pero los otros solo le muestran desconfianza y odio, a excepción de la prostituta local.

***Macario*, Roberto Gavaldón (director), Clasa Films Mundiales, Ciudad de México, 1960, 90 minutos.**

Después de que su mujer le cocina un pavo, Macario se encuentra con tres apariciones: el Diablo, Dios y la Muerte, quienes le piden una porción. Macario solo le da a una porción a la Muerte, quien le da una botella que cura cualquier enfermedad.

***Muchachas que trabajan*, Fernando Cortés (director), Diana Films, Ciudad de México, 1961, 75 minutos.**

Trabajar en una tienda de departamentos expone a un grupo de jóvenes mujeres a influencias que pueden corromperlas.

***Viridiana*, Luis Buñuel (director), Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI), Gustavo Alatraste, Films 59, Toledo, Madrid, 1961, 90 minutos.**

Viridiana, una joven monja a punto de hacer sus votos finales, a petición de su Madre Superiora visita a su tío, que recientemente ha enviudado.

***El ángel exterminador*, Luis Buñuel (director), Producciones Gustavo Alatraste, Ciudad de México, 1962, 90 minutos.**

Después de una lujosa cena en una casa, y por razones misteriosas, los huéspedes son incapaces de dejar la habitación. Durante los días siguientes, pierden las máscaras que han fabricado en sociedad, pues se ven forzados a vivir como animales.

***Días de otoño*, Roberto Gavaldón (director), Clasa Films Mundiales, Ciudad de México, 1963, 95 minutos.**

La joven trabajadora de un pueblo se ve envuelta en un triángulo amoroso. El día de su boda su novio la deja plantada, sin embargo ella vive una fantasía diciendo que está casada y que tendrá un hijo.

Bibliografía y otras fuentes

Bibliografía

Agostoni, Claudia. “Las delicias de la limpieza: La higiene en la ciudad de México.” En *Historia de la vida cotidiana en México, IV Bienes y vivencias. El siglo XIX*, dirigido por Pilar Gonzalbo, 587. Ciudad de México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2005.

Aguilar-Rodríguez, Sandra. “Cooking Technologies and Electrical Appliances in 1940s and 1950s Mexico.” En *Technology and Culture in Twentieth-Century Mexico*, editado por Araceli Tinajero y J. Brian Freeman, 45. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2013.

Alfaro, Francisco, y Alejandro Ochoa. *Espacios distantes aún vivos. Las salas cinematográficas de la Ciudad de México*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.

Anzures, Miguel Ángel. “La cocina mexicana.” En *Artes de México*, 60-90. Ciudad de México, 1963.

Ariztía, Tomás. “El trabajo invisible de las cosas.” *Revista 180*, diciembre de 2011: 57.

Athié, Laura. *De cómo cocinaban las abuelas*. Ciudad de México: Editorial Fogra, 2011.

Aurrecoechea, Juan Manuel. “Figuroa, educador visual.” *Luna Córnea*, 2008: 115-125.

Aviña, Rafael. *Una familia de tantas. Una visión del cine social en México*. Ciudad de México: Conaculta, 2000.

—. *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. Ciudad de México: Conaculta, 2004.

Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. Ciudad de México: Era, 1968.

Ballent, Anahí. “El arte de saber vivir. Modernización del habitar doméstico urbano, 1940-1970.” En *Cultura y comunicación en la ciudad de México. Primera parte. Modernidad y multiculturalidad: la Ciudad de México a fin de siglo*, coordinado por Néstor García Canclini, 64-131. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana/Grijalbo, 1998.

Barradas, Andrés. *Cuatro sexenios y un cine dorado*. Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2015.

Bayardo, Lilia. “Historia del consumo moderno en la Ciudad de México durante los años 1909-1970 a través de las encuestas de gastos familiares y de la publicidad en prensa”. Tesis para optar al grado de Doctora en Historia, Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, 2013.

Bijker, Wiebe E., y Trevor J. Pinch. “The social construction of facts and artifacts. Or how the sociology of science and the sociology of technology might benefit each other.” En *The social construction of technological systems*, editado por Wiebe E. Bijker, Thomas P. Hughes y Trevor J. Pinch, 17-50. Cambridge: MIT Press, 1989.

Camacho Morfín, Thelma. “La historieta, mirilla de la vida cotidiana en la Ciudad de México (1904-1940).” En *Historia de la vida cotidiana en México, V Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?*, dirigido por Pilar Gonzalbo, 49-81. Ciudad de México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2006.

Campi, Isabel. *Diseño y nostalgia*. Barcelona: Santa & Cole, 2007.

—. *La idea y la materia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

Cárdenas, Enrique. *El largo curso de la economía mexicana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 2015.

—. “Mirando hacia adentro.” En *México contemporáneo, 1808-2014. Tomo 1: La economía*, coordinado por Marcelo Carmagnani, 191-231. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 2015.

Castellanos, Rosario. “Lección de cocina.” En *Álbum de familia*, de Joaquín Moritz, 9. Ciudad de México, 1971.

Castro, Maricruz, y Robert McKee. *El cine mexicano <se impone>. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Catálogo de la cuarta temporada del ciclo "Clásicos de la pantalla grande". Ciudad de México: Cineteca Nacional de México, 2016.

Catálogo de la exposición Fascinación: Modotti/Weston. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2014.

Covarrubias, Rosa. “Tengo dos cocinas.” En *Rosa Covarrubias: Una americana que amó México*, de VV. AA., 165-175. Puebla: Universidad de las Américas Puebla, 2007.

de Anda, Enrique. *Vivienda colectiva de la modernidad en México. Los multifamiliares durante el período presidencial de Miguel Alemán (1946-1952)*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

de la Torre Rendón, Judith. “La Ciudad de México en los albores del siglo XX.” En *Historia de la vida cotidiana en México, V Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?*, dirigido por Pilar Gonzalbo, 11-48. Ciudad de México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2006.

de la Vega Alfaro, Eduardo. "Gunther Gerzso y la época de oro del cine mexicano." En *El riesgo de lo abstracto: El modernismo mexicano y el arte de Gunther Gerzso*, editado por Diana C. Du Pont, 251. Santa Barbara: Santa Barbara Museum of Art, 2003.

Dirección General de Estadística. *Anuario estadístico de los Estados Unidos Mexicanos*. Ciudad de México: Dirección General de Estadística, 1962-1963.

Dube, Saurabh. "Modernidad." En *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, de Mónica Szurmuk y Robert Mckee, 177-182. Ciudad de México: Siglo XXI Editores/Instituto Mora, 2009.

Edgerton, David. "De l'innovation aux usages. Dix theses éclectiques sur l'histoire des techniques." *Annales HSS*, s.f.: 815-837.

—. *The Shock of the Old: Technology and Global History since 1900*. Nueva York: Oxford University Press, 2007.

Fascinación: Modotti/Weston. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey. s.f.

Featherstone, Mike. *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2000.

Figarella, Mariana. *Edward Weston y Tina Modotti en México*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

Gallo, Rubén. *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the Technological Revolution*. Cambridge: MIT Press, 2005.

García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. Oaxaca: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

—. *Historia documental del cine mexicano (época sonora, tomo III, 1945-1949)*. Ciudad de México: Era, 1971.

Goldsmith, Mary. “De sirvientas a empleadas del hogar. La cara cambiante del servicio doméstico en México.” En *Miradas feministas sobre mexicanas del siglo XX*, coordinado por Marta Lamas, 279-311. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

González, Laura. “Al filo de la navaja: la fotografía de Nacho López como documento silente.” *Luna Córnea*, 2007: 209-221.

González, Maricela. “Forma en la cultura de los años veinte: Ideología, artes plásticas y fotografía.” *Revista Universidad de México*, noviembre-diciembre de 1999: 78-79.

Greimas, Algirdas. “Sémantique Structurale. Recherche de la méthode.” En *El sentido y el método. Sociología de la cultura y análisis de contenido*, 139. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Sociales/El Colegio de Michoacán, 2008.

Gudiño, María Rosa. “Campanas de salud y educación higiénica en México, 1925-1960: del papel a la pantalla grande.” Ciudad de México: El Colegio de México, 2009. 77-278.

Gudiño, María Rosa. “Salud para las américas y Walt Disney. Cine y campañas de salud en México. 1943-1946.” En *La mirada mirada: Transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945*, coordinado por Alicia Azuela y Guillermo Palacios, 179-203. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México /El Colegio de México, 2009.

Hediger, Vizenz, y Patrick Vonderau (eds.) *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

Hershfield, Joanne. "Domestic Technologies: Gender, Technology, and Mexican Housewives, 1930-1950." En *Technology and Culture in Twentieth-Century Mexico*, editado por Araceli Tinajero y J. Brian Freeman, 55-69. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2013.

Hiernaux, Jean Pierre. "Análisis estructural de contenidos y de modelos culturales. Aplicación a materiales voluminosos." En *El sentido y el método. Sociología de la cultura y análisis de contenido*, coordinado por Hugo Suárez, 67-117. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Sociales/Colegio de Michoacán, 2008.

Historia de México a través de la fotografía. Museo Nacional de Arte de México, Ciudad de México. s.f.

Imágenes del mexicano. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009.

Juárez López, José Luis. *Nacionalismo culinario. La cocina mexicana en el siglo XX*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.

Kinchin, Juliet, y Aidan O'Connor. *Counter Space: Design and the Modern Kitchen*. Nueva York: MoMA, 2011.

Koolhaas, Rem. *Fireplace*. Venecia: Marsilio, 2014.

—. *Toilet*. Venecia: Marsilio, 2014.

Lara, Hugo, y Elisa Lozano. *Lúces, cámara, acción: Cinefotógrafos del cine mexicano 1931-2011*. Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2011.

Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-network Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Lira, Carlos. “Entre lo privado y lo público. Casas y jardines en el Porfiriato.” En *El Porfiriato*, coordinado por Luisa Martínez, 169-229. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2006.

López, Lilia. “Las cosas que nos transforman. Usos y apropiaciones de la tecnología doméstica en la Ciudad de México (1940-1970).” Tesis para optar al grado de Maestra en Antropología Social, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Ciudad de México, 2005.

López, Lilia. “Usos y apropiaciones de la tecnología doméstica en los sectores populares de la ciudad de México (1940 – 1970).” Ciudad de México, s.f., 12-14.

Loyola, Rafael, y Antonia Márquez. “Guerra, moderación y desarrollismo.” En *Del nacionalismo al neoliberalismo, 1940-1994*, coordinado por Elsa Severín, 23-78. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Lupton, Ellen, y J. Abbott Miller. *Bathroom, the Kitchen, and the Aesthetics of Waste*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1996.

Mallet, Ana Elena. “Pioneros del gusto.” En *Vida y diseño en México siglo XX*. Ciudad de México: Banamex, 2007.

Márquez, Graciela, y Sergio Silva. “Auge y decadencia de un proyecto industrializador, 1945-1982.” En *Claves de la historia económica de México*, coordinado por Graciela Márquez, 143-178. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/Conaculta, 2014.

Martínez Assad, Carlos. *La Ciudad de México que el cine nos dejó*. Ciudad de México: Océano, 2010.

Matute Aguirre, Álvaro. “De la tecnología al orden doméstico en el México de la posguerra.” En *Historia de la vida cotidiana en México, V Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?*, dirigido por Pilar Gonzalbo, 157-176. Ciudad de México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2006.

México a Través de la fotografía, 1839-2010. Ciudad de México: Taurus, 2013.

Montfort, Ricardo Pérez. *Cien años de prevención y promoción de la salud en México: Historia en imágenes, 1910-2010*. Ciudad de México: Secretaría de Salud y Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2010.

Monsiváis, Carlos. “De dos antiguas residencias de la Patria.” En *De San Garabato al Callejón de Cuajó*, de VV. AA., 14-49. Ciudad de México: Museo del Estanquillo, 2009.

—. “<La Época de Oro del Cine Mexicano>: De la pantalla como madrina y tutora de la nación.” En *Pedro Infante. Las leyes del querer*, de Calos Monsiváis, 67-69. Ciudad de México: Aguilar, 2008.

Necoechea, Gerardo. “Generación de expectativas.” En *Rumores y retratos de la modernidad: Historia oral del Multifamiliar Miguel Alemán, 1949-1999*, coordinado por Graciela de Garay, 119-139. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Mora, 2002.

Oldenziel, Ruth, y Karin Zachmann. *Cold War Kitchen: Americanization, Technology, and European Users*. Cambridge, MA: MIT Press, 2009.

Ortiz Gaitán, Julieta. “Casa, vestido y sustento. Cultura material en los anuncios de la prensa ilustrada (1894-1939).” En *Historia de la vida cotidiana en México, V Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?*, dirigido por Pilar Gonzalbo, 117-155. Ciudad de México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2006.

Ortiz, Pablo (coord.) *Cine y Revolución: La Revolución Mexicana vista a través del cine*. Ciudad de México: Fimoteca Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Pantzar, Mika. "Consumption as work, play and art. Representation of Consumer in Future Scenarios." *Design Issues*, 2000: 3-18.

—. "Domestication of everyday life technology: dynamic views on the social histories of artifacts." *Design Issues*, 1997: 52-65.

Peredo Castro, Francisco. *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*. Ciudad de México: Conaculta, 2000.

Pérez Montfort, Ricardo. "Luis Márquez Romay y las imágenes folklóricas de México. Breve presentación." En *Luis Márquez. En el mundo del mañana: la identidad mexicana y la Feria Mundial de Nueva York, 1939-1940*, de VV. AA., 22-25. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Poniatowska, Elena. *Tinísima*. Ciudad de México: Era, 1992.

Quirarte, Vicente. *Elogio de la calle. Biografía literaria de Ciudad de México. 1850-1992*. Ciudad de México: Cal y Arena, 2001.

Reachi, Santiago. *La Revolución, Cantinflas y Jolopo*. Ciudad de México: EDAMEX, 1982.

Reyes Vargas, Alma Delia. *La transición y lo permanente en Una familia de tantas de Alejandro Galindo*. Tesis para obtener el título de Licenciada en Historia, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Riguzzi, Paolo, y Patricia de los Ríos (eds.) *Las relaciones México-Estados Unidos, vol. II: ¿Destino manifiesto?, 1867-2010*. Ciudad de México: IIH-CISAN, Universidad Nacional Autónoma de México /SER, 2013.

Robles, Xavier. *La oruga y la mariposa. Los géneros dramáticos del cine*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Sainz, Mariana. “El arte efímero de Gunther Gerzso.” En *Gunther Gerzso. El arte de lo efímero*, 40-71. Ciudad de México: Conaculta, 2015.

Santillán, Martha. “Discursos de redomesticación femenina durante los procesos modernizadores en México, 1946-1958.” *Historia y Grafía*, 2008: 103-132.

Schmelz, Itala. “Gunther Gerzso ante la insondable oscuridad del back stage.” En *Genealogía del arte contemporáneo en México 1952-1967*, editado por Rita Eder. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

—. “Indians Are Chic. Cronografía de Luis Márquez Romay en Nueva York, 1940.” En *Luis Márquez. En el mundo del mañana: la identidad mexicana y la Feria Mundial de Nueva York, 1939-1940*, 75-76. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Schmidt-Welle, Friedhelm, y Christian Wehr. *Nationalbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, 2015.

Schwartz, Ruth. *More work for mother*. Nueva York: Basic Books Publishers, 2008.

Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Souto Mantecón, Matilde. “De la cocina a la mesa.” En *Historia de la vida cotidiana en México, IV Bienes y vivencias. El siglo XIX*, dirigido por Pilar Gonzalbo, 15-49. Ciudad de México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2005.

Stoopen, María. “Edificar modernidades: Convulsiones y revoluciones culinarias de los siglos XIX y XX.” En *Artes de México: Los espacios de la cocina mexicana*. Ciudad de México, 1997.

Suárez, Hugo. “Desidia: reflejos del malestar en el cine mexicano actual.” En *El nuevo malestar en la cultura*, coordinado por Hugo Suárez, Verónica Zubillaga y Guy Bajoit, 163-193. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

—. “El método de análisis estructural de contenido. Principios operativos.” En *El sentido y el método. Sociología de la cultura y análisis de contenido*, coordinado por Hugo Suárez, 119-142. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de Michoacán, 2008.

Tenorio, Mauricio. “De Luis Márquez, México y la Feria de Nueva York, 1939-1940.” En *Luis Márquez. En el mundo del mañana: la identidad mexicana y la Feria Mundial de Nueva York, 1939-40*, de VV. AA., 26-41. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

The GM Futurliner Restoration Project. *The Parade of Progress Breaks All Attendance Records in Mexico City*. s.f. <http://www.futurliner.com/mexico.htm> (último acceso: 26 de diciembre de 2016).

Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*. Ciudad de México: El Colegio de México, 1998.

Venturini, Tommaso. “Piccola introduzione alla cartografia delle controversie.” *Etnografia e ricerca qualitativa* 3 (2008): 369-394.

VV. AA. *Les bons génies de la vie domestique*. París: Éditions du Centre Pompidou, 2000.

—. *The Daybooks of Edward Weston*. Editado por Nancy Nehall. 2 vols. Nueva York: Horizon Press, 1961-1964.

Winograd, Terry, y Fernando Flores. *Understanding Computers and Cognition: A New Foundation for Design*. Norwood, NJ: Ablex, 1986.

Recursos digitales

Flores, Diana. “<Una familia de tantas>. Análisis sociológico desde una perspectiva de género ¿Hacia una nueva familia?” *Sociogénesis - Revista Electrónica de Sociología*, 2010. Consultado el 27 de diciembre de 2016. <http://www.uv.mx/sociogenesis>.

Premios Ariel, *Una familia de tantas*. Consultado el 17 de diciembre de 2016. <http://exposicion.premioariel.com.mx/2015/>.

Reportaje gráfico del Cine Ópera (A). Consultado el 27 de diciembre de 2016. <http://thecitylovesyou.com/urban/cine-opera-que-hay-dentro-de-las-ruinas>.

Reportaje gráfico del Cine Ópera (B). Consultado el 27 de diciembre de 2016. <http://nssr.com.mx/cine-opera>.

Reseña de *Una familia de tantas*, de la Cineteca Nacional. Consultado el 27 de diciembre de 2016.

<http://www.cinetecanacional.net/php/detallePelicula.php?clv=3868&Tit=Hist%F3rico%20de%20pel%EDculas%20exhibidas>.

“The Parade of Progress Breaks All Attendance Records in Mexico City”, The GM Futurliner Restoration Project. Consultado el 26 de diciembre de 2016, <http://www.futurliner.com/mexico.htm>.

Folleto del programa oficial de la muestra de cine “Manuel Álvarez Bravo: 24 cuadros por segundo”, del 30 de enero al 27 de febrero de 2013. Consultado el 26 de diciembre 2016. <http://www.cinegarage.com/13511-manuel-alvarez-bravo-24-cuadros-por-segundo/>.

Galindo, Alejandro. *Una familia de tantas*. 1949. Consultado el 27 de diciembre de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=8_GVIBTsZYY.

Documentales

Bojórquez, Alberto. En "Alejandro Galindo, cronista social". En *Los que hicieron nuestro cine*, dirigido por Alejandro Pelayo. Ciudad de México, 1983, video, 47 minutos.

Monsiváis, Carlos. En "Alejandro Galindo, cronista social". En *Los que hicieron nuestro cine*, dirigido por Alejandro Pelayo. Ciudad de México, 1983, video, 47 minutos.

Ortiz Ramos, José. En "José Ortiz Ramos. Cinefotógrafo". En *Memoria del Cine Mexicano*. Instituto Mexicano de Cinematografía/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Ciudad de México, 1993, video, 44 minutos.

Roth, Martha. Entrevista de Alejandro Pelayo. En *Memoria del Cine Mexicano*. Instituto Mexicano de Cinematografía/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Ciudad de México, 1994, video, 58 minutos.

Entrevista

Roth, Martha. Entrevistada por Hugo Palmarola. Lomas del Pedregal, San Ángel, Ciudad de México, 20 de mayo de 2013.

Periódicos, revistas y otras fuentes

"Ariel". En *Novedades*. 17 de marzo de 1949.

Arquitectura, n° 23, 1947.

Catálogo oficial del 10° Festival internacional de cine de Morelia, del 3 al 11 de noviembre de 2012. 132-134.

Catálogo oficial de la cuarta temporada del ciclo “Clásicos de la pantalla grande”, 2016. 28-29.

Clasa-Mohme, Inc. En *Expediente de Una familia de tantas (1948)*. Cineteca Nacional de México, Ciudad de México. 1949.

Custodio, Álvaro. *Excélsior*. 16 de marzo de 1949.

Periódico *Excélsior*. 6 de marzo de 1949.

Publicidad para cine de la película *Una familia de tantas (1949)*. En “Expediente de Una familia de tantas”. Ciudad de México: Cineteca Nacional de México.

Cinema Reporter. Ciudad de México. 17 de septiembre, posiblemente 1948 o 1949.

Cinema Reporter. Ciudad de México. Sin mes.

Cinema Reporter. Ciudad de México. 1949, sin mes.

Cinema Reporter. Ciudad de México. Sin mes, posiblemente 1949.

Exposiciones

“Bathroom, the Kitchen, and the Aesthetics of Waste”. MIT List Visual Arts Center, Cambridge (Massachuset). Del 9 de mayo al 28 de junio de 1992.

“Counter Space: Design and the Modern Kitchen”. Museum of Modern Art, Nueva York. Del 15 de septiembre de 2010 al 2 de mayo de 2011.

“Del plato a la boca. Cocina, utensilios & diseño”. Museo del Objeto (MODO), Ciudad de México. Del 19 de septiembre de 2016 al 26 de febrero de 2017.

“Espacio habitable: Funcionalismo en el entorno doméstico. 1929-1950”. Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Ciudad de México. Del 12 de julio al 7 de octubre de 2012.

“Fascinación: Modotti/Weston”. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey. Del 22 de agosto de 2014 al 11 de enero de 2015.

“Fireplace”, en “Elements of Architecture”. 14.^a Exposición Internacional de Arquitectura, la Biennale di Venezia, Venecia. Del 7 de junio al 23 de noviembre de 2014.

“Gerzso, Gerzso, Gerzso”. Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México. Del 17 de octubre de 2015 al 28 de febrero de 2016.

“Historia de México a través de la fotografía”. Museo Nacional de Arte de México, Ciudad de México. Del 24 de julio al 10 de noviembre de 2013.

“Homenaje a José Ortiz Ramos”. Festival internacional de cine de Morelia, Morelia. Del 4 al 11 de noviembre de 2012.

“Imágenes del mexicano”. Centre for Fine Art, Bruselas. Del 16 de febrero al 25 de abril de 2010.

“Les bons génies de la vie domestique”. Centre Pompidou, París. Del 11 de octubre de 2000 al 22 de enero de 2001.

“The Home”. En “La marcha del progreso” (Parade of Progress). Ciudad de México. Del 8 al 19 de enero de 1938.

“Toilet”. En “Elements of Architecture”. 14.^a Exposición Internacional de Arquitectura, la Biennale di Venezia, Venecia. Del 7 de junio al 23 de noviembre de 2014.

“Science-Industry”. En “La marcha del progreso” (Parade of Progress). Ciudad de México. del 8 al 19 de enero de 1938.