



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

“FANTASÍAS DE LA CLASE MEDIA EN
MARIANA MARIANA”

Seminario Taller Extracurricular

“Interdiscursividad: Cine, Literatura, Historia”

Que para obtener el título de
Licenciada en Historia

Presenta

Anayeli Paz Ostoa

Asesor

Hugo Hernández Martínez

Santa Cruz Acatlán, Estado de México, Junio de 2021



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.

Índice

Introducción.....	3
1. <i>Mariana, Mariana</i>	5
1.1 El filme y su contexto cinematográfico	6
1.2 Los realizadores	8
1.2.1 Alberto Isaac Ahumada	8
1.2.2 José Estrada Aguirre	11
1.2.3 Vicente Leñero Otero	13
1.3 Adaptación cinematográfica de la obra literaria.....	15
2. El contexto político, económico y social a mediados del siglo XX	19
2.1 La política	19
2.2 La economía.....	22
2.3 Lo social	25
3. Representación en el filme de la clase media a través de la vida cotidiana	33
3.1 Ambientación.....	34
3.2 Vestuario	47
3.3 Elementos sonoros.....	49
Conclusiones.....	52
Fuentes	58

Introducción

El surgimiento de la clase media en México se originó desde los tiempos porfiristas y hasta la actualidad, han perdurado algunas de sus características iniciales, en otros casos, por las circunstancias del tiempo, se han modificado, razón por la que sigue muy vigente el estudio de este tema. Aunque han cambiado los entornos en que se desarrollaron las clases medias del porfiriato a nuestros días, existen elementos que no han cambiado del todo y merecen una nueva revisión. Por otro lado, en cada época han surgido nuevas variables que han definido esta clase social y de igual manera exigen ser examinadas, en particular, nos interesa revisar cuáles son estas variables en los años cuarenta, a la luz de un documento cinematográfico.

Al estudiar la clase media en México en la muestra fílmica *Mariana, Mariana* (1987), historia basada en *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco (1981) nos enfrentamos al crecimiento de una clase media de inicios del siglo XX, producto de la modernidad que empieza a modificar sus entornos sociales, culturales, históricos y políticos. Resultó sumamente enriquecedor realizar este análisis, pues en el filme se representa la clase media de una forma muy natural y comprensible, y la convierten en un gran referente para su estudio.

El estudio del contexto socio-histórico de la clase media en la ciudad de México en los años cuarenta a través del filme aporta datos valiosos que se identificaron con elementos como la migración de las familias de provincia a la ciudad de México, en un intento por rescatar y mantener su estatus económico; los asentamientos de estas en colonias representativas de esta clase social; la cotidianidad de las familias que puntualiza su estatus y comportamiento; el crecimiento de la industria norteamericana que desplazó a las empresas mexicanas; la corrupción del sector burocrático y el crecimiento en infraestructura de la ciudad y el país, como un símbolo de la modernidad de esta época.

En el presente trabajo sobre *Mariana, Mariana*, se ofrecen datos sobre la creación del filme y su contexto cinematográfico; sus realizadores, incluyendo el director, Alberto Isaac, y el guionista, Vicente Leñero. Aunque prescindo del análisis de la novela, debido a que el objetivo de mi investigación es eminentemente

histórico, dedico un apartado a explicar el proceso de adaptación de la obra literaria al lenguaje cinematográfico, en términos de una descripción técnica y de la mención de los pasajes más significativos de la obra literaria que están presentes en la obra fílmica, así como las principales diferencias, que dan cuenta de la libertad creativa de los realizadores para solucionar el paso de la trama de un código a otro.

Posteriormente, como marco histórico se consideraron los datos sobre el origen y el desarrollo del sistema político, del momento histórico representado en la cinta *Mariana, Mariana*, que corresponde a el periodo sexenal al mando de Miguel Alemán. Paralelamente a la política, surgen los aspectos económicos de los que se exponen en un apartado del segundo capítulo de este trabajo, tales como la industrialización del país y las inversiones extranjeras; mismas que provocaron una transformación social de la clase media durante la década de los años cuarenta.

Finalmente, en cuanto al filme, en el tercer capítulo, se aborda la representación que éste hace de la clase media, partiendo de escenas que recrean la vida cotidiana y a partir de la integración de elementos de narratividad fílmica como la ambientación, el vestuario y elementos sonoros.

1. *Mariana, Mariana*

*Mariana, Mariana*¹ es la versión fílmica de la novela de José Emilio Pacheco *Las batallas en el desierto*², ambas a su manera cuentan la historia de un niño de la clase media que se enamora de una mujer mayor, la madre de un compañero de escuela y amante de un político cercano al presidente Miguel Alemán; la historia se desarrolla en la Ciudad de México a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, representando el ambiente cotidiano de la época.

El traslado de una obra literaria a una película no está caracterizado precisamente por la objetividad, es necesario que el cine reelabore la obra literaria, llevándola a otro lenguaje para proporcionarle características propias. Esto da paso a la polémica suscitada entre los críticos de cine sobre los procesos estilísticos que producen una significación y sentidos diferentes a la obra de origen, dejando claro que los problemas de la adaptación son muchos, pero sus soluciones son mayores, siempre y cuando se respete la premisa de que cuando se lleva una obra literaria al cine se cumpla el requisito de intertextualidad literaria.

Sobre lo anterior Sánchez Noriega establece que:

Parece claro que cuando se adapta una novela al cine, en realidad se está tomando la historia existente en el discurso literario, para ser trasladada a un nuevo discurso, el fílmico. Por tanto, serán más adaptables aquellas novelas cuya historia sea más plasmable de modo audiovisual.³

Considerando la propuesta del mismo el autor para clasificar los tipos de adaptación, el relato fílmico de *Mariana, Mariana* se trata de una adaptación como trasposición. De esta manera el cineasta intentó extraer la mayor cantidad de posibilidades expresivas y dramáticas del texto literario desarrollando lo implícito al

¹ *Mariana, Mariana*. Dir. Alberto Isaac. Prod. Héctor López Lechuga. Guionista, Vicente Leñero. Actores Pedro Armendáriz; Luis Mario Quiroz; Elizabeth Aguilar; Saby Kamalich. Compañía productora: IMCINE. 1987, 85 minutos. En lo sucesivo cuando se refiera a la misma película sólo se anotará entre paréntesis los minutos y segundos correspondientes.

² José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*, México, Era, 2003.

³ Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine*. Barcelona, Paidós, 2000, p. 83.

buscar equivalencias y ampliaciones.⁴ El encargado de realizar este trabajo fue Vicente Leñero, quien en una entrevista señaló al respecto:

La historia se ubicaba de entrada en los años 40, pienso que se hubiese perdido todo ese ambiente de nostalgia que permea la novela de José Emilio; por eso decidimos ubicarla en 1985 y llevar al protagonista al pretérito con un enorme *flashback*; incluso queremos dejar constancia de que en el 85... ocurrió un pavoroso terremoto que transformó la ciudad y a sus habitantes.⁵

De manera sintética, el discurso es el elemento a considerar en la intertextualidad entre el cine y la literatura a partir de una anécdota significativa por el momento histórico que la envuelve. La historia de Carlitos, en este sentido, está contada a través de dos soportes distintos, ajenos a una comparación que sobreponga como mejor una de las dos expresiones artísticas: al cine y la literatura.

1.1 El filme y su contexto cinematográfico

En 1945 la industria cinematográfica nacional entró en crisis. Terminó la segunda guerra mundial y México tuvo que enfocar su mirada hacia un proyecto económico basado en la industrialización del país. El cine también se transformó y comenzó a tratar temas urbanos.

La ciudad y sus problemas fueron temas de la cinematografía mexicana, donde se filmó la ciudad de los pobres. Un cineasta sobresaliente de esta generación fue Alejandro Galindo, quien realizó en 1945 *Campeón sin corona*, película donde David Silva hace un papel de boxeador inspirado en el excampeón de peso ligero Rodolfo “el Chango” Casanova. En 1948, Galindo filmó *Esquina Bajan y Hay lugar para...dos*, donde los problemas de las líneas de camiones de pasajeros y su relación con el sindicato es la preocupación sustancial de la creación

⁴ *Ibidem*, p. 64.

⁵ Patricia Vega, “Las batallas en el desierto, de José Emilio Pacheco, una visión de cine”, *La Jornada*, 7 de agosto de 1986, espectáculos. Los artículos de los periódicos consultados forman parte de un trabajo de recopilación de la Cineteca Nacional y no proporcionan el número de página, solamente la sección de donde fueron tomados.

cinematográfica y por supuesto, ya los vehículos dan otra fisonomía a la ciudad, junto con ello el lenguaje, el vestuario y las casas.

Una variante de ese cine enclavado en los barrios es el que se representa Ismael Rodríguez en 1947, quien logró gran éxito con la película *Nosotros los pobres*, protagonizada por Pedro Infante. Las secuelas de esta cinta fueron *Ustedes los ricos*, de 1948 y *Pepe el Toro*, de 1952, en estas cintas sus personajes aunque sean pretéritos no se notan añejos, pues el contexto los hace parecer reales y cercanos.

El tema de la familia no podía faltar, menos en un país tan fuerte en esta tradición. Resulta interesante que en las películas que se realizaron sobre el tema se plantean las variaciones que la misma va sufriendo conforme se dan los cambios en la ciudad y el país. *Una familia de tantas*, de 1948, por ejemplo, es la crítica a la familia patriarcal sitiada por la modernidad. El avance de los tiempos se percibe en edificios, aparatos eléctricos o el deseo de emprender nuevas existencias alejadas de la tutela paterna.

Estos temas tomaron lugar en una ciudad de día, aunque también se retrató la ciudad nocturna, en particular con la excusa de las rumberas y el cabaret; uno de los intermediarios fue el director Juan Orol y las cubanas que trajo a México: entre ellas María Antonieta Pons y Rosa Carmina. Pero el despegue de ese cine llega en 1947, cuando el chileno Tito Davidson realizó *Que Dios me perdone*, donde destacan refugiados europeos perseguidos por los nazis.

La actriz emblemática de este tipo de cine fue Ninón Sevilla, aunque también fueron notables los dramas arrabaleros con Meche Barba y Fernando Fernández. Ninón participó en varias películas, hasta que *Aventurera*, de 1949, dirigida por Alberto Gout la lanzó al estrellato. Aquí desempeña el papel de una joven provinciana que es engañada y llevada a la perdición, replicando el tema básico de *Santa*, con la diferencia de que los nuevos tiempos le prestan música, colorido y a veces temas felices. México cambia sin cambiar, paralelo a la historia. En todo caso, las rumberas se convirtieron en un ideal erótico durante cerca de una década y poblaron el cine mexicano, yendo por rumbos tropicales, provincianos o extranjeros, mostrando fases peculiares de nuestra nación y nuestro pueblo.

El exilio español provocado por la guerra civil, influyó a México en gran medida. La industria fílmica se nutrió de actores, directores, escenógrafos, músicos de España. Tal vez el más famoso es Luis Buñuel, cineasta radicado en México desde finales de los cuarenta. En 1950, Buñuel filmó una de las películas más desgarradoras del cine mexicano, la cual marcó un momento particular en la historia del cine: *Los olvidados*, donde representó la miseria de los niños que habitaban un barrio, en ese entonces, casi en los suburbios de la prometedora ciudad moderna mexicana.

Después los cineastas continuarían mostrando en su obra hecha en México un poco de humor y crítica social, hasta ya avanzados los años de la década de los sesenta se siguieron realizando películas en nuestro país que dejan el sabor de que este mundo está muy lejos de ser el mejor de los posibles y que el surrealismo a la mexicana también es historia.

1.2 Los realizadores

En la realización de *Mariana, Mariana*, colaboraron destacados personajes de la industria cinematográfica, como Alberto Isaac, José Estrada Aguirre y Vicente Leñero, quienes tuvieron la responsabilidad de adaptar la anécdota de la novela *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco, al código cinematográfico. Muchas fueron las vicisitudes que enfrentaron estos cineastas para lograr una adaptación sumamente fiel al libro, con algunas licencias creativas.

Con el objetivo de visualizar un panorama de los problemas que enfrentó este grupo de cineastas y eventualmente, lograr encontrar en sus historias de vida de dónde surge el interés por participar en este proyecto, dedicaremos las siguientes páginas a revisar puntualmente los datos biográficos de cada realizador para conocer cuál fue su participación esta obra grupal.

1.2.1 Alberto Isaac Ahumada

Nacido en México, fue un nadador olímpico, maestro normalista, periodista, comentarista de cine, caricaturista, pintor, grabador, ceramista, director, guionista y funcionario de cine. Nació en Coyoacán, Ciudad de México, el 18 de marzo de 1925

y desde muy niño se fue a radicar a Comala, Colima. Estudió para maestro, profesión que sólo ejerció dos años. Murió en la Ciudad de México, el 10 de enero de 1998.⁶

De 1941 a 1953 fue campeón nacional de natación en las modalidades de 100, 200 y 400 metros libres. Participó en las Olimpiadas de Londres (1948) y Helsinki (1952). El joven Isaac también se dedicó a la caricatura; como recuerda Monsiváis "(...) de inmediato, transitó –como se hubiese dicho entonces– de las albercas a las redacciones y fue caricaturista en varias publicaciones."⁷

En 1944 publicó sus primeras caricaturas en la revista humorística *Don Timorato*. Colaboró también en el programa televisivo *Duelo de dibujantes* junto con los caricaturistas "El Chango" García Cabral, Rafael Freyre y Guasp. Además escribió y dibujó para *El Universal*, *El Universal Gráfico*, *Atisbos*, *El Sol de México* y *Novedades*. Fue responsable de la sección de espectáculos del diario *Esto* durante 25 años y fue el director de la Asociación de Periodistas Cinematográficos de México (PECIME). En 1981, se le otorgó el Premio Nacional de Periodismo en el género de caricatura.

En 1964 debutó como director de cine con la película *En este pueblo no hay ladrones* basada en un cuento homónimo de Gabriel García Márquez. Filme que participó y obtuvo el segundo lugar en el I Concurso de Cine Experimental convocado por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC). Este filme recibió otros siete reconocimientos como La Vela de Plata en el Festival de Locarno.

Isaac consiguió extras de lujo para *En este pueblo...* Además de Rulfo y Quezada, persuadió a Luis Buñuel, que interpretó a un cura beatífico, a Leonora Carrington, a La China [María Luisa] Mendoza. A Isaac se le facilitaba convencer a los demás. Tenía, como tanto se dice ahora, carisma. En su caso la combinación de simpatía, de tranquilidad y suavidad irónica. Le ayudaban la estatura y la apostura, pero el elemento central de su carisma era el humor sin agravios.⁸

⁶ "Archivo familiar", *Tierra Adentro*, año 1998, núm. 94, p. 98.

⁷ Carlos Monsiváis, "Los variados talentos de Alberto Isaac", *Tierra Adentro*, año 1998, núm. 94, p. 6.

⁸ *Idem*.

En 1967, realizó su primera cinta industrial, *Las visitaciones del diablo*. En 1968, se le encomendó hacer el documental *Olimpiada en México*. Realizó los documentales *Fútbol México 70* (1970) y *El pueblo del Sol* (1980). En 1971, realizó *Los días del amor / Gabriel*, de inspiración autobiográfica.

Posteriormente dirigió *El rincón de las vírgenes* (1972), basada en dos relatos de Juan Rulfo; *Tívoli* (1974), primera ficción situada en el Distrito Federal; *Cuartelazo* (1976), cinta de corte histórico; *Las noches de paloma* (1977), adaptación de Francisco Sánchez, del cuento *La boda del rey de Garbe*, de Bocaccio; y *Tiempos de lobos* (1981), producción independiente, por la cual recibió el Ariel, en 1983, en la categoría de mejor guion cinematográfico.

A fines de 1982, el presidente Miguel de la Madrid lo nombró director de cinematografía, para luego hacerse cargo del recién creado Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) del 26 de marzo de 1983 al 19 de febrero de 1986. Uno de los proyectos que se desarrollaron durante su gestión fue la adaptación de *Las batallas del desierto*, que inicialmente iba a ser dirigida por José Estrada. Sin embargo, poco antes de iniciarse el rodaje en 1987, Estrada fallece de un infarto, por lo que Isaac, ya libre del impedimento oficial, tomó su lugar como director emergente. El proyecto fue rebautizado con el nombre de *Mariana, Mariana* y se designó el guion a Vicente Leñero.

La siguiente película de Isaac fue *Maten a Chinto* (1989), basado en un hecho real de la nota roja. Seis años después realizó *Mujeres insumisas* (1995) película también con base en hechos reales que cuenta la huida de cuatro señoras de Comala que, hartas del maltrato de sus maridos, deciden viajar por su cuenta a Guadalajara.

Antes de su muerte trabajó junto a su hijo, Claudio Isaac, en los guiones de las películas *Señas de identidad* y *Vicente y Ramona*. La primera basada en un texto de José Emilio Pacheco que aborda los acontecimientos de los conflictos estudiantiles de 1968; la segunda, sobre una obra de Emilio Carballido que narra la historia del indio Alonso.

Isaac Ahumada murió el 10 de enero de 1998 a causa de un paro cardíaco. Su hijo lo recuerda de la siguiente manera:

Alberto Isaac ejerció muchos oficios, pero le tenía una adoración especial al cine (...) Yo siento que él sabía que no había logrado dominar del todo la expresión cinematográfica, a diferencia del dominio extraordinario que poseía para la caricatura y el dibujo, con una soltura maravillosa de la muñeca desde el primer trazo. Pero, ciertamente, el cine fue su pasión de toda la vida (...) Su pasión por el cine lo transformó de cinéfilo a cineasta y fue primordial, porque no creo que nada le entusiasmara tanto como el cine.⁹

1.2.2 José Estrada Aguirre

Cineasta, actor, dramaturgo y guionista, José Estrada nació en la ciudad de México el 11 de octubre de 1938 y murió el 23 de agosto de 1985, víctima de un paro cardíaco. Estudió la carrera de arquitectura y posteriormente ingresó a la Facultad de Derecho de la UNAM. Más tarde, cursó estudios en la Facultad de Ciencias Políticas y estudió la licenciatura en Arte Dramático en la Facultad de Filosofía y Letras, finalmente, ingresó al Centro Universitario de Teatro (CUT). Fue profesor del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).¹⁰

José Estrada, mejor conocido entre sus amigos y colegas como Pepe “El perro” Estrada, inició su carrera en el mundo artístico con la dirección de algunas obras teatrales. Entre 1961 y 1968 realizó 43 obras de un acto bajo el patrocinio de Radio UNAM y se dedicó a dirigir obras de autores como Samuel Beckett, Ramón del Valle Inclán, Eugène Ionesco, entre otros; Luigi Pirandello, Miguel de Cervantes, Fernando Arrabal, Sławomir Mrożek , Harold Pinter, Tennessee Williams y Marguerite Duras forman parte de su repertorio predilecto, pues eran autores por lo que sentía una especial atracción y gusto.¹¹

Gracias a su dedicación en el campo de la dramaturgia cosechó importantes reconocimientos como el premio Xavier Villaurrutia por la puesta en escena *Jacobo o la sumisión*, otorgado por la Asociación de Críticos de Teatro de México, durante

⁹Claudio Isaac, “Las pasiones de Alberto Isaac. Una imagen crítica y filial”, *Tierra Adentro*, año 1998, núm. 94, p. 29.

¹⁰ “Estrada Aguirre, José”, *Cinelandia*, año 1975, núm. 411, p. 1.

¹¹ Eduardo de la Vega Alfaro, *Fichero de cineastas nacionales*, DICINE, 1987, p. 21.

el concurso de Teatro del Distrito Federal en 1966, fue nombrado por el INBA como mejor director. Cuatro años más tarde, la misma institución lo premió como el mejor autor y escenógrafo por la obra y el diseño escenográfico de *Panal*. Por el montaje de *El jardín de las delicias*, fue considerado el mejor director de teatro durante 1980 por la Asociación de Periodistas Teatrales, A. C.

En 1968, inició su carrera como cineasta en el largometraje *Trampas de amor*, allí trabajó al lado de Jorge Fons, de quien fue asistente de dirección, en uno de los tres episodios que constituyen la película, titulado “La sorpresa”. Un año más tarde, Estrada debutó como director con el episodio “Rosa”, uno de los tres cuentos que constituyen la cinta *Siempre hay una primera vez*. En 1981 dirigió *La pachanga*, película que obtuvo cuatro Arieles de Plata en 1983 a la mejor dirección (José Estrada), mejor edición (Rafael Ceballos), fotografía (Rosalío Solano) y ambientación. En 1983, dirigió la cinta *Mexicano... tú puedes*, donde Olivia Michel trabajó como guionista. El grupo de Periodistas Cinematográficos de México (PECIME) premió la película con el galardón la Diosa de Plata a la mejor dirección en 1984. Posteriormente, se dedicará a escribir y dirigir varias películas: *Para servir a usted* (1970), *El profeta Mimí* (1972) *Ustedes a la media noche* (1984), por citar algunas.

Además de cortos y largometrajes comerciales, José Estrada realizó documentales y otros trabajos producidos por dependencias oficiales como Reforma Agraria, CONASUPO y Secretaría de Educación Pública. Entre sus trabajos no comerciales se encuentran *Bahía de banderas* (1975), *El percusionista fatigado o El laberinto del sonido* (1976), *Samotracia busca su cabeza* (1976), *Los niños y la música* (1976), *Romance del trigo y los trigales* (1976) y *Laudería* (1976).¹²

Por su trabajo cinematográfico, José Estrada también recibió los premios India Catalina de Oro (1977) a la mejor dirección por *Maten al León* (1975), en el Festival Cinematográfico Internacional de Cartagena, Colombia; el premio Testimonio de participación en la XII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, en Pésaro, Italia, 1976; el premio Sovietsky Ekran 1978, otorgado por el Órgano

¹² Jorge Isaac, “Adiós a un hombre de cine”, *El Universal*, 25 de agosto de 1985, p. 2.

Informativo de la Unión de Cineastas de la URSS, en el Festival de Tashkent, Uzbekistan.¹³

La cinta *Los Indolentes* (1977), recibió en 1979, también tres Arieles de Plata al mejor argumento original; mejor guion y mejor música de fondo. Además del premio Diosa de Plata, 1980, al mejor guion, otorgado por los Periodista Cinematográficos de México, por la película *Ángela Morante ¿Crimen o suicidio?* (1978).

José Estrada, quien fuera vicepresidente de la Sociedad General de Escritores Mexicanos (SOGEM) opinaba que para salir de una crisis creativa,

[...] sería fundamental que se creyera en el guionista como un gran concebidor de ideas: esto se ha ido perdiendo en el panorama cinematográfico y solamente se conserva al autor como maquilador de la idea de un productor o de un funcionario, o como elaborador de obras terminadas que van a ser puestas a la consideración del comprador. La materia prima de la obra cinematográfica es el guion, y la materia prima del guion es la idea argumental. Pero nadie quiere comprar ideas argumentales. Mientras esto no se revoque [...] se va a seguir hablando de una carencia de autores que, desde mi punto de vista, es totalmente falsa.¹⁴

La muerte sorprendió a José “El perro” Estrada justo cuando se disponía a adaptar *Las batallas en el desierto*, por lo que ya no pudo verla terminada y fue terminada por Alberto Isaac con el nombre de *Mariana Mariana* (1986) y con el guion de José Estrada y Vicente Leñero.

1.2.3. Vicente Leñero Otero

El novelista, dramaturgo, periodista, guionista de cine y televisión nació el 9 de junio de 1933 en Guadalajara, Jalisco, cultivó las ansias de escribir desde la infancia, cuando hacía un periódico familiar, pero no fue sino hasta su época de estudiante en la Facultad de Ingeniería de la UNAM que comenzó a trabajar en libros breves de poemas, cuentos, ensayos y obras de teatro. Su inclinación por la literatura se vio alentada luego de estudiar en la Escuela de Periodismo Carlos Septién García.

¹³ “Estrada Aguirre, José”, *Op. Cit.*, p. 17.

¹⁴ Patricia Vela, “En México, una película es un producto”, *La Jornada*, 4 de enero de 1985, p. 26.

En aquellos años de intenso aprendizaje, repartía su tiempo entre la culminación de sus estudios de ingeniería, la colaboración con reportajes para la revista *Señal*, su participación en el taller literario de Juan José Arreola y la escritura de cuentos.¹⁵

Leñero se dio a conocer públicamente como escritor con el libro de relatos *La polvareda y otros cuentos*, en el que reunió los cuentos con los que ganó un concurso universitario. Entre sus actividades periodísticas pueden nombrarse su labor como redactor, primero, y posteriormente, director de *Claudia*, donde contó con la colaboración de Gustavo Sáinz y José Agustín. Fue director de *Revista de Revistas* del periódico *Excelsior* y asumió la subdirección de la revista *Proceso*, de la cual era vicepresidente.

Entre 1961 y 1964, fue becario del Centro Mexicano de Escritores donde escribió bajo la supervisión de Juan José Arreola y de Juan Rulfo. Su trabajo como guionista ha sido altamente reconocido y elogiado por escritores y directores de cine como José Emilio Pacheco y Alberto Isaac.

Leñero expresó que el “guionismo [es un] género extraño y apasionante, que sólo se puede aprender si se escribe”¹⁶. Por otra parte, sobre la labor específica del guionista y su relación con los medios para los que escribe, señaló que “[aunque] el guionista ha ganado espacios en los últimos años, ‘de manera casi fatal’ siempre estará sujeto a la visión del director”¹⁷. También resaltó la labor colectiva en la cual se inserta un guionista, a diferencia de la labor solitaria del dramaturgo: “El cine, la televisión nos obligan a entender la tarea del escritor ya no como el dueño de todo, sino dueño de una parte que se completa con el equipo. Uno añora a veces esa soledad creadora que es engañosa porque lo refunde en la intimidad de uno mismo”.¹⁸

Sobre su participación en películas específicas, se puede considerar su papel en *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1994), para la cual adaptó la novela del premio Nobel Naguib Mahfouz.

¹⁵ “Leñero Otero, Vicente”, *Los Universitarios*, año 2001, núm. 6, p. 21.

¹⁶ “El guionismo, un género extraño...”, *La Crónica de Hoy*, 25 de octubre de 1999, sección B, p. 12.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Angélica Abelleira, “La función del periodista es averiguar, antes de juzgar o analizar: Leñero”, *La Jornada*, 29 de mayo de 1994, p. 31.

El cuidado y la audacia de la propuesta estructural de Vicente Leñero al manejar distintos planos de la realidad y del tiempo real con el tiempo cinematográfico, son retomados magistralmente por Jorge Fons en *El Callejón de los milagros*, [...] una virtud de la adaptación, apoyada con el profundo conocimiento de nuestra historia moderna y de las coincidencias de las realidades del mundo económicamente dependiente, el llamado tercer mundo.¹⁹

En el año 2000, Vicente Leñero recibió el premio Xavier Villaurrutia, por su antología de cuentos *La inocencia de este mundo*. Dentro de los premios que ha recibido, hay que destacar, aquellos que le han sido otorgados por su trabajo de creación de obras para ser contadas en el cine. Entre ellos: Oso de Plata del Festival de Berlín por el guion de *Los albañiles*; el premio Ariel en 1979 a la mejor historia original por *Misterio* y al mejor guion por *Misterio*; y el galardón en 1987 al mejor guion por *Mariana, Mariana*.

Dentro de sus últimos trabajos llevados a la pantalla se encuentran el guion de la película *La habitación azul* (Walter Dohener, 2001), basado en la novela de Georges Simenon. Además hasta julio de 2001, el escritor trabajaba en el guion *El milagro de Villaldama*, y escribía la historia cinematográfica *Pasado pendiente*, adaptación de un cuento de Héctor Aguilar Camín.

1.3 Adaptación cinematográfica de la obra literaria

Resulta importante recalcar que nuestro objeto de estudio es un documento cinematográfico que nos aportará elementos para identificar las características de la clase media de los años cuarenta, por lo que hay que recordar que la película *Mariana, Mariana* es una adaptación de *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco.

Para alcanzar el objetivo expuesto en el párrafo anterior, de eminente corte histórico prescindiremos del análisis literario, pero no dejaremos pasar la oportunidad de mencionar cómo desde el punto de vista técnico se lleva la trama

¹⁹ Marco Julio Linares, "Literatura en los Arieles. Póker de ases", *Casa del Tiempo*, vol. 14, Núm. 42, p. 30.

novelística al lenguaje cinematográfico, mostrando las escenas que aparecen en la película de manera fiel al libro y marcando las diferencias entre ambos textos.

Ficha técnica

Título: *Mariana, Mariana*

Director: Alberto Isaac

Productor: Héctor López Lechuga

Guionista: Vicente Leñero (adaptación de la novela *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco)

Edición: Carlos Savage

Fotografía: Daniel López y Ángel Goded

Música: Carlos Warman

Actores: Pedro Armendáriz (Carlos adulto), Luis Mario Quiroz (Carlos niño), Elizabeth Aguilar (Mariana), Saby Kamalich (madre de Carlos), Aarón Hernán (padre de Carlos).

Compañía productora: IMCINE

Año: 1897

Duración: 85 minutos

La película comienza cuando Carlos, proveniente de Venezuela acude al sepelio de su papá; familiares y amigos le expresan sus condolencias, a su mente vienen momentos significativos de su infancia junto con la imagen de su padre. Una llanta del automóvil que rentó en el aeropuerto está sin aire, este incidente lleva al protagonista a aceptar el ofrecimiento de un desconocido para llevarlo a casa de su madre, ante su desconcierto éste le revela su identidad, es Rosales, antiguo compañero de escuela y personaje importante en la trama del filme.

Desde ese momento un constante *flashback* presentará los recuerdos de los viejos compañeros que instalados en el lujoso automóvil de Rosales y atrapados en un severo embotellamiento vehicular en el periférico, evocarán su infancia: sus amigos, sus juegos, sus familias, su colonia, su escuela, su maestro y sus clases de quinto grado, su ciudad y, sobre todo, el primer amor de Carlos.

A partir de la trama amorosa se descubre una época importante para el país que empezaba a incorporarse a la modernidad y a recibir la influencia de la cultura norteamericana, durante el sexenio de Miguel Alemán.

La adaptación cinematográfica es una de las formas de interacción entre la literatura y el cine, lo cual supone tomar distancia del texto original en la búsqueda de un lenguaje plenamente cinematográfico: lo que se necesita de cualquier manera es darle independencia al cine frente al texto literario.

Lo anterior es precisamente lo que Alberto Isaac hace con la novela ya mencionada, recrea el amor imposible de Carlitos y el contexto histórico explícito en la obra del escritor presenta al espectador a través de los objetos, la moda, los decorados, es decir, mediante el trabajo de ambientación y de la dirección artística.

Las referencias directas al presidente Alemán y a su gobierno a través de los diálogos o de la voz de los personajes son escasas, sin embargo, el lenguaje visual presenta esta etapa del país como telón de fondo o escenografía general de la infancia de Carlitos, no sólo en su aspecto personal, sino también los cambios experimentados en el ámbito familiar y social.

La cámara y sus movimientos presentan, por ejemplo, la pared de la sala del departamento de Mariana y de Jim, donde cuelga una foto del Presidente, otra escena muestra el busto del mismo personaje en la dirección de la escuela o una más clara cuando aparece el noticiero del cine inaugurando los multifamiliares Juárez.

El cine recrea mediante imágenes lo transitorio de una época, hace una crónica de los procesos sociales mostrando ideas y costumbres que constituyen el entorno de la trama. En este caso, se penetra al mundo de lo cotidiano de una familia que aparece como representativa de una clase social cuyo papel fue determinante

en los procesos políticos, económicos, sociales y culturales del país a finales de los años cuarenta.

En ocasiones, la adaptación requiere introducir escenas que le den mayor veracidad al relato fílmico, o como es en este caso, para situar la historia en un momento más cercano o significativo para el espectador.

La principal libertad que se toma Vicente Leñero en este trabajo de adaptación es la escena del automóvil donde viajan Carlos y Rosales en el periférico con un tránsito lento y desesperante que los motiva a evocar su infancia con cuarenta años después, justo en los momentos en que se esperaba un futuro excelente para el país, debido al impulso modernizador en todos los ámbitos de la sociedad.

Mariana, Mariana denuncia y critica a la política de la época y a la moral imperante presente en la obra de José Emilio Pacheco, la cual es conservada íntegramente en la obra de Alberto Isaac. Se trata de una obra fílmica ideal que aunque no se realiza en los años cuarenta, su recreación y ambientación es muy acertada para nuestro objeto de estudio, la clase media, incluso para comparar sus avances y su permanencia.

2. El contexto político, económico y social a mediados del siglo XX

El siglo XX, en México, surgió con una revolución que planteó reacomodos en el terreno político, económico y social. La necesidad de afianzar al Estado mexicano llevó a la conformación de la institucionalización en el sistema político, con la creación de un partido político que agrupó a todos los sectores del país. En el terreno económico la Revolución logró afianzar el capitalismo que ya se había comenzado a desarrollar desde el Porfiriato; en el ámbito social se redefinieron las clases sociales, donde este concepto cobró relevancia, dado que desde finales del siglo XIX, su lucha consistió en ocupar espacios políticos, por un lado y por otro, ser beneficiarias de la economía capitalista del país.

2.1 La política

Las sucesiones presidenciales de mediados del siglo XX, se ubicaron en el ejercicio de la democracia, aun cuando sólo fuera en papel, dado que la Constitución de 1917 había sentado las bases de la actuación política de México. Tuvo sus antecedentes en los años treinta, cuando Plutarco Elías Calles nombró al futuro presidente a través del Partido Nacional Revolucionario (PNR), que sería el encargado de llevar a cabo las elecciones. Calles puso especial interés en el proceso electoral, pues quería seguir teniendo injerencia en la política a través de dicho partido, así que postuló a Pascual Ortiz Rubio, quien ganó las elecciones y tomó posesión el 5 de febrero de 1930; sin embargo, sólo gobernó durante dos de los cuatro años que debía durar su mandato.

Plutarco Elías Calles continuó manipulando los hilos de la política, así que logró que Abelardo Rodríguez asumiera la presidencia durante los siguientes dos años. Casi de inmediato vino la preparación del terreno para el sucesor y fue Lázaro Cárdenas quien ocupó el cargo presidencial. Este presidente de inmediato habló de reformas al partido, se convirtió en el Partido de la Revolución Mexicana (PRM):

Se estructuró a base de cuatro sectores, que fueron los trabajadores, campesinos, sector popular y militar. Esto fue muy importante porque a partir de aquí se vio claro que el PRM fue un instrumento corporativo que centralizó y solidificó el control del Estado sobre los trabajadores dándole un carácter institucional”.²⁰

En la siguiente sucesión aparecieron varios interesados, desde 1938 se reunieron gobernadores para apoyar a Manuel Ávila Camacho, mientras que el presidente Lázaro Cárdenas apoyaba a Francisco J. Múgica. Para finales de ese año varios diputados formaron el Comité Orientador Pro Ávila Camacho y destaparon al candidato, quien ganó y tomó posesión el 1 de diciembre de 1940. Lo que podemos observar con todas estas sucesiones presidenciales es que triunfaron por el apoyo de un partido que controlaba el presidente en turno y que esto, si bien institucionalizó la sucesión presidencial, centralizó la política mexicana.

Con este orden en la mesa política mexicana vino el cambio presidencial, ya desde 1944 destacaron varios nombres, pero dos estuvieron en el candelerero: Miguel Alemán, secretario de Gobernación que sobresalió por el control interno del país; y Ezequiel Padilla, secretario de Relaciones Exteriores.

Miguel Alemán se entrevistó con Lázaro Cárdenas para saber qué actitud tomar ante este proceso, éste último le recomendó tranquilidad y vigilar la unidad revolucionaria. Lo apoyaron dos de los sindicatos, bases del partido, la La Confederación de Trabajadores de México (CTM) y la Confederación Nacional Campesina (CNC). Por su parte Ávila Camacho cambió los métodos electorales y reforzó al partido oficial:

A fines de 1945 se llevó a cabo una reforma política para cambiar los métodos electorales existentes, así que el 7 de diciembre de 1945 se mandó a la Cámara de Diputados la iniciativa de Ley Electoral. El presidente Ávila Camacho proponía centralizar el proceso electoral y propiciar la creación de partidos políticos. En diciembre la ley quedó aprobada.

Faltaba que el partido cambiara conforme a los nuevos tiempos, así que el PRM se disolvió en enero de 1946 y pasó a denominarse Partido Revolucionario

²⁰ Laura Edith Bonilla de León, “Notas sobre la sucesión presidencial”, *Itinerario de las miradas*, año VI, número 95, volumen VI, mayo 7, 2007, p. 4.

Institucional, con nuevos principios y estatutos además de un programa de acción. Fue electo presidente del partido Rafael Pascasio Gamboa e hicieron suya la candidatura de Miguel Alemán. El 2 de septiembre se le declaró presidente electo.²¹

Paralelamente a las transformaciones políticas se sentaron las bases en las que México consolidaría su economía, así que en el sexenio alemanista se argumentó que su gobierno estaría integrado por técnicos que impulsarían la mexicanidad. Invitó a la modernización industrial, preparación de técnicos y políticos y supeditar la política al programa económico.

Asimismo, con el apoyo del PRM y con la creación del La Confederación Nacional de Organizaciones Populares (CNOP), también se fortaleció el sector de la clase media²², sector económico predominante en el filme *Mariana Mariana* y del cual se desprende nuestro objeto de estudio, porque este sector fortalecería y validaría en gran medida al gobierno alemanista.

El país atravesaba por una época de cambio sustentada en una ideología distinta. Sus promesas señalaban aparentes cambios estructurales que otorgarían otra apariencia al país, otra forma de avanzar hacia esa ilusión llamada modernidad.

El país en el periodo alemanista, calificado por algunos como la etapa del desarrollismo, descansó justamente en el proyecto expansión industrial, descuidando de manera notable las políticas agrarias que prevalecieron en el pasado. Se abrieron las puertas al capital extranjero de manera excesiva e indiscriminada, lo que provocó, en consecuencia, en una mayor dependencia del país y en el establecimiento definitivo del capital monopolista transnacional.

El régimen de Miguel Alemán representó un cambio en la configuración burocrática e ideológica del Sistema. Terminó en este sexenio el militarismo y se inauguró una etapa de tecnocrática que prometía un avance inteligente hacia la modernidad y el progreso.

Por ello, a partir de 1940 se inició la contrarrevolución, que se consolidó con el otro artífice de la sociedad de hoy: Miguel Alemán Valdés (1946-1952), cuyo sexenio

²¹ Tzvi Medin, *El sexenio alemanista*, México, Era, 1990, p.15.

²² *Idem*.

sólo provocó la ilusión del desarrollo, el bienestar y el progreso. El alemanismo creó una euforia, un estado de ánimo de riqueza y poder económico que era ficticio.²³

Mariana, Mariana recrea un pasado político que intentó transformar, modernizar y desarrollar al país, desarrolla una dimensión ficticia e histórica para aproximarnos a esa realidad.

2.2 La economía

Al principio de los años cuarenta, más del 90% de las exportaciones de México dependían de Estados Unidos, debido a la situación posbélica en el mundo, recibían de éste el abastecimiento de materias primas la industria manufacturera, bienes de producción, de la maquinaria y los vehículos necesarios para la agricultura; los insumos de la industria de alimentos preparados, los servicios y las obras públicas, artículos de uso y consumo durable, etc. Sin embargo, al final de la guerra y con reactivación de la producción civil de Estados Unidos las exportaciones en México tuvieron una caída radical en 1946, pues aumentaron las importaciones y el país se enfrentó a un gran déficit de 99 millones de dólares.

En el gobierno de Miguel Alemán, la estrategia económica consistió en fomentar un intenso desarrollo económico, se incrementó la producción agrícola y la industrial a través de la sustitución de importaciones de productos de consumo, pero se vislumbraba una dependencia económica respecto a Estados Unidos, pues se sabía que el sector privado eran el único que posibilitaría el crecimiento de la industria,²⁴ por este motivo, se buscó atraer la inversión extranjera era una forma fácil y rápida de adquirir los recursos y la tecnología necesarios para la producción.²⁵

²³ Gabriel Careaga, *La ciudad enmascarada*, Mexico, Plaza y Janes, 1985, p.84

²⁴ *Ibidem*, p. 105.

²⁵ *Ibidem*, p. 113.



Ilustración 1. El papá de Carlos durante una llamada relacionada con la producción de jabón frente la competencia de los detergentes extranjeros. *Mariana, Mariana* (40' 34"),

En *Mariana, Mariana*, observamos cómo esta situación se manifiesta en la fábrica de jabón del papá de Carlos, donde la producción de jabón no se puede comparar con la competencia de los detergentes norteamericanos, el Fab le ganó a la producción del jabón mexicano, aunado a la publicidad y a los costos de elaboración, más adelante, esta situación sólo provocaría que las empresas extranjeras absorbieran las mexicanas, incluso los pequeños empresarios mexicanos pasaron de ser dueños a empleados.²⁶

Esta situación se refleja claramente en el filme cuando el papá de Carlos, durante una llamada telefónica comenta cómo es que la propaganda norteamericana le está ganando terreno a la producción de su jabón, que aunque el Fab es "... pura química de segunda, es lija para la ropa y para las manos, [...] con la propaganda esos gringos venden todo y si no sirve de todos modos lo venden" (40' 10").

Incluso, en otra escena, se puede observar cómo se producen las barras de jabón en la fábrica del papá de Carlitos, cuya producción, según la opinión del papá

²⁶ *Ibidem*, p. 114.

de Carlos, no puede ser comparada con la del Fab, que es mucho mayor (veáse ilustración 2).



Ilustración 2. La producción de una pequeña empresa de jabones. *Mariana, Mariana* (39' 27").

El proceso de industrialización implicó una creciente presión sobre la balanza comercial debido a la necesidad de importación de materias primas, equipos y maquinarias, las cuales se adquirían a través de los préstamos y créditos externos e inversiones extranjeras.²⁷ Hasta 1946, las nuevas inversiones extranjeras en México tenían un valor de 11,467 miles de dólares, en 1948, año en el que se centra el filme *Mariana, Mariana* equivalían a 33,279 miles de dólares y para finales del gobierno de Alemán eran de 68,172 miles de dólares.²⁸

En términos ideológicos los postulados económicos del Estado se sustentaron en parte, en la adopción del modelo norteamericano y en la posibilidad de crear una riqueza, a través de la implantación de una infraestructura industrial con alta capacidad para satisfacer las demandas internas, incrementando paralelamente los índices de exportación de los excedentes de productos manufacturados. El crecimiento del país en periodos anteriores, tuvo su origen en

²⁷ *Ibidem*, p. 120.

²⁸ Banco de México. "Informes anuales", *cit. pos.* Medin, *op. cit.* p. 121.

las demandas de sus productos a raíz de la Segunda Guerra Mundial. En la posguerra, se pretendió, no sólo sostener el crecimiento anterior, sino rebasarlo espectacularmente al costo aparentemente no previsto, de un endeudamiento sin precedentes, de la entrega irreflexiva del aparato industrial, sin infraestructura tecnológica, con el consecuente descuido, como se expresó anteriormente, de otros sectores de la producción, indispensables para un desarrollo económico.

El gobierno de Miguel Alemán regresa a errores del pasado, estratifica burocráticamente la política y rompe el equilibrio de fuerzas que había en el partido gobernante, haciéndolo un eco de su voluntad, ajeno a la composición de intereses populares que existió en su seno en tiempos anteriores. Abre las puertas excesivamente al capital extranjero, detiene la reforma agraria y concentra propiedades de tierras en grupos minoritarios; es el auge del comercio y de la banca. Se enriquecen las clases altas, alejándose cada vez más los actos de gobierno de los intereses de las clases populares.²⁹

En el estudio sobre el periodo de Alemán se aprecia el desequilibrio en la distribución de la riqueza, el proceso de desnacionalización y sus efectos negativos en pequeñas y medianas industrias nacionales, las cuales se ven obligadas a quebrar o asimilarse, en virtud de una lucha competitiva en términos tecnológicos, financieros y de procesos de comercialización poco ventajosos. Los efectos de esta política económica, incidieron de manera lineal en campesinos y trabajadores, en contraste al abierto favorecimiento a las clases privilegiadas.

2.3 Lo social

De 1920 a 1950 los programas de la Revolución y el gobierno incrementaron el ascenso social del pueblo y atendieron los problemas fundamentales, como la reforma agraria, la organización del Partido Nacional Revolucionario, la independencia económica a través de la nacionalización del petróleo, la creación de instituciones públicas esenciales para el fortalecimiento de un Estado nacional como

²⁹ González Cosío, Arturo. "Clases y estratos sociales", en *México 50 años de revolución*, p.159

la Banca Central, las instituciones nacionales de crédito y las Instituciones de seguridad social; así como la Comisión Nacional de Irrigación y otras más que fomentaron el desarrollo rápido de la infraestructura basada de la industrialización.

Aunque hay que reconocer que, si bien el país se transformó económica y políticamente, no toda la sociedad fue beneficiada, aunque tampoco hubo una polarización de clases, es decir, no sólo hubo ricos y pobres, también la clase media cobró la importancia que había venido peleado desde la Revolución mexicana con la finalidad de ocupar puestos políticos y económicos.

Desde 1950 se apreciaba en el panorama nacional el crecimiento de las clases medias: aumentaban los servicios públicos y los pequeños comerciantes e industriales y crecieron ciudades de provincia como Monterrey, Guadalajara, Ciudad Juárez, Puebla, así como la ciudad de México, que tuvo un crecimiento difícil, por lo que aparecieron las ciudades perdidas, de núcleos semiurbanos y que al mismo tiempo estaban poco preparadas para el cambio; estos fenómenos también se dejaron sentir en las principales ciudades de provincia.³⁰ Un ejemplo de esto lo observamos en la película *Mariana, Mariana*, con la mamá de nuestro personaje Carlitos, quien se lamentaba por haber tenido que dejar su vida provincial por venir a vivir a una ciudad con familias que no pertenecían a su supuesta clase social.

A partir de 1950, después de tres décadas de intensos cambios sociales, se percibían fenómenos crecientes y agudos, aumentaban el desempleo y el subempleo, al igual que los desajustes producidos por la vida citadina, creció la inmigración de los pueblos a las urbes, se desarrolló la violencia de algunos grupos de los sectores medios que expresaban su inconformidad o desorientación con pretendidos fundamentos ideológicos a través de asaltos, atentados, secuestros y robos, muchos de ellos inducidos por fuerzas enemigas de la independencia y del progreso de México.³¹

La ciudad presupone una ideología, una aglutinación conceptual dentro de un sistema delicado y a veces imperceptible de valores en juego y en riesgo. Lo cotidiano es, pues, esa conducta, ese comportamiento mecánico e irracional que

³⁰ *Ibidem*, p. 48.

³¹ *Idem*.

casi no deja sedimentos, vida releja e inconsciente, anestesia general en un orden creado para la lucidez y la vertebración del conocimiento.³²

El hombre se recrea desde sí mismo y se programa para admitir, los moldes de la sociedad y los dictados de la naturaleza, en incesante formar y reformar roles y papeles sociales que va estableciendo para adaptase a ellos y después volver a cambiarlos. De este proceso nace la ciudad como nueva dimensión del hombre y funciona en un tejido apretado de preguntas y respuestas, de esquemas que garantizan una mejor lucha contra la naturaleza. La situación del hombre enajenado que tiene asegurada su subsistencia, siempre y cuando se articule a una “banda sin fin” que resulta de la doble vertiente de la industria y de la urbanización. Se convierte en el “consumidor” habitante y protagonista.³³

En este contexto, la clase media surge como sinónimo de grupos, sectores y estratos que se encuentran en una zona de movilidad social y se caracterizan por ejecutar trabajos no manuales o manualmente especializados de intermediación.³⁴

Carlos Marx consideró que el proletariado como la burguesía eran dos clases sociales nuevas en pugna, surgidas con la industrialización, este conflicto modificó la historia de los siglos XIX y XX, lo que hace emerger una serie de grupos llamados de “clase media” que carecen, sustancialmente, de los atributos que corresponden a una clase social.³⁵

Los estratos medios tienen una situación de clase incierta, en movimiento, sus intereses son cambiantes y contradictorios, su conciencia está dirigida fundamentalmente al ascenso, en términos biográficos. Estos grupos actúan como clase social sólo temporal y circunstancialmente, cuando se enfrentan a obstáculos reales y concretos que frenan su posibilidad de proseguir con el ascenso social. Luchan por sus intereses, aparentemente de clase y los principales dirigentes de los grupos o estratos suben de nivel, reclutados hacia mejores posiciones.³⁶ El

³² Arturo González Cosío, *Clases medias y movilidad social en México*, México, Extemporáneos, 1976, p 13.

³³ *Ibidem*, p. 20.

³⁴ *Ibidem*, p. 36.

³⁵ *Ibidem*, p. 38.

³⁶ *Ibidem*, p. 39.

surgimiento de la clase media en México se originó desde los tiempos porfiristas gracias al desarrollo del capitalismo.

Al estudiar la clase media en México, la muestra fílmica *Mariana, Mariana* nos enfrenta al crecimiento de una clase media de inicios del siglo XX, producto de la modernidad que empieza a modificar sus entornos sociales, culturales, históricos y políticos.

Las clases medias del Porfiriato sentían que México había llegado a un nivel importante dentro de la civilización y que la dictadura era la expresión racional y legítima del único sistema que podía operar en México. Pero el descontento de los campesinos y de grupos progresistas de las clases medias los habían inclinado a la acción directa. Profesionistas e intelectuales, profesores y obreros empezaron a denunciar la miseria y la explotación y plantearon primero un reformismo político y después la revolución social. El pueblo apoyaba decididamente estos dos programas hasta las últimas consecuencias.

En 1900, las clases medias significaban el 8.3% de la población, en 1950 eran el 15.5%, es decir, aumentaron un 100%. Entre las clases medias urbana y rural, lo que más se acrecentó fue la urbana, que pasó de un 1.7% en 1900, a 5.7% en 1950.

Con la revolución mexicana se inició la modernización del país y se establecieron las bases para un nuevo tipo de desarrollo dinámico y de economía mixta, que presuponía la expansión y el incremento de prestaciones y servicios en beneficio de las clases populares, esto sucedió hasta iniciar la década de 1940. A partir de este año surgieron nuevos grupos de clase media y se incrementó la burguesía. Los beneficios se canalizaron en mayor cantidad y calidad hacia estas clases.

La necesidad que tenía el nuevo aparato público de técnicos, profesionales, intelectuales y de cuadros de mando hizo posible la ampliación de la burocracia. Comenzó un modelo de sociedad orientado al fomento del progreso económico, del que resultarán mejores niveles de vida y las satisfactores para los estratos intermedio y altos, ávidos de oportunidades educativas y de poder político.

La educación, la seguridad social, los empleos y la intensa obra pública de infraestructura llevada cabo por los gobiernos de la Revolución, promovieron el incremento de la producción industrial, el consumo y la urbanización, lo que permitió un aumento creciente de las clases medias y de sus afanes de mejoría individual.

La modernización de las estructuras económicas y sociales se dejó sentir de manera acelerada a partir de 1950, en este período aparece un rasgo típico de las clases medias que en otras sociedades y épocas estuvieron en situaciones similares; el temor ante los cambios que pudieron afectarlas, el miedo a proletarizarse o a no poder acceder a los altos estratos. La presión de los modelos de vida de los Estados Unidos se percibió no sólo en los países subdesarrollados, sino también en las sociedades europeas y la japonesa. Así se difundió a partir de la postguerra, un estilo de vida preciso: usos acuñados y predecibles, lenguaje y música cambiantes y estereotipados, que impregnan y dan perfil a estas clases media en casi todo el orbe. Los jóvenes de los sectores medios vieron a Estados Unidos con admiración y envidia. Desconcertados, despreciaron a sus países y creían asimilarse a un estilo que en realidad les era ajeno y difícil de aplicar.

En México, algunos grupos de clase media beneficiados del movimiento revolucionario, se sintieron frustrados, no tenían raíces históricas, pues ya nacieron después del movimiento armado y dentro de familias de clase media reaccionarias que habían concentrado resistencia y rencor hacia los cambios efectuados por la Revolución. No tenían memoria política y flotaban en la zona de la movilidad, impugnando, ciegamente los mismos sistemas que paradójicamente, les habían permitido nacer y desarrollarse.

El horizonte para las clases medias se volvió de aguda competencia y en este problemático torneo participaban profesionistas, pequeños industriales y comerciantes, profesores, pequeños propietarios agrícolas, obreros especializados, empleados públicos y privados. Cada vez una gran cantidad de personas aspiraban a obtener más bienes a consumir más y siempre en términos individualistas. Cuando se reunían, en vez de aglutinarse por solidaridad, optaban por integrarse en el

resentimiento, vinculados en actitudes negativas que no conducían a ningún resultado concreto.³⁷

Apareció otra vez la conocida voracidad individualista de muchos grupos y sectores de estas clases medias, que vivían a través de modelos extranjeros, colonizados, pero ya con desajustes, miedo y anhelos desorbitados.

También se podía usar la perspectiva política para clasificarlas: militancia partidaria, ideológica, actitudes frente al poder. Socialmente se podía clasificar por origen, tipo de familia, actitud frente al sexo, vocación, manera de aceptar la vida, manera de usar el tiempo libre, su coeficiente de movilidad horizontal y vertical.³⁸

En las clases medias de las zonas urbanas se encontraban los empleos administrativos, y técnicos, en menor proporción; los independientes constituían las principales fuentes de empleo; en las zonas rurales los pequeños propietarios y los que trabajaban por cuenta propia.³⁹

Los grupos de clase media, se caracterizaron por ser críticos y revisores del sistema, carentes de prejuicios y temores, investigaban, enseñaban, aplicaban la técnica y la ciencia, eran artistas, escritores, catedráticos, que habían aportado explicaciones objetivas sobre la vida social de México, había surgido la liberación de las costumbres, incluso pensaron que la mujer debe participar en la economía. Las clases medias podían ser un elemento de modernización y cambio en la medida en que nuevas formas de educación y cultura social les enseñaran a ser más responsables.⁴⁰

En México un resultado evidente fue el desarrollo alcanzado por el país y las profundas transformaciones económicas y sociales. En la generación de los sectores medios no bastaba la sola mención del “progreso” general, con todo lo que esto sugería automáticamente: mayor riqueza, más oportunidades de trabajo, mejores remuneraciones y una gama mayor y más extendida de facilidad en la educación, los servicios médicos, la seguridad social, la cultura y las diversiones.⁴¹

³⁷ *Ibidem*, p. 50-52.

³⁸ *Ibidem*, p. 56.

³⁹ *Ibidem*, p. 66.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 71.

⁴¹ Francisco López Cámara, *El desafío de la clase media*, México, Joaquín Mortiz, 1973, p. 38.

El desarrollo de la industria provocó la expansión urbana, la cual, era el asiento del crecimiento de las clases medias, a las que beneficiaron directamente los mejores síntomas de la modernización: la educación, las oportunidades de empleo y ascenso social, los sistemas modernos de comunicación de masas, las instituciones más propicias para la distribución extendida de poder, prestigio, riqueza, mérito personal, eficacia e igualdad.

Esta situación de privilegio explicaba el interés de la clase media por el desarrollo social y todas aquellas formas de cambio estructural que respondían a las exigencias del progreso en la industria; en primer término, las numerosas actividades que implicaba el desarrollo urbano suponían estructuras muy variadas de ocupación que estaban en estrecha relación con el crecimiento de las clases medias, las cuales encontraban en esas nuevas estructuras su campo predilecto de expansión.

En México el factor decisivo ha sido la conmoción revolucionaria que modificó radicalmente las estructuras básicas del país, pues situó al país dentro de una realidad distinta, además de sugerir explicaciones más amplias para fenómenos como la industrialización, el crecimiento urbano y la movilidad social, factores ligados al desarrollo de la clase social, todo ello introdujo elementos de análisis como el papel promotor del Estado, las nacionalizaciones de recursos y servicios, las obras de infraestructura, la expansión de las instituciones educativas, asistenciales, de seguridad social, la reforma agraria.

En México se tenía la experiencia histórica revolucionaria y la ideología emanada de la revolución de 1910, que sirvió de bandera para exigir cambios y reformas estructurales en beneficio del desarrollo global del país.

El trasfondo común ha sido una transformación revolucionaria, la composición interna de la clase media en México acusaba una mayor heterogeneidad en materia de aspiraciones y necesidades, como un marco “elástico” de movilidad social, que la insertaban desde abajo y hacia arriba en el cuerpo entero de la sociedad.

La política de desarrollo económico, fundada en la industrialización, las obras de infraestructura y la ampliación de los servicios públicos, estimuló desde luego la

formación de una burguesía nacional incipiente, pero también trajo consigo el crecimiento automático de las clases medias. La década de los 50 fue la gran consolidación en México de la política de desarrollo económico cuyas bases habían sido establecidas en las dos anteriores.⁴²

⁴² *Ibidem*, p. 40-48.

3. Representación en el filme de la clase media a través de la vida cotidiana

El microcosmos social de Carlitos, el personaje principal, sirve como un filtro para la representación de los cambios sociales de la época: la unión de la burguesía nacional con la norteamericana que generó cambios económicos sustanciales en los diferentes ámbitos sociales; transformaciones en las instituciones sociales como la familia, la educación, la religión y en general en los valores de la sociedad. Una representación de estas modificaciones continuas se encuentra en las clases sociales en general, particularmente a la que pertenece el personaje principal, la clase media.

En la época de Miguel Alemán se presentó una mayor polarización de las estructuras de clase. Tomando como referencia a nuestra familia protagónica, Héctor, el hermano mayor de Carlos, la considera de clase media “[...] pero mamá ¿cuál clase? somos puritito medio pelo, típica familia venida a menos de la colonia Roma: la esencial clase media mexicana”. Ejemplo de esta situación económica es mostrar al papá de Carlitos inicialmente como dueño de la fábrica de jabones y el hecho de que después termina por venderla a una nueva compañía transnacional, en donde de ésta ya sólo sería el gerente, implicando además tener que aprender inglés como segundo idioma para seguir vigente en los estándares laborales.

Otro recurso de la vida cotidiana es la representación de la familia de Carlitos como núcleo principal de la moral y las buenas costumbres, aunque al mismo tiempo se presenta un conflicto entre el deber y el ser, actitudes y comportamientos contradictorios, se identifica al interior de la familia miembros trasgresores de esos valores, como el padre con su casa chica y la mamá, por otro lado, abnegada consciente de la situación y resignada; el hermano intentando violar a la muchacha de servicio; la hermana mayor dejándose manosear por el novio en el cine y el propio Carlitos sintiéndose atraído por la mamá de su mejor amigo.

La escuela es otra muestra de la vida cotidiana, pues se concibe como un lugar donde los valores morales se deben fortalecer a través de la disciplina, la obediencia a la autoridad, el cumplimiento de las tareas, el aseo personal, etc., labor que el profesor de Carlitos se encarga de enfatizar en el filme.

La casa de Jim y Mariana muestra otro aspecto de la vida cotidiana de la clase media, dejaban las casonas viejas para adaptarse a vivir en departamentos pequeños, su alimentación citadina era completamente opuesta a la comida provincial de Carlitos, los juguetes y la vestimenta incluso enmarcaban la diferencia entre cada clase social, muy distinta del perfil de su compañero Rosales.

El espacio religioso no se puede dejar de lado en la clase media, al descubrirse que Carlitos estaba enamorado de Mariana, éste tuvo que confesar su “pecado”, este espacio de religiosidad cotidiana se presenta como un lugar donde si no eres culpable, te orillan a que lo seas, tal como sucede a nuestro protagonista al descubrir los malos tactos por inducción de su confesor.

Este filme sin duda nos muestra cómo la formación de una clase social está profundamente predeterminada por todos los elementos cotidianos que la conforman, lo que hace de esta obra fílmica un valioso referente para el estudio de la época.

3.1. Ambientación

El propósito de este apartado es resaltar algunas imagines que permitan la identificación de los rasgos más significativos de la época histórica a la que el relato cinematográfico hace referencia.

Para tal efecto es necesario hablar del recurso cinematográfico que hace tal cosa posible: la dirección artística o diseño de producción. Su función es recrear el ambiente donde se desarrollan las distintas escenas que conforman la historia narrada en imagines, dándole unidad visual al filme al tiempo que le dota de veracidad ante los ojos del espectador.⁴³

Para realizar su trabajo el director artístico cuenta con el apoyo de utileros, ajustadores, modistas, maquillistas, diseñadores y personal de diversos oficios, como carpinteros, plomeros, electricistas, staffistas, con el fin de lograr, a través de su trabajo, efectos reales en el ambiente, vestuario, mobiliario y el maquillaje.

⁴³ García Tsao, Leonardo, *Como acercarse a... El cine*, México, Limusa, 2001, p. 26.

El director artístico también fue el encargado de seleccionar los foros y las locaciones donde se llevó a cabo la filmación. En un foro se adaptaron las características espaciales y temporales de la época donde se sitúa la obra literaria, histórica o de ficción. En las locaciones el ambiente natural hace las veces de escenografía con algunas modificaciones o aplicaciones para lograr el efecto visual deseado y coherente con la historia narrada.

La selección de las escenas representativas para el análisis de este trabajo, se hizo bajo el criterio de mostrar lo cotidiano en la complejidad que este concepto tiene. La percepción de la cotidianidad no es tan simple como parece, la rutina la hace invisible, se convierte en costumbre y de ahí su dificultad para captarla. El desarrollo de la vida cotidiana es un cambio paulatino, permite tomar conciencia de todo aquello que se realizó, tal vez, de manera inconsciente o mecánica. Lo cotidiano parece intemporal y se enfrenta al reto de mostrar cómo se relaciona con los grandes sucesos, como lo comenta Peter Burke: “Uno de los focos de atención de los historiadores sociales, podría ser el proceso de interacción entre acontecimientos y tendencias de mayor importancia, por un lado, y estructura de la vida cotidiana por otro”.⁴⁴

Cada una de las escenas de *Mariana, Mariana*, tienen un referente histórico concreto: el sexenio presidencial de Miguel Alemán; es decir el México que vivió una nueva etapa de la modernización y de grandes transformaciones sociopolíticas durante ese tiempo.

En la novela de José Emilio Pacheco se alude con frecuencia a este marco socio-histórico, mientras que en la realización de Alberto Isaac, ese marco se llena de objetos, vestidos, peinados, autos, muebles, comida, refrescos, casas, calles, escuelas, juegos, valores y prejuicios morales a los que se vuelve con una mirada nostálgica y crítica.

Los cambios tienen un ritmo lento, pausado, van llegando y esa forma de hacerse presentes les garantiza una estancia; se presentan y se asimilan poco a poco, al grado de convertirse en necesarios, por ejemplo, los aparatos electrodomésticos o los nuevos alimentos incorporados a la dieta común y sus

⁴⁴ Peter Burke, *Formas de hacer Historia*, Madrid, Alianza, 2009, p. 26.

nombres pronunciados con acento natural: *sandwich*, *Seven up*, etc. Lo novedoso de ayer, hoy es de uso común sin saber el momento preciso en que recibieron carta de naturalización, están plenamente incorporados, forman parte de lo cotidiano, su uso es ya común y corriente.

En el ámbito de lo cotidiano prevalece la relación dialéctica entre el universo personal del sujeto y el universo social que lo conforma en sus múltiples determinaciones.

Lo cotidiano se presenta en nuestra selección de escenas como un conjunto de objetos y sujetos que orientan el recorrido histórico por una geografía personal concreta, la colonia Roma, donde se desarrolla una historia de amor, el de Carlos por Mariana, y la influencia determinante del universo social en este hecho tan particular. Mariana estaba en una reunión de tantas a las que asistía con frecuencia con su amante, ahí criticó la conducta deshonestas de los políticos en turno, de su enriquecimiento a costa de los pobres. Esto motivo una discusión entre la pareja, después del incidente, ella llega a su casa y se corta las venas. El suicidio no llegó a ser noticia porque el señor con sus influencias, colaborador cercano al presidente Miguel Alemán, lo impidió.

La realización de esta obra filmica se apega bastante a la novela, produciendo una obra que cuida detalladamente la ambientación de la época; las escenas que le dan actualidad son añadidos necesarios para crear el ambiente nostálgico y de contraste con el presente, que ayer era futuro.

En el filme se representan dos épocas: la remota ubicada en 1941, el pasado por recordar; el presente del sexenio alemanista y, por otro lado, el presente que en la película es 1986, un año después de los terremotos de septiembre de 1985, en el sexenio del presidente de México que se propuso la renovación moral de la sociedad, y que es el punto usado para cerrar y darle final a la cinta.

Desde el inicio el espectador es situado en el intransitable periférico de la ciudad, para crear la sensación de distancia entre una y otra época y contrastar la serenidad y tranquilidad del pasado, con el ruido y el caos cotidiano del presente (véase ilustración 3). La imagen del tráfico irá y vendrá a través de *flashbacks* para

situarnos en el presente de los personajes y contarnos los recuerdos de la infancia de aquellos adultos que recuerdan con añoranza su pasado.



Ilustración 3. La imagen del tráfico que se repite a lo largo de la cinta, sirve para transportarnos a los recuerdos de infancia de los personajes y regresar al presente. *Mariana, Mariana* (45' 24").

Carlos, ya como adulto y el viejo Rosales, antiguos compañeros de escuela coinciden en el funeral del padre de Carlos y mientras viajan por el periférico atestado de automóviles se remiten al pasado, la situación que enfrentan en ese momento les sirve de contrapunto a lo dicho alguna vez por su profesor de quinto año, quien auguraba un futuro promisorio para el país en cuarenta años.

Lo expresado por su profesor Mondragón, era una idea común en el sexenio alemanista, pues subidos en el carro del desarrollo y del progreso nacional, el futuro se pensaba venturoso, *flashback*, regreso, por vía del recuerdo, al salón de clases en 1948, el año en que se desprende el comentario del profesor, al momento en que dibuja el hongo atómico, ubicado tres años atrás.

Estados Unidos arrojó las primeras bombas atómicas sobre las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945, para obligar a Japón a rendirse y dar por terminada la segunda Guerra Mundial. Después de concluida la conflagración internacional, Estados Unidos de Norteamérica se convierte en el líder

del hemisferio occidental, iniciando su incuestionable dominio ideológico y su expansión económica.

Luego de que el mundo conoció los efectos destructivos de la energía nuclear, se empezó a destacar los usos pacíficos de la misma como alternativa en beneficio de la humanidad: ciudades limpias, sin pobres, todas las necesidades satisfechas, en pocas palabras, las ciudades serían casi el paraíso.

Cuarenta años después, las predicciones del profesor Mondragón resultaron erróneas; ahí estaban ellos atrapados en un automóvil de lujo y rodeados de muchos más, sin permitirles avanzar. En el tedio del tráfico, lo mejor era retroceder en el tiempo y recobrar la infancia, los sueños y las ilusiones.



Ilustración 4. La salida del colegio nos permite observar parte de la rutina de los niños. Nótese que en esta escena sólo los niños van a la escuela. *Mariana, Mariana* (08' 28").

La escuela es una casona adaptada, nada que ver con las escuelas modernas de uniformidad arquitectónica y bancas individuales, ahí se observan los mesabancos para dos alumnos y sobre ellos, además de los cuadernos, dos útiles comunes de la época: el tintero y el manguillo para escribir; las plumas atómicas no eran de uso de cotidiano, en el filme aparece como la gran novedad causando asombro y temor por el adjetivo con que se identificaban. Fue uno más de los

productos que modernizaban el panorama cotidiano del México que seguía transformándose.

El grupo escolar estaba conformado sólo por niños, no había grupos mixtos, lo que se puede interpretar como parte de las costumbres de la época donde la mujer era educada con otros fines, principalmente, el matrimonio o profesiones exclusivos de su género, secretaria, enfermera, maestras. La salida del colegio nos deja observar parte de esa rutina social de los niños, sólo varones que asisten a la escuela, la moda de la época se puede apreciar en los uniformes de los alumnos y el ropa de los padres de familia que recogen a sus hijos fuera del colegio.

Otro elemento destacable es *Mecánica popular*, la revista en inglés que Jim y Carlos leen, en lugar de escuchar las reflexiones de su maestro en torno al tema nuclear. Para ese momento, algunas escuelas privadas impartían clases de inglés de manera obligatoria, pues la influencia del país del norte era cada vez fuerte, debido al impulso dado durante el gobierno de Miguel Alemán a la inversión extranjera, preferentemente a la de los Estados Unidos.

Este fenómeno del aprendizaje del idioma del inglés se observa en la primera escena, en el panteón, cuando Carlos recuerda a su familia desayunando y en especial a su padre repitiendo sus clases de este idioma a través de discos y con el libro de texto en la mano.



Ilustración 5. La familia desayunando, mientras el papá repasa sus lecciones de inglés. *Mariana, Mariana*, 03' 34".

Otra escena en plena crisis familiar por el atrevimiento del protagonista al declararle su amor a Mariana; el papá de Carlos contesta una llamada telefónica donde con ciertas dificultades para expresarse en inglés, cierra un trato con Mr. Johnson de la venta de su fábrica de jabones a una empresa norteamericana fabricante de detergentes. Este último producto modificó la vida cotidiana en los hogares, pues facilitaba la tediosa y cansada tarea de lavar la ropa con jabones de pasta. Las labores del hogar las tenía que seguir desempeñando la mujer, pero ahora era más fácil, según los promocionales de los nuevos detergentes.

Mientras la mamá y las hermanas de Carlitos viajan a Guadalajara, se puede observar la escena en dónde recrean la estación de tren y se puede apreciar cómo esta clase social



Ilustración 6. La fabricación de jabones de pasta que competirá con el detergente Fab. *Mariana, Mariana*, (39' 35").

Otras escenas representativas del entorno del México de finales de la década de los cuarenta, son los que muestran la llegada de los aparatos electrodomésticos a la casa de Carlos, que tenían la función de aligerar las labores domésticas. La licuadora es motivo de admiración y toda la familia se reúne entorno al aparato para verlo funcionar. El comentario que hace Héctor, es representativo de la manera en que fueron comercializados dichos aparatos; “él que tenga la concesión de estos aparatos, se va a ser millonario, segurito es un politiquillo” (09' 00”).



Ilustración 7. La familia se reúne ante la novedad de los electrodomésticos. *Mariana, Mariana*, (08' 49").

Cómo es sabido, durante el gobierno del presidente Alemán, grandes fortunas fueron amasadas por políticos cercanos al grupo gobernante, favorecidos por este tipo de negocios, al otorgarles las concesiones para la importación y comercialización de todo tipo de mercancías. Lo mismo pasó con la compra en abonos de la aspiradora. En ese tiempo no se hablaba de compras de crédito, sino de abonos, existía el oficio de abonero que consistía en cobrar a domicilio los pagos semanales, quincenales o mensuales y anotar la cantidad abonada en tarjetas de colores.

La mamá y la hermana mayor de Carlos, prueban las maravillas que hace la nueva adquisición y comentan la forma de pago antes mencionada. El molcajete y la escoba, en la clase media son paulatinamente sustituidos por los nuevos aparatos; con esto la mujer invierte menos tiempo en los quehaceres y lo gana para el ocio, aunque en el caso de la mamá del protagonista, este tiempo se ocupa para escuchar programas de radio, mientras remienda calcetines y su atención está puesta en las radionovelas.



Ilustración 8. La llegada de la aspiradora pagada en abonos causa una gran impresión en la mamá y la hermana de Carlitos. *Mariana, Mariana*, (57' 27").

La radio era el principal medio de entretenimiento en el hogar, la televisión no llegaba aún. El presidente Alemán comisionó a Salvador Novo para que fuera a investigar a Europa y a Estados Unidos sobre este nuevo e importante medio de comunicación para instalarlo en nuestro país. “Ahí me aguardaba una carta de Carlos Chávez. Sugería que era urgente que el presidente tuviera en sus manos el informe sobre la televisión que yo había venido a estudiar”.⁴⁵

El cine es otro de los lugares importantes de esparcimiento para la época en que se ubica la trama de *Mariana, Mariana*, esta industria vivía sus mejores épocas, la edad de oro estaba en plenitud. Un ejemplo es la excelente película de Alejandro Galindo en 1948 precisamente, *Una familia de tanta*, cinta donde también se aborda el impacto que provoca en la familia Cataño la visita de un vendedor de aspiradoras.

La segunda mitad de los años cuarenta, representó para los sectores sociales más favorecidos de la sociedad mexicana, su ingreso a una nueva etapa de modernización con fuerte influencia de las costumbres y hábitos de consumo provenientes de Estados Unidos. La clase media creció y los electrodomésticos se

⁴⁵ Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México, CONACULTA, 1999, p. 94.

tornaron como símbolo de distinción en esos hogares mexicanos liberando a las amas de casa de la rudeza de los trabajos domésticos. La vida cotidiana se transformó con una nueva forma de hacer las cosas que modificó la relación entre las personas.



Ilustración 9. El cine Hipódromo fue uno de los lugares de reunión de la clase media y escenario de la vida cotidiana. Mariana, (09' 42").

La exhibición cinematográfica también se informaba, una costumbre de la época era proyectar un noticiero antes del programa doble. En la escena donde Jim y Carlos van al cine acompañados por la hermana de éste y su novio, se da la noticia de la inauguración de los multifamiliares Juárez por parte del presidente Miguel Alemán y ahí, Jim señala que su papá aparece en dichas escenas, el poder asistir a una función de cine era una actividad propia de la clase media, en la ilustración 9 podemos observar por su vestimenta que se trata de este sector.

A propósito de los edificios en condominio, cabe resaltar que estos sustituyeron las viejas y tradicionales vecindades. El fin de las unidades habitacionales se ubicó en los trágicos terremotos del 19 y 20 de septiembre de 1985, cuyos daños fueron inconmensurables por la combinación de la intensidad de

los mismos y las deficiencias en las construcciones que revelaron signos de corrupción y negligencia.

En general se puede afirmar que uno de los mayores méritos de la cinta es la calidad de la ambientación, la habilidad para recrear la colonia Roma de los años cuarenta y pintar al país en su tendencia a modernizarse al estilo norteamericano.

La colonia Roma y su vecina, la Condesa, con su viejo estilo francés, venido de la primera modernización durante el porfiriato, sepultaron, cuarenta años más tarde, los erróneos vaticinios del profesor Mondragón junto con su historia, dejando como huella de ese pasado la visible influencia norteamericana en la comida: “¿qué quieres, torta de natas o concha con frijoles refritos?”, pregunta Carlos a Jim a la hora del recreo; No, responde Jim, traje mi sándwich” (15’ 56”), los juguetes, en la recámara de Jim, el día en que Carlos va a cenar a su casa y conoce a Mariana, aquel le dice: “te voy a enseñar cómo funciona la cuerda” (26’ 00”) y se ve un trenecito circulando por la habitación.

Las fachadas de las casas y edificios de departamentos que quedaron de pie, después de los terremotos de 1985, son utilizados para darle realismo a la ambientación, la cámara hace un recorrido por ellas mostrando la poética del espacio: los emplomados y vitrales de la iglesia de la Sagrada familia, los volutas de herrería en las protecciones de las ventanas, los balcones representativos del *art nouveau*, y la combinación de estilos arquitectónicos que le dieron identidad al espacio ciudadano propio de las clases medias de mitad del siglo XX en el Distrito Federal.

Los automóviles antiguos circulando por las calles son el complemento de un paisaje que contrasta con la lentitud con que hoy en día se desplazan, incluso por las vialidades primarias como se ve el auto último modelo de Rosales y donde se recuerda aquella ciudad que poco a poco se fue llenando de gente, construcciones, autos, ruido y contaminación.

La colonia Roma es el microuniverso de los personajes, ahí estuvo la casa de Carlos, decorada con muebles de madera labrada, en el ambiente hogareño se respira un fuerte olor a conservadurismo provinciano, alterado sólo por los aparatos electrodomésticos, lo único moderno que resalta es ese mundo lleno de tradición.

La distribución de los muebles y de los objetos da la sensación de que les falta espacio, no hay huecos todo está lleno. El barroquismo de la casa parece un dique a lo nuevo, no hay posibilidad de que algo altere el orden, por eso cuando esto llega a pasar, se recurre a la institución tradicional por antonomasia, la iglesia; y después a la ayuda profesional de la psicología. Nada parece romper la armonía artificial de la vida cotidiana de la familia, excepto los dólares y el estatus ganado con la venta de la fábrica, patrimonio familiar que no pudo aguantar el embate de las empresas extranjeras.

A unas cuantas cuadras estaba la casa de Jim y Mariana, la diferencia salta a la vista. Un moderno departamento decorado de acuerdo al estilo de la época, las paredes blancas dan la sensación de amplitud, los muebles modernos, estilizados, ligeros. En este lugar la modernidad habita sin mayores problemas. La foto de Mariana, la de Jim en el puente de San Francisco, la del señor acompañando al presidente Alemán revelan una imagen de los nuevos tiempos.

Los aparatos electrodomésticos completan el decorado, son más modernos todavía, vienen directamente de Estados Unidos: el tocadiscos de maletín, la sandwichera y los novedosos juguetes de cuerda; nada que ver con la lancha de latón impulsada por el calor de una vela de parafina que Carlos regala a un niño, acto que corona fumando con su hermano y sus amigos ataviados al estilo “pachuco”, en la miscelánea tradicional de la colonia.

Además de este último tipo de establecimientos, también existían las mercerías, heladerías, los cafés de chinos y los puestos de periódicos que exhibían los periódicos *Excelsior* y *El Universal*, cuyos titulares destacaban las actividades presidenciales, inauguraciones de obras, en carreteras, presas, escuelas, hospitales, unidades habitacionales; modernidad y bienestar como símbolos de la época. El puesto de periódicos mostrado en la cinta *Mariana, Mariana* se convierte en un referente visual para conocer las publicaciones de la época y valorar la información y el entretenimiento a los que los propios niños, Rosales y Carlitos, hacen referencia en su remembranza.



Ilustración 10. El puesto de periódicos es un referente de la información y entretenimiento de la época. *Mariana, Mariana*, (45' 45").

En las últimas escenas de la película se recrea la demolición de los edificios dañados por los terremotos de 1985; estas tomas sirven para agregarle dramatismo a los recuerdos de Carlos y hacer énfasis los hechos más significativos de su infancia, rescatándolos de los escombros de una ciudad que al fracturarse, se conservan en la memoria de sus habitantes junto con los nombres, los hechos, los testimonios de su vida, materia prima de la ciencia de la Historia.

3.2. Vestuario

Todo este trabajo de recreación se complementa con el vestuario. La moda es retratada y destaca su papel como representante de un periodo de transición, la década de los cuarenta. Destacan los uniformes escolares con pantalones cortos y suéteres azul marino; los vestidos son discretamente largos y no entallados, pues reflejan la decencia. El cabello de las mujeres es todavía largo, pero bien recogido en peinados elegantes y conservadores, el maquillaje es discreto por lo tenue, tal como se visten la mamá y las hermanas de Carlos.

En cambio, Mariana es sinónimo de una mujer moderna, se viste con elegancia, su sensualidad resalta por los vestidos entallados y por las zapatillas de tacón alto de aguja, las medias de *nylon*; su maquillaje es de colores encendidos, sus peinados armonizan con su belleza. Todos estos elementos representan a una mujer libre de los quehaceres del hogar, su conducta es más liberal aunque guarda las apariencias de un matrimonio formal y de tener una familia como cualquiera.



Ilustración 11. La imagen de Mariana representa la mujer moderna y liberal de los años cuarenta.

A las afueras del colegio, cuando las señoras salen a recoger a sus hijos, se puede vislumbrar la recreación exacta de la moda de los años cuarenta, en cuanto a la moda de los caballeros, se observa el vestir de los obreros de la fábrica de jabones con sus batas cafés; el vestir del profesor Mondragón con su traje negro, serio y sobrio con el uso además de sombrero; al igual que el de los políticos de la época.

Incluso aunque el servicio doméstico no pertenece a la clase media, podemos observar a través de estos y de los extras —cuidador de la escuela, conserje del edificio, personas afuera de la escuela, psiquiatras, jardinero, sacerdote, etc. — la representación de vestuarios de las clases inferiores y superiores de la clase media, lo cual le da un valor indiscutible a la parte visual del filme.



Ilustración 12. Obsérvese los vestidos, los tonos, los sombreros, las bolsas, los peinados y la longitud de los vestidos. Se observa en las mujeres fuera del colegio, que el vestuario señala su estatus.

3.3 Elementos sonoros

El sonido es indispensable en todo filme para acentuar o complementar el sentido de la impresión de la imagen; la música, pues, debe ser la impresión sonora que refuerce la impresión visual; aunque por supuesto no se puede olvidar el empleo de la música como contrapunto de la imagen y de la misma historia.

La música y el sonido a pesar de ser un elemento fuera de los que conforman la imagen en movimiento, cobran una gran importancia en las obras cinematográficas, pues hacen posible la concepción del lenguaje del cine; su relevancia en muchas ocasiones es central desde la producción hasta la percepción final del filme, donde su participación puede ser determinante.

Desde el inicio y hasta el final del filme en *Mariana, Mariana* los elementos sonoros se hacen presentes e indiscutiblemente son estos los que dan a la obra la credibilidad, ya que logran junto con la ambientación, generar una perfecta recreación de la época alemanista, a través de la música de Carlos Warman y el sonido directo de Daniel García, que se utilizaron en los momentos precisos para lograr una evocación del pasado lejano de los años cuarenta y el presente de los protagonistas en los años ochenta.



Ilustración 13. El radio es uno de los elementos sonoros más importante del filme, pues refleja la cotidianidad de la época. *Mariana*, *Mariana* (20' 35").

Encontramos elementos sonoros diegéticos que ayudan a que la reconstrucción del momento histórico sea más preciso, podemos apreciar el ruido ensordecedor de los autos embotellados en el periférico, las lecciones de inglés que se escuchan en la radio mientras la familia desayuna, o la música de la banda de guerra con la que el papá de Carlitos despierta a su familia, las radionovelas y noticias escuchadas por la mamá, la licuadora y aspiradora funcionando, el silbido del tren al marcharse, el ruido de las máquinas en la fábrica de jabón, música de boleros en la radio y rocola, todos estos sonidos comunes, muy en sintonía a la época que se rememora, son un elemento más que el filme proporciona para recrear nuestro documento histórico.

De los elementos sonoros extradiegéticos, que favorecen la conexión emocional con la trama, encontramos la música con la que inicia y termina el filme y que tiene como tarea evocar ese pasado que se reconstruye; la musicalización con que Carlitos conoce a Mariana; cuando guarda la foto de ésta en el poste de luz; la música de incertidumbre al escaparse de la escuela; la del momento del clímax cuando Mariana besa a Carlitos, que deja una sensación inquisidora y de que señala la consumación de un terrible acto; se musicaliza el momento de los

malos tactos y también las escenas cuando busca desesperado nuevamente el departamento que antes le perteneció a Jim y Mariana, además de los elementos sonoros que tratan de representar la demolición de los edificios y el mismo terremoto de 1985; otro elemento, finalmente, el bolero “Obsesión”, aparece en el filme como un elemento diegético y extradiegético, en diversas ocasiones, que le da un toque de armonía a la sonoridad.

Conclusiones

Actualmente el mundo está rebasado por imágenes, en donde algunas de nuestras ideas sobre el pasado se construyen por medio del cine, la televisión y el Internet. La gran fuente de conocimiento histórico de la mayoría de la población son los medios audiovisuales, un conjunto de instituciones cuyo control está casi completamente fuera del alcance de aquellos de nosotros que dedicamos nuestras vidas a la Historia, como lo afirma el historiador Robert Rosenstone.

El guion de *Mariana, Mariana* tiene su origen de *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco, con este relato y la dirección de José Estrada y Alberto Isaac, la trama de nuestro filme tiene una historia lo suficientemente acertada para convertirlo en un excelente objeto de estudio para nosotros los historiadores y quienes vemos en el cine una gran oportunidad para conocer y reconstruir el pasado.

Mariana, Mariana es un filme que yuxtapone de manera apropiada la imagen y el sonido, logra rescatar la vitalidad del pasado con sus acertados *flashbacks*; pues, al mismo tiempo que nos hace presenciar el desarrollo de un drama, nos acerca a dos épocas distintas, los años cuarenta y los ochenta, de las que podemos enumerar varios elementos que le dan particularidad a la clase media.

Aunque es una obra que recrea una época, no por eso, se deja de dar cuenta del conocimiento que tienen los realizadores sobre dicho tiempo, ya que contiene una ambientación muy precisa de acuerdo a lo que hemos revisado en este trabajo, porque se apega a los elementos políticos, sociales y económicos que definieron la historia de México a partir de los años cuarenta, aunado a esto, el formato a color enriquece mucho más lo expuesto, pues permite percibir detalles de la decoración de las casas, la vestimenta de sus personajes y las panorámicas de la ciudad, que añaden un gran valor, a diferencia de las obras fílmicas de la época que eran realizadas en blanco y negro.

Al estudiar la clase media en México, la muestra fílmica *Mariana, Mariana* nos enfrenta al crecimiento de una clase media de inicios del siglo XX, producto de la modernidad que empieza a modificar sus entornos sociales, culturales, históricos

y políticos. En 1900, las clases medias significaban el 8.3% de la población, en 1950 eran el 15.5%, es decir, aumentaron un 100%. Entre las clases medias urbana y rural, lo que más se acrecentó fue la urbana, que pasó de un 1.7% en 1900, a 5.7% en 1950.

Con la revolución mexicana se inició la modernización del país y se establecieron las bases para un nuevo tipo de desarrollo dinámico y de economía mixta, que aceptaba la expansión y el incremento de prestaciones y servicios en beneficio de las clases populares, esto sucedió hasta iniciar la década de 1940. A partir de este año surgieron nuevos grupos de clase media y se incrementó la burguesía. Los beneficios se canalizaron en mayor cantidad y calidad hacia estas clases.

La necesidad que tenía el nuevo aparato público de técnicos, profesionales, intelectuales y de cuadros de mando hizo posible la ampliación de la burocracia. Comenzó un modelo de sociedad orientado al fomento del progreso económico, del que resultarán mejores niveles de vida y las satisfactores para los estratos intermedio y altos, ávidos de oportunidades educativas y de poder político.

La educación, la seguridad social, los empleos y la intensa obra pública de infraestructura llevada a cabo por los gobiernos de la Revolución, promovieron el incremento de la producción industrial, el consumo y la urbanización, lo que permitió un aumento creciente de las clases medias y de sus afanes de mejoría individual.

La modernización de las estructuras económicas y sociales se dejó sentir de manera acelerada a partir de 1950, en este período aparece un rasgo típico de las clases medias que en otras sociedades y épocas estuvieron en situaciones similares; el temor ante los cambios que pudieron afectarlas, el miedo a proletarizarse o a no poder acceder a los altos estratos. La presión de los modelos de vida de los Estados Unidos se percibió en los países subdesarrollados.

En México, algunos grupos de clase media beneficiados del movimiento revolucionario, se sintieron frustrados, no tenían raíces históricas, pues ya nacieron después del movimiento armado y dentro de familias de clase media reaccionarias que habían concentrado resistencia y rencor hacia los cambios efectuados por la Revolución. No tenían memoria política y flotaban en la zona de la movilidad,

impugnando, ciegamente los mismos sistemas que paradójicamente, les habían permitido nacer y desarrollarse.

El horizonte para las clases medias se volvió de aguda competencia y en este problemático torneo participaban profesionistas, pequeños industriales y comerciantes, profesores, pequeños propietarios agrícolas, obreros especializados, empleados públicos y privados. Cada vez una gran cantidad de personas aspiraban a obtener más bienes a consumir más y siempre en términos individualistas.

También se podía usar la perspectiva política para clasificarlas: militancia partidaria, ideológica, actitudes frente al poder. Socialmente se podía clasificar por origen, tipo de familia, actitud frente al sexo, vocación, manera de aceptar la vida, manera de usar el tiempo libre, su coeficiente de movilidad horizontal y vertical.

En las clases medias de las zonas urbanas se encontraban los empleos administrativos, y técnicos, en menor proporción; los independientes constituían las principales fuentes de empleo; en las zonas rurales los pequeños propietarios y los que trabajaban por cuenta propia.

Los grupos de clase media, se caracterizaron por ser críticos y revisores del sistema, carentes de prejuicios y temores, investigaban, enseñaban, aplicaban la técnica y la ciencia, eran artistas, escritores, catedráticos, que habían aportado explicaciones objetivas sobre la vida social de México, había surgido la liberación de las costumbres, incluso pensaron que la mujer debe participar en la economía. Las clases medias podían ser un elemento de modernización y cambio en la medida en que nuevas formas de educación y cultura social les enseñaran a ser más responsables.

En México un resultado evidente fue el desarrollo alcanzado por el país y las profundas transformaciones económicas y sociales. En la generación de los sectores medios no bastaba la sola mención del “progreso” general, con todo lo que esto sugería automáticamente: mayor riqueza, más oportunidades de trabajo, mejores remuneraciones y una gama mayor y más extendida de facilidad en la educación, los servicios médicos, la seguridad social, la cultura y las diversiones.

El desarrollo de la industria provocó la expansión urbana, la cual, era el asiento del crecimiento de las clases medias, a las que beneficiaron directamente

los mejores síntomas de la modernización: la educación, las oportunidades de empleo y ascenso social, los sistemas modernos de comunicación de masas, las instituciones más propicias para la distribución extendida de poder, prestigio, riqueza, mérito personal, eficacia e igualdad.

Esta situación de privilegio explicaba el interés de la clase media por el desarrollo social y todas aquellas formas de cambio estructural que respondían a las exigencias del progreso en la industria; en primer término, las numerosas actividades que implicaba el desarrollo urbano suponían estructuras muy variadas de ocupación que estaban en estrecha relación con el crecimiento de las clases medias, las cuales encontraban en esas nuevas estructuras su campo predilecto de expansión.

La política de desarrollo económico, fundada en la industrialización, las obras de infraestructura y la ampliación de los servicios públicos, estimuló desde luego la formación de una burguesía nacional incipiente, pero también trajo consigo el crecimiento automático de las clases medias. La década de los 50 fue la gran consolidación en México de la política de desarrollo económico cuyas bases habían sido establecidas en las dos anteriores.

Las transformaciones políticas de los años cuarenta sentaron las bases en las que México consolidaría su economía, en el sexenio alemanista se argumentó que su gobierno estaría integrado por técnicos que impulsarían la mexicanidad. Invitó a la modernización industrial, preparación de técnicos y políticos a supeditar la política al programa económico. Asimismo, con el apoyo del PRM y con la creación del La Confederación Nacional de Organizaciones Populares, también se fortaleció el sector de la clase media, sector económico predominante en el filme *Mariana Mariana*, el cual validaría en gran medida al gobierno alemanista.

En el gobierno de Miguel Alemán, la estrategia económica consistió en fomentar un intenso desarrollo económico, que incrementó la producción agrícola y la industrial a través de la sustitución de importaciones de productos de consumo, pero se vislumbraba una dependencia económica respecto a Estados Unidos, pues se sabía que el sector privado eran el único que posibilitaría el crecimiento de la industria. En *Mariana, Mariana*, observamos cómo esta situación se manifiesta en

la fábrica de jabón del papá de Carlos, donde su producción no se puede comparar con la competencia de los detergentes norteamericanos, aunado a la publicidad y a los costos de elaboración, más adelante, esta situación sólo provocaría que las empresas extranjeras absorbieran las mexicanas, incluso los pequeños empresarios mexicanos pasaron de ser dueños a empleados.

El país se transformó económica y políticamente, sin embargo, no toda la sociedad fue beneficiada, aunque tampoco hubo una polarización de clases, es decir, no sólo hubo ricos y pobres, también la clase media cobró la importancia que había venido peleado desde la Revolución mexicana con la finalidad de ocupar puestos políticos y económicos.

Desde 1950 se apreciaba en el panorama nacional el crecimiento de las clases medias: aumentaban los servicios públicos y los pequeños comerciantes e industriales y crecieron ciudades de provincia como Monterrey, Guadalajara, Ciudad Juárez, Puebla, así como la ciudad de México, que tuvo un crecimiento difícil, por lo que aparecieron las ciudades perdidas, de núcleos semiurbanos y que al mismo tiempo estaban poco preparadas para el cambio; estos fenómenos también se dejaron sentir en las principales ciudades de provincia. Un ejemplo de esto lo observamos en la película *Mariana, Mariana*, con la mamá de nuestro personaje Carlitos, quien se lamentaba por haber tenido que dejar su vida provincial por venir a vivir a una ciudad con familias que no pertenecían a su supuesta clase social.

El cine transmite fácilmente elementos de la vida cotidiana como probablemente no ocurre en otro tipo de documento, podemos considerar este hecho como otra clase de información. Las películas nos hacen testigos de emociones expresadas con todo el cuerpo, nos muestran paisajes, sonidos y conflictos físicos entre individuos o grupos. *Mariana, Mariana* se convierte en un documento audiovisual digno de ser estudiado por la Historia y por otras disciplinas y ciencias, porque en él encontramos los elementos que nos hacen experimentar y redescubrir una época lejana.

El filme por sí sólo es un objeto de estudio y al estar compuesto de elementos que nos ayudan a conocer el comportamiento de un sector social, como en el caso

de la película de Alberto Isaac que aquí analizamos, la clase media tiene un sentido aún más valioso, porque nos ayudan a confirmar posturas y a cuestionarnos otras.

Mariana, Mariana nos revela a través de la historia de Carlitos y su familia valiosos datos históricos para la vida del país y para el estudio de la vida cotidiana de la época de los años cuarenta, sin ser una obra de ese tiempo, ya que logra conectarnos con otro tiempo y otro espacio, a través de una recreación, lo que le brinda a la obra un mérito mayor.

Se nos permite conocer cómo la urbanización de la capital y la modernidad fue modificando el concepto de la clase media mexicana; cómo la invasión de las empresas norteamericanas aplastaron a la incipiente industria nacional; cómo el mensaje político del Presidente en turno era llevar la modernidad y progreso aunque sólo fuera demagogia; cómo todos estos elementos repercutían en la cotidianidad de la vida de las familias mexicanas, al incluir en las labores domésticas los aparatos eléctricos; incluso esta modernidad modificó la imagen de la mujer en su forma de vestir y actuar. Todos estos elementos se dejan ver a través de una trama inocente de un niño de quinto grado de primaria, donde su mayor pecado es haberse enamorado de la mamá de su mejor amigo.

La riqueza de esta obra fílmica es innegable en muchos aspectos, no dudo que futuros estudios le puedan encontrar más aportaciones valiosas en cada área de estudio al que se le quiera dedicar un espacio.

Fuentes

Bibliográficas:

- Burke, Peter, *Formas de hacer Historia*, Madrid, Alianza, 2009.
- Careaga, Gabriel, *La ciudad enmascarada*, Mexico, Plaza y Janes, 1985.
- García, Tsao, Leonardo, *Como acercarse a... El cine*, Limusa, México, 2001.
- González Cosío, Arturo; "Clases y estratos sociales", en González Cosío, Arturo (Comp.); *México 50 años de revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963
- López Cámara, Francisco, *El desafío de la clase media*, México, Joaquín Mortiz, 1973.
- Medin, Tzvi, *El sexenio alemanista*, México, Era, 1990.
- Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México, CONACULTA, 1999.
- Pacheco, José Emilio, *Las batallas en el desierto*, México, Era, 2003.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine*. Barcelona, Paidós, 2000.
- Vega Alfaro, Eduardo de la, *Fichero de cineastas nacionales*, DICINE, 1987, p. 21.

Hemerográficas:

- Abelleyra, Angélica, "La función del periodista es averiguar, antes de juzgar o analizar: Leñero", *La Jornada*, 29 de mayo de 1994, p. 31.
- "Archivo familiar", *Tierra Adentro*, año 1998, núm. 94, p. 98.
- Bonilla de León, Laura Edith, "Notas sobre la sucesión presidencial", *Itinerario de las miradas*, año 2007, volumen VI, p. 4.
- "El guionismo, un género extraño...", *La Crónica de Hoy*, 25 de octubre de 1999, sección B, p. 12.
- "Estrada Aguirre, José", *Cinelandia*, año 1975, núm. 411, p. 1.
- Isaac, Claudio, "Las pasiones de Alberto Isaac. Una imagen crítica y filial", *Tierra Adentro*, año 1998, núm. 94, p. 29.
- Isaac, Jorge, "Adiós a un hombre de cine", *El Universal*, 25 de agosto de 1985, p. 2.

“Leñero Otero, Vicente”, *Los Universitarios*, año 2001, núm. 6, p. 21.

Linares, Marco Julio, “Literatura en los Arieles. Póker de ases”, *Casa del Tiempo*, vol. 14, Núm. 42, p. 30.

Monsiváis, Carlos, “Los variados talentos de Alberto Isaac”, *Tierra Adentro*, año 1998, núm. 94, p. 6.

Vega, Patricia, “Las batallas en el desierto, de José Emilio Pacheco, una visión de cine”, *La Jornada*, 7 de agosto de 1986, espectáculos.

Filmográficas:

Mariana, Mariana. Dir. Alberto Isaac. Prod. Héctor López Lechuga. Guionista, Vicente Leñero. Actores Pedro Armendáriz; Luis Mario Quiroz; Elizabeth Aguilar; Saby Kamalich. Compañía productora: IMCINE. 1987, 85 minutos.