



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

NARRATIVAS Y CONTRANARRATIVAS EN EL CINE MEXICANO DEL
ALEMANISMO. *UNA FAMILIA DE TANTAS* (1948) ENTRE LA TRADICIÓN Y LA
MODERNIDAD

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN

PRESENTA:
SARA MARÍA GÁLVEZ MANCILLA

TUTOR PRINCIPAL
DR. FRANCISCO MARTÍN PEREDO CASTRO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
DR. FEDERICO DÁVALOS OROZCO, (FCPyS - UNAM)
DRA. MARÍA JOSÉ PANTOJA PESCHARD, (FCPyS - UNAM)
DRA. ELVIRA HERNÁNDEZ CARBALLIDO, (FCPyS - UNAM)
DR. PABLO TRUJILLO GARCÍA, (FA - UNAM)

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., DICIEMBRE, 2023.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A mi padre Miguel Ángel Gálvez González, porque en un laberinto de ideas y posibilidades compartió conmigo valiosas horas de reflexión que se convirtieron en sólidas columnas de mis pensamientos y por siempre incitarme a abrir nuevas ventanas para ver el mundo.

A mi madre Matilde Mancilla Velázquez, por ser el refugio amoroso de los buenos y de los malos momentos. Mi gratitud eterna por ser el viento que impulsa mi andar.

A mi compañero de vida Pierre-Louis Gorry, por su paciencia y amor. Por caminar conmigo en cada aventura.

A mi estimado tutor de tesis el Dr. Francisco Peredo Castro, porque su acompañamiento reflexivo y riguroso fue un catalizador de mi crecimiento académico. Su gran compromiso con la construcción del conocimiento es un ejemplo para la mentoría. Cada intercambio con él fue significativo en mi trabajo y formación.

A los apreciados miembros de mi Comité tutorial, los Drs. Federico Dávalos Orozco, María José Pantoja Peschard, Elvira Hernández Carballido y Pablo Trujillo García, por su dedicación y apoyo generoso. Sus aportaciones y asesorías enriquecieron cada página de este trabajo.

A mi mentora en los estudios de cine, la profesora María Luisa López Vallejo y García, porque en el telar de mi educación tejió con hilos luminosos mi fascinación por el cine.

Que estas palabras reflejen mi sincero reconocimiento y admiración a cada uno de ustedes.

Tabla de contenido

Introducción.....	4
1. Cine mexicano de la “época de oro” y alemanismo. Contexto.....	14
1.1. La herencia de la Revolución mexicana en el alemanismo.....	14
1.2 El desarrollo estabilizador en el alemanismo: del campo a la ciudad.....	21
1.3 La mexicanidad en las políticas culturales del alemanismo	29
1.4 El cine mexicano de la llamada “época de oro” durante el alemanismo	37
2. El espacio social del cine.....	47
2.1 El fenómeno cinematográfico y sus posibilidades reflexivas	47
2.2 Geografía crítica y cine: una dimensión social del espacio fílmico	51
2.3. Conceptos clave.....	65
2.4 Espacio vivido.....	75
2.5 Imaginarios y representaciones	78
3. Marco metodológico y ruta crítica.....	88
3.1 Claves hermenéuticas para un abordaje al filme	88
3.2 El imaginario: una apuesta para la desmaterialización del espacio.....	100
3.3 Diseño de tipologías para el análisis del filme	104
3.4 Técnicas, métodos y otras herramientas.....	110
3.5 Disección fílmica.....	112
4. Narrativas y contranarrativas en el espacio fílmico de <i>Una familia de tantas</i> (1948)	122
4.1 Alejandro Galindo. Breve semblanza	122
4.2 Análisis espacial del filme <i>Una familia de tantas</i> (1948).....	130
Conclusiones	267
Referencias bibliográficas	292

Introducción

La imagen es trascendental en la existencia humana pues permite pensarnos. Por ello el cine es un medio privilegiado. Su disposición de imágenes en el espacio representado resulta en una organización o reorganización de elementos del mundo. Estas median entre los individuos y la percepción de sus sociedades en forma de imaginarios.

Las imágenes forman conjuntos vivientes que se estructuran transforman interactúan -y por eso mismo exigen nuestra atención-, aguzan nuestros afectos, desvían nuestro pensamiento. Lejos de no ser más que materiales accidentales y secundarios de nuestra vida psíquica, las imágenes, en su variedad, participan de una totalidad viviente, a través de la cual tomamos conciencia de nosotros mismos y percibimos lo real. Es por ellas como podemos habitar un mundo y dar sentido a nuestra vida. (Wunenburger, 2005, p.13).

La imagen tiene una gran potencialidad ya sea propagandística o crítica. Por ello se hacen indispensables análisis multidisciplinarios exhaustos que hagan posible la penetración en sus entramados de significación, procurando con ello texturizar la imagen para alcanzar a sentir una realidad que se nos fue. Independientemente del objetivo con el que se concibió tal o cual imagen, esta puede llamar a la transformación si se analiza detenidamente. Una imagen no necesariamente es estatismo.

(...) este llamado a las funciones de la representación por una imagen material muestra bien cómo la fabricación de imágenes modifica nuestro vínculo con las cosas, favorece nuestra libertad mejorando el conocimiento, renovando los sentimientos (placer-displacer) y multiplicando los modos de acción por el juego. (Wunenburger, 2005, p.161).

En ese tenor y en congruencia con las poderosas y críticas imágenes de Galindo en el filme *Una familia de tantas* (1948), para este estudio interesó observar cómo el espacio representado en pantalla tradujo en narrativas y contranarrativas esa identidad mexicana amorfa, complicada y contradictoria que el proyecto alemanista buscaba aglutinar en una sola “mexicanidad”. Los conflictos de una sociedad cambiante nunca son necesariamente evidentes, la modernidad naciente en México dejaba tras bambalinas muchas otras realidades.

Planteamiento del problema:

El sexenio presidencial de Miguel Alemán (1946-1952) se encontró inserto en lo que se conoció como el “milagro mexicano”. Durante este período se percibió un crecimiento de tasas anuales por encima del 5%, sin embargo, la riqueza no fue repartida equitativamente y la cara de la injusticia social prontamente se dejó ver.

Entre las décadas de 1940 a 1970 hubo un marcado impulso al desarrollo industrial que sería el motor de ese crecimiento (Gómez-Galvarriato, 2020, p. 1248). La industrialización acelerada que abría paso a la modernidad atravesó de formas desiguales a la sociedad mexicana, misma que se vio afectada de diferente manera según los distintos sectores y clases sociales.

El proyecto de nación de Alemán contempló la generación de políticas que abarcaran todos los ámbitos de la vida del pueblo mexicano, incluido desde luego el terreno de lo cultural. Este fue pieza clave para la producción y reproducción de imaginarios que legitimaban su propósito de modernización bajo el manto de la unidad nacional. “Miguel Alemán y su gabinete percibieron muy claramente la oportunidad de usar el cine a su favor” (Peredo Castro en Fernández y Román, 2020, p. 101).

Este medio tuvo un muy importante papel durante el alemanismo, pues recogió los símbolos de la mexicanidad en el nuevo orden social y los abordó desde distintas narrativas que, en algunos casos quedaron invisibilizadas al existir una tendencia en los filmes a reproducir un discurso hiper nacionalista sobre la realidad social.

Ese papel consistió en ofrecer los ‘mitos de masa’ (o *representaciones sociales*) con los cuales se identificó la sociedad de la época; tanto la estilización del mundo indígena y del ambiente campirano, como la visión urbana y cosmopolita de las clases medias y de los sectores marginales. A través de esos ‘mitos de masa’ se generaron modelos de representación, clasificación y valoración social, que propiciaron sentimientos de pertenencia nacional por proyección o referencia con la ‘comunidad imaginada’ (Obscura, 2015, p. 41).

En ese tenor, la presente investigación aborda las narrativas y contranarrativas en el cine mexicano del alemanismo con la necesidad de encontrar en un discurso casi totalizante, otras posibilidades narrativas. Cineastas y obras que teniendo en su contra todo un aparato institucional de vigilancia lograron cuestionar a través de sus películas los preceptos

aparentemente irrefutables sobre los que se fundaba la idea de modernidad. Tal es el caso de *Una familia de tantas* (1948) de Alejandro Galindo que muestra las tensiones de una sociedad en el tránsito de la tradición a la modernidad con todos sus claroscuros y que demuestra con ello que todo período de la historia puede ser contado desde miradas diversas.

El cine mexicano producido en este periodo en buena medida fue espejo de las políticas alemanistas de control, censura y promoción de una particular visión de Estado y su sociedad. Cabe recordar que durante estos años insertos en lo que se conoció como el cine mexicano de la “época de oro”, la industria fílmica nacional se favorecía no solo de circunstancias nacionales sino también internacionales que le permitieron desarrollarse y que al mismo tiempo ejercieron control sobre dicha industria.

En el ámbito interno, el especialista Peredo Castro explica que con la finalidad de apuntalar el nacionalismo y poner punto final a la agitación social, el cine mexicano de los años de la Segunda Guerra Mundial y la posguerra estuvieron marcados por un fuerte presidencialismo que se reflejó en el control estatal sobre las producciones fílmicas (Peredo Castro en Fernández y Román, 2020).

En el contexto mundial se libraban contiendas de carácter ideológico consecuencia de los conflictos bélicos de la Segunda Guerra Mundial. En ese sentido, el cine fue utilizado como artefacto aleccionador de nacionalismos en algunos países incluidos E.U.A. y México. De manera que:

(...) el gobierno y el cine mexicanos recurrieron a los filmes como un instrumento privilegiado para conformar un nacionalismo defensivo, un patriotismo que buscó hacer del discurso de la unidad y la conciliación interna, así como con Latinoamérica y con los aliados, el arma ideológica de contención y defensa contra el fascismo europeo, que amenazaba y buscaba afanosamente ganar la región latinoamericana para su causa (Peredo, 2004, p. 20).

Durante este tiempo el Estado pretendió cohesionar los valores contrapuestos del socialismo populista heredado por el cardenismo con el pragmatismo modernizador cuyos orígenes podemos remontar al avilacamachismo. El resultado: el surgimiento de un modernismo

nacionalista que fue acuciosamente representado en una variedad de obras filmicas y artísticas en general de la época. Cada una desde su propia perspectiva.

La película propósito de esta investigación: *Una familia de tantas* (Galindo, 1948), consiguió retratar los múltiples contrastes de este momento histórico. Su argumento se desarrolla fundamentalmente en una casa de la Ciudad de México, pero, los conflictos mostrados trascienden ese espacio cerrado a modo de metáfora de la gran ciudad. En la película se observan los problemas de un país en transición pero en una escala aparentemente menor.

Una vieja sociedad que no termina de morir y otra que no puede nacer del todo derivan en un entramado ecléctico cuyas características históricas constituyen un individuo específico que vamos a ver en el filme en su vida íntima (familiar). La película es también un retrato de la sociedad de posguerra ávida de cambios. La sociedad mexicana, se encontraba entre la paradoja de permanencia o cambio, cuestión que será retratada en el cine según el director.

El cine de este momento podrá observarse en la generalidad como un cine propagandista e instaurador de imaginarios consecuentes con el inminente arribo de la modernidad. Pero en su análisis detenido y profundo puede ser continente de una complejidad mayor. En la construcción de conocimiento de las ciencias sociales, más que de las generalidades, la exploración de la especificidad que da lugar a un hecho permite identificar de manera más profunda su significación cultural.

Dado que muchos estudios sobre este período se han interesado principalmente por lo general, se ha dejado de lado las posibilidades contranarrativas y críticas que puede contener cada filme en su especificidad. Cabe aclarar que la contranarrativa no es preexistente en el objeto de estudio, sino que se funda sobre la base del ojo que examina.

A pesar de que el cine mexicano de la época se caracterizó por la reproducción generalizada de ciertos elementos que van desde lo formal hasta lo simbólico y de lo que otros estudiosos han escrito ya, como en todos los momentos de la historia, no existe una sola narrativa ni representación única para contar la historia.

Una familia de tantas (1948) de Alejandro Galindo nos deja ver un detallado y fino retrato de una familia de clase media que busca su identidad y porvenir en medio de las tensiones entre la tradición y la modernidad. En palabras de Ayala Blanco la “injusticia, desigualdad, infamia y confusión son las raíces pantanosas de un árbol frondoso: el México moderno” (Ayala Blanco, 1979, p. 32), y es precisamente la representación de este México complejo el que interesa al presente trabajo, pues en un período marcado por la censura y la propaganda las miradas disidentes contienen un gran valor transformativo.

En aquella época, la producción cinematográfica nacional alcanza uno de sus momentos más prolíficos en toda su historia. En ese sentido, sería reductible intentar mirar esa totalidad como reflejo de una misma dirección o como espejo inequívoco de las políticas económicas y culturales que se promovían durante el alemanismo.

Este trabajo pretende rescatar la riqueza que arrojan distintos puntos de vista acerca de un mismo acontecer. La visión de Galindo plasmada en esta película resulta en una mirada compleja y crítica de un acontecer por decir lo menos complicado. Por ello su análisis a partir del espacio como continente narrativo y contranarrativo permite encontrar otro valor al cine mexicano de la época de oro muchas veces encajonado en un mismo discurso y, entenderlo desde una complejidad heterogénea y sobre todo fértil para nuevas investigaciones.

Objetivo general:

Identificar las variantes narrativas en el cine de la época de oro mexicano durante el sexenio de Miguel Alemán a partir del análisis del espacio filmico en la película *Una familia de tantas* (1948) para visibilizar con ello la existencia de contranarrativas en este período.

Objetivos específicos:

1. Detallar las disposiciones históricas que permitieron el florecimiento de una industria cinematográfica nacional relevante (cine de la época de oro) para, a partir de ello, identificar las claves narrativas que permearon el discurso de la producción filmica de la época.

2. Delimitar las posibilidades de la geografía crítica como perspectiva teórica para el abordaje en el análisis fílmico así como su concepto de espacio como contenedor de narrativas y contranarrativas.
3. Diseñar una metodología que permita acceder al filme de manera sistematizada a partir de técnicas y métodos cualitativos.
4. Identificar los distintos retratos de la modernidad, la familia y la justicia social que se hicieron en el cine del sexenio alemanista a partir de un análisis fílmico.

Hipótesis:

Si bien es cierto que el cine mexicano de la “época de oro” durante el alemanismo respondió en buena medida a fines propagandísticos y de legitimación del régimen, lo cierto es que fue un período tan complejo que las expresiones culturales estuvieron marcadas por la heterogeneidad. Por ende, este período fílmico no puede ser reducido a mera propaganda.

Durante el sexenio alemanista, en el cual se utilizó a la industria cultural (principalmente al cine) como artefacto aleccionador para introducir la idea de modernidad, también se realizaron filmes con narrativas diferentes, cuyas representaciones e inquietudes reflejadas no respondían a este mismo fin sino a uno más crítico.

Prueba de ello es la película del director mexicano Alejandro Galindo *Una familia de tantas* (1948). Su complejidad narrativa se erigió sobre la base de imaginarios preestablecidos de la época (narrativas) pero que los cuestionó severamente a través de la construcción de contranarrativas contenidas en el espacio representado y que se hacen visibles en su análisis detallado.

Todas las narrativas forman parte de una totalidad que muchas veces se consolida en un discurso casi inamovible que invisibiliza a las pequeñas historias, de tal suerte que, estas constituyen una micro perspectiva crítica con alto potencial de análisis de un fenómeno social.

Justificación:

El cine ha sido fuente de numerosos estudios en relación a los fenómenos sociales y en gran medida nos ha dejado no solo conocer mejor, sino también, comprender ciertos momentos históricos desde distintos puntos de vista. Este trabajo permitirá establecer categorías de análisis multidisciplinarias (comunicación, historia, geografía y sociología) que aporten a la academia nuevas formas de abordar los problemas de la comunicación en su relación con la cultura.

El estudio de este medio continúa siendo semillero de nuevos conocimientos y formas de aprehender las complejas sociedades y los procesos comunicativos. Empero, el cine por sí mismo, no puede ser tomado simplemente como un testigo fiel de la realidad. Tal como explica el filósofo y psicólogo Rudolf Arnheim (1996). El autor destaca que a diferencia de otras artes, las posibilidades técnicas del cine (como el uso de la iluminación) lo vuelven un objeto que crea una fuerte sensación de semejanza con la realidad llegando a confundir incluso al propio realizador cinematográfico (p.36). Sin embargo, las obras artísticas, fílmicas o de cualquier otro tipo, nunca son duplicadoras de la realidad, sino traducciones que el artista hace de lo observado.

De estas “traducciones” se desprende un amplio abanico de percepciones y subjetividades que plantean nuevos retos a las ciencias sociales. De ahí, la importancia de encontrar rutas metodológicas que permitan al investigador(a) abordar al objeto de estudio desde sus múltiples posibilidades, mediante una continua y analítica búsqueda que contemple la observancia de diversas miradas. Reconocer la existencia de estas otras narrativas y hacerlas visibles proporciona bases sólidas para posicionarse de forma crítica ante cualquier discurso oficial y cuestionar las “verdades únicas”.

Partiendo de lo anterior, para el caso del cine, que es lo que hoy nos ocupa, es menester tomar en consideración quién cuenta la historia, cómo lo hace y por qué. De esta complejidad y divergencia de posturas nace una comprensión más completa y profunda de un determinado momento histórico que enriquece el conocimiento en torno a las sociedades y sus culturas.

Así mismo, revisar miradas fragmentadas o diseccionadas que dialogan con el fenómeno social de interés puede explicar en cierta medida el devenir histórico del país. Muchas veces son estas contranarrativas las que condicionan y configuran otras narrativas y por consiguiente nuevas

realidades. “El propio término contra-narrativa pone de manifiesto su esencia al expresar el escepticismo ante las narrativas que reclaman la autoridad del conocimiento de la experiencia humana o las narrativas que hacen grandes afirmaciones sobre lo que debe tomarse como verdad.” (Mutua, 2008, p. 132).

En razón de lo antes expuesto, caeríamos en un enorme sesgo si pretendemos encajonar períodos de producción cinematográfica en narrativas unidireccionales. La obra *Una familia de tantas* fue elegida, en primera instancia, por haber sido dirigida por uno de los más consagrados realizadores de la época: Alejandro Galindo. Y por otro lado, porque de una amplia revisión filmográfica, se buscó que la obra representara los claroscuros de la nueva realidad mexicana entre las tensiones de dos pensamientos distintos, una época que anhelaba la modernidad e industrialización como banderas del progreso pero que al mismo tiempo ponía resistencia.

De tal suerte que, el análisis de la obra corpus de esta investigación, pueda ayudar a demostrar que el cine de dicha época no se consolidó en un discurso homogéneo, sino que cada postura estuvo atravesada de distinta forma tanto por las condiciones de realización de la obra como por las múltiples tensiones históricas del momento.

Estructura capitular:

La modernidad de ninguna manera era uniforme. Sin embargo, su imaginario tendió a la ocultación de algunos de los conflictos que traía consigo. Tales como la crisis del Estado, la dependencia económica extranjera, las vicisitudes del campo, el surgimiento de un nuevo sujeto en el panorama de la ciudad, la creciente proletarización y la cada vez más pujante clase media.

Ahora bien, para poder bordear el problema de interés brevemente descrito así como sus distintas aristas, el presente trabajo se divide en cuatro capítulos. El primero de ellos aborda el contexto socio-histórico del régimen alemanista y las implicaciones de la Revolución mexicana en este. Así mismo, se ahonda en algunos aspectos de los dos sexenios anteriores (Manuel Ávila Camacho y Lázaro Cárdenas) con la finalidad de comprender las condiciones políticas, económicas y sociales que dieron lugar al cine de la época de oro para poder identificar claves y tendencias narrativas en las producciones filmicas de la época.

En el segundo capítulo se establece el marco teórico-conceptual a la luz del cual se realizó el análisis de la obra de Galindo. Para ello, no solo se establecen las definiciones de narrativa y contranarrativa empleadas en la investigación, sino que se propone para su abordaje teórico la perspectiva de la geografía crítica y su concepto de espacio. De manera que, en este capítulo se complejiza la relación entre espacio-narrativa y lo que media entre ambos: el imaginario.

De tal modo que en el capítulo subsecuente se traza la ruta metodológica diseñada a partir de la cual estos complejos conceptos se vuelven operacionalizables. En este capítulo se desglosa la construcción de un modelo tipológico para la observación del filme y una guía narrativa. Herramientas que advierten el carácter fenomenológico de la imagen.

Este tercer capítulo comienza con la revisión de algunas bases hermenéuticas adoptadas en la investigación para la interpretación de la obra. Continúa con un subapartado en el que se propone al imaginario como una apuesta para la desmaterialización del espacio en distintos niveles para la consecución de una observancia detallada. Cabe destacar que “importa en primera instancia desplegar una radiografía del espectro de las imágenes: una exploración tipológica libera la forma de una clase de árbol que testimonia una arquitectura jerarquizada que escalona las imágenes desde las más superficiales hasta las germinales” (Wunenburger, 2005, p. 15).

Por último, en el cuarto capítulo se revisa la semblanza biofilmográfica del autor en cuestión haciendo énfasis en las condiciones de realización de *Una familia de tantas* y finalmente se pone en marcha el análisis de la película que toma como unidad fundamental el fotograma para la observación de hallazgos.

El fotograma no es sino un elemento estático, una fotografía. Entre un fotograma y el siguiente tiene lugar una variación espacial y temporal, un vacío que únicamente la capacidad perceptiva del ser humano puede rellenar mediante la ejecución de un proceso mental de reconstrucción, totalmente subjetivo. Es decir, el movimiento en el cine no es sino aparente; precisamente, desde un punto de vista físico, el movimiento es lo que no hay en el cine. (Gómez Tarín, 2022, p. 8).

En este capítulo se desmenuza la representación espacial de algunos momentos clave del filme así como su revestimiento simbólico e imaginario para reconocer la complejidad narrativa que identifica al filme y a la realidad misma. Dicha desmaterialización del espacio físico da lugar a

narrativas y contranarrativas que constituyen una unidad dialéctica y sumamente crítica con la que Galindo hace frente a la realidad mexicana de aquellos tiempos.

Así mismo, se pretende mostrar que el análisis minucioso de una misma obra filmica puede llevarnos a comprender que muchas veces el espacio representado puede desbordar otros recursos narrativos e incluso puede trascender la intención narrativa del director. En ese sentido, también se reflexiona sobre la trascendencia de las contranarrativas o pequeñas historias en la comprensión de fenómenos sociales amplios y complejos destacando la importancia de la responsabilidad social del cineasta y el significativo papel del cine en la construcción de un conocimiento crítico.

1. Cine mexicano de la “época de oro” y alemanismo. Contexto.

En el presente capítulo se describen las disposiciones históricas que permitieron el florecimiento de una industria cinematográfica nacional relevante (el conocido como cine mexicano de la “época de oro”) para, a partir de ello, identificar claves narrativas que permearon el discurso de la producción filmica de la época del alemanismo.

En razón de lo antes expuesto, se pretende brindar un marco contextual que contemple no únicamente los años que abarcó el sexenio de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), sino también algunos de los antecedentes de la historia nacional que repercutieron en el modelo político y económico del alemanismo, lo cual a su vez afecta a la industria filmica nacional.

1.1. La herencia de la Revolución mexicana en el alemanismo.

Para ubicar el régimen de Miguel Alemán (1946-1952) es menester echar una mirada a sus dos antecesores: Lázaro Cárdenas y Manuel Ávila Camacho. Ellos constituyeron el contexto inmediato que da lugar al alemanismo y que, de diversas formas, siguió conectado con la Revolución mexicana, por lo menos discursivamente hablando.

Hablar del alemanismo es hablar de un nuevo proyecto nacional que utilizaba a la Revolución mexicana como mero recurso retórico para justificar nuevas políticas que distaban mucho del sentido de aquella movilización social. Dicho proyecto, iniciado con Ávila Camacho, más tarde se consolidará en el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952), político del recién nombrado Partido Revolucionario Institucional (PRI). Su administración, al ser cercana a los intereses estadounidenses, se caracterizó por adoptar una ideología anticomunista que de inmediato se vio reflejada en los distintos ámbitos de la vida nacional.

De ahí que el gobierno alemanista declarara como sus proyectos fundamentales la democratización política y el crecimiento económico basado en la industrialización y en una agricultura tecnificada, que llevarían a México por el camino de la modernización y de la independencia frente al exterior (...). (Peredo Castro, 2004, p. 362).

Esta imperante necesidad de Alemán de introducir el proyecto de modernización a partir de la industrialización lo llevó a tomar decisiones traducidas en una fuerte injerencia empresarial y extranjera en asuntos nacionales, detonadoras de “una industrialización dependiente y

profundamente antinacional, que incluso dejó en buena parte el proceso productivo y las principales decisiones económicas en manos del capital monopolista internacional”. (Aguilar, 1972, p. 166).

Este sexenio fue blanco de muchas controversias. El historiador Martín Quirarte sostiene la importancia de revisar aciertos y desaciertos en dicha administración, ya que, si bien es cierto que se impulsó el desarrollo en la educación y obras públicas, también lo es que, “a la sombra protectora del régimen, se enriquecieron muchos funcionarios y el país contrajo innumerables deudas” (Quirarte, 2003, p. 317).

Ahora bien, para poder tener un acercamiento a dicho sexenio es necesario comprender los antecedentes y circunstancias que dieron lugar a su proyecto. Es importante mencionar que las bases de un Estado encaminado a un desarrollo capitalista se remontan al gobierno de Lázaro Cárdenas, quien transcurrió su período presidencial del 1º de diciembre de 1934 hasta el 30 de noviembre de 1940. Años en los que se da comienzo al desarrollo industrial del país. “La obra fundamental de Cárdenas es la consolidación de la base agraria para el desarrollo industrial y creación de un Estado económicamente poderoso, dentro de un reformismo radical y nacionalista” (Monteforte Toledo, 1979, p. 191).

Para estos años, Estados Unidos necesitaba conseguir aliados para hacer frente en la guerra que se avecinaba contra las fuerzas del Eje. Por lo que comienza en Latinoamérica una estrategia de inversión financiera e industrial que el Estado, a cargo de Cárdenas, aprovecha para orientar la economía a una más justa repartición de la riqueza en aras de reducir la pobreza.

Pese a estos extremos retóricos, los empresarios nacionales y extranjeros se sentían recomfortados porque aún sin definiciones precisas, el gobierno estaba construyendo el capitalismo de Estado y con todas las seguridades que se desprendían de su gran poder, auspiciaba la industrialización y orientaba la lucha de clases hacia la aceleración del proceso capitalista. (Monteforte Toledo, 1979, p. 192).

La Reforma agraria de Cárdenas cubría varios propósitos. Por un lado, entregar la propiedad de las tierras a los campesinos y por otro, crear una base de sistema capitalista racional asentada en dichas propiedades. Pese a las dificultades,

(...) la política agraria de Cárdenas tuvo consecuencias decisivas para el futuro del capitalismo en el país: generó la oferta a bajo precio de alimentos, en beneficio primordial de las masas urbanas, y de materias primas para la expansión manufacturera, y diversificó y fortaleció las exportaciones agropecuarias. Por otra parte, eliminó a la burguesía terrateniente, canceló las formas precapitalistas de la economía rural, formó un nuevo mercado para la industria y controló por medio de la Confederación Nacional Campesina a una enorme masa que en lo sucesivo iba a brindar al oficialismo su mayor caudal político. (Monteforte Toledo, 1979, p. 191).

Hablar del cardenismo sin hablar de *nacionalización* no sería posible en tanto que es la conducción que asume el Estado en el terreno de la propiedad de los medios de producción (Gershenson, 1976, p. 46). Esto, siguiendo con el mismo autor, evidentemente tendrá implicaciones económicas importantes pues dichas medidas “Tienden a conferir al Estado un papel rector en la economía nacional” (p. 47). Para ejemplo se puede mencionar la expropiación petrolera en marzo de 1938.

Adicional a sus distintas empresas, se erigía como estandarte la creación de un sentimiento de nación o nacionalidad que iba más allá de las clases sociales y que veía sus orígenes en la Revolución mexicana. El historiador mexicano Enrique Florescano (1992) explica que este sentimiento no se debe propiamente a la revolución sino a dos circunstancias que exacerban el carácter de lo social sobre lo político:

Primera, la idea de que la revolución es un proceso esclarecedor de los males profundos que aquejan la nación y una oportunidad única para regenerar a la sociedad. Segunda, la creación de instrumentos políticos a los que se les otorga poder y la función de regenerar el conjunto social. (p. 195).

La Revolución mexicana dejó un legado que el cardenismo heredó y trató de consolidar. Sin embargo, se ha criticado el carácter revolucionario de dicho régimen por “lo que resultó después” (Gershenson, 1976, p. 52), debido a que los siguientes gobernantes no lograron concretar los ideales y luchas de este movimiento reformista, sino que por el contrario, los desvirtuaron o los olvidaron.

El Estado estaba propiciando, por un lado, el desarrollo industrial del país, y por otro, las mejoras en la forma de vida de la clase obrera y campesina. Este doble sistema protector de ambas clases cambió con la llegada de Ávila Camacho al poder (1940-1946) y después con la presidencia de Alemán, quienes darán fin al proyecto cardenista de reformismo y nacionalización de bienes, encaminado a una mayor justicia social, para dar paso a una mayor inversión extranjera.

Durante el cardenismo se establecen una serie de políticas sociales, culturales y económicas que en buena medida responden y dan continuidad a las luchas y peticiones de los sectores campesinos de la Revolución mexicana. Estas políticas según Tzvi Medin (1997) pueden resumirse principalmente en los siguientes puntos:

1. La política mexicana comienza a institucionalizarse, es decir, se estructura y organiza en instituciones dando lugar también al presidencialismo. En este punto se dice que se da también la institucionalización de la revolución. Es decir, la mediación de relaciones entre actores enmarcados en una estructura con normas específicas.
2. Reforma agraria que busca dar fin al régimen de latifundios para promover al ejido colectivo, donde el campesino puede ser dueño de la tierra que trabaja y beneficiario de su productividad.
3. Estímulo a la industria nacional. Crece considerablemente el número de empresas y su capital invertido, y se promueve la corporativización de los grupos empresariales.
4. Expropiación petrolera como política nacionalista, antiimperialista y reivindicadora de la constitución respecto a sus postulados en materia de propiedad de los bienes nacionales.
5. Injerencia del Estado en todos los ámbitos de la vida (económico, político y cultural).
6. Apoyo gubernamental a las luchas obreras y campesinas, para generar una base de apoyo considerable y fuerza de acción política, frente a los sectores sociales regresivos.
7. Relacionado con el punto anterior, durante el cardenismo se apoya a dichos sectores, pero al mismo tiempo se les controla. Como consecuencia ocurre “la regularización de la lucha de clases, evitando que la misma desborde los límites constitucionales y conduzca a la revolución socialista.” (Medin, 1997, p. 12).
8. Pronunciamiento a favor de la ideología socialista, aunque muchas veces de forma más discursiva que tangible, como se hizo, por ejemplo, con la reforma al artículo 3º constitucional para establecer que la educación en el país sería laica, gratuita, obligatoria y “socialista”.

Se tiene muy presente que el mando cardenista recargó sus actitudes, acciones y actividades de consideraciones y miramientos nacionalistas, proletarizantes y democráticos. Por ello se comprende bien cómo estaba fluyendo la vida cultural y artística del país durante ese sexenio. Para la evolución del cine mexicano, 1934 vio una modalidad en el estilo de algunos de sus hacedores y un cambio en las intencionalidades ante el quehacer filmico que solicitaba otros contenidos. (López Vallejo y García en Peredo Castro y Dávalos Orozco, 2016, p. 168).

Todas estas políticas convergen en un objetivo último que era para Cárdenas la unidad nacional. Lo anterior no se consiguió finalmente por la polarización en que concluyó el régimen cardenista y su reformismo. El proyecto unificador lo adquiere el nuevo presidente: Manuel Ávila Camacho (1940-1946). Sin embargo, es importante mencionar que este legado no es continuado bajo la misma línea, pues Ávila Camacho gobierna bajo el principio de “política de seguridad”, cuyo margen de acción implica adaptaciones y rectificaciones de las medidas cardenistas.

En los años cuarenta México mantuvo una estrecha relación con los Estados Unidos a causa de las distintas condiciones que supuso la Segunda Guerra Mundial y el fin de la misma. El nuevo orden mundial en el que Estados Unidos se consolidó como una gran potencia definió en buena medida las políticas económicas y sociales de México en lo sucesivo.

Resultado de esta cercanía, Ávila Camacho da fin a la promoción de la ideología socialista y un gran impulso a la industria en colaboración con los estadounidenses. Como prueba de ello puede citarse el Acuerdo Comercial firmado en 1942, que establecía disposiciones de importación y exportación en la relación bilateral.

Uno de los efectos de esta forma de gobernar fue el aumento y empoderamiento de la clase media, cuyos representantes tuvieron durante este sexenio agencia en lo político. Lo anterior disminuyó la autoridad de los sectores obrero y campesino, quienes se ven obligados a colaborar en las nuevas formas con motivo de la reconciliación y unidad nacional necesarias para superar los peligros del exterior. Mientras que a la vez, con la disminución de su ingreso real, subvencionan la expansión y el bienestar de las clases medias emergentes y cada vez más pujantes.

De esta manera, poco a poco, se camina lejos de lo que algún día fue la Revolución mexicana hacia una política de proteccionismo, ya no a las clases sociales pobres sino a una élite empresarial creciente, quienes encuentran en la moderación de Ávila Camacho cierta seguridad

financiera. Ejemplo de lo anterior, fue la modificación que hizo a la reforma agraria, en la cual “Ávila Camacho redujo drásticamente la dotación de tierras que había llegado a su máxima expresión con Cárdenas.” (Medín, 1997, p. 14).

Durante la Segunda Guerra Mundial el presidente Manuel Ávila Camacho tiene una reducida participación en el conflicto. Se pronuncia en contra de Alemania y Japón; lo que trajo como consecuencia un cambio en la relación con los Estados Unidos, quienes en ese momento consideraron a México como “un buen vecino”.

De cualquier manera, es un hecho que durante el conflicto bélico mundial se dieron algunas circunstancias que modificaron para bien o para mal el futuro económico del país. Cuando comienza el conflicto, el mercado europeo cierra sus exportaciones e importaciones a México, lo cual propicia que las relaciones mercantiles con Estados Unidos aumenten significativamente.

Los Estados Unidos se convirtieron de este modo en el comprador casi exclusivo de las materias primas mexicanas y en el abastecedor casi exclusivo de los bienes de producción, de la maquinaria y los vehículos necesarios para la agricultura, la industria, los servicios y las obras públicas. (Escalante Gonzalbo, *et al.*, 2005, p. 17).

Ávila Camacho marca para la nación vecina el comienzo de una cercana relación que se continuará con la llegada de su sucesor Miguel Alemán, antiguo Secretario de Gobernación de Ávila Camacho y quien además había colaborado con la policía estadounidense entregando a los alemanes residentes en México. “Se trataba, pues, de un amigo probado y, además, su elección no podría ser atribuida a una influencia norteamericana directa”. (Vasconcelos, 1976, p. 559).

Así como el inicio de la Segunda Guerra Mundial marca la pauta del accionar de Ávila Camacho, el fin del conflicto supondrá cambios que, en la relación EUA-México, Miguel Alemán tendrá que sortear, pues al finalizar la guerra,

(...) los Estados Unidos reanudaron de inmediato su producción civil y sus exportaciones, lo que provocó ya para 1946 una baja radical en las exportaciones mexicanas y un enorme aumento de las importaciones que ahora sí fluían desde la frontera norte. Los Estados Unidos comenzaban a recuperar sus antiguos mercados exteriores a todo vapor, y ello implicaba un serio peligro a la existencia misma de la industria mexicana. (Escalante Gonzalbo, *et al.*, 2005, p. 19).

Para estos años, a pesar de estos nuevos escenarios, la industrialización sigue siendo el motor de desarrollo. En el modelo de modernización de ambos sexenios, pero principalmente en el de

Alemán, se abandona el viejo modelo agrario por una política de industrialización acelerada. Se promovió el cuidado y atención de toda aquella industria nueva “cuyas inversiones se vieron aseguradas y protegidas por el gobierno al llevar a cabo una serie de fuertes inversiones en el sector petrolero, el sistema eléctrico, el ferroviario; y la inversión canalizada al sector agropecuario, se desvió hacia una naciente agricultura capitalista”. (Espinosa, 1991, p. 186).

Ambos gobiernos tendrán en su actuar la cada vez mayor neutralización de las políticas cardenistas y, por tanto, la anulación de la empresa revolucionaria que había sentado las bases para la nueva conducción nacional. Así, “la revolución fue el acontecimiento más importante del siglo XX, en tanto que produjo un nuevo Estado” (Garcíadiego en Escalante Gonzalbo, *et al.*, 2005, p. 254), pero en el que el entusiasmo será por el crecimiento económico, más que por la justicia social.

Es en este marco en el que se concreta la creación del Partido Revolucionario Institucional (18 de enero de 1946). Lejos de lo que su nombre indicaba, va a encabezar la encomienda de aplastar la convicción revolucionaria de corte social y reformador, para orientar la educación a un anticomunismo velado entre las promesas que atestaba la modernidad y la promoción de una supuesta “mexicanidad”, de la que se ahondará más adelante.

La democracia y justicia social clamados durante la revolución, y que había arrebatado un millón de vidas en campo de batalla, se esfumaban en los albores del progreso y la unidad nacional:

(...) había que afirmar sólidamente la posibilidad de la convivencia pacífica dentro de la sociedad mexicana de todos los modos de pensar, de todas las ideologías, por antitéticas que fueran entre sí; había que garantizar que la sociedad no iba a desgarrarse o a perecer ante la imposibilidad de la convivencia pacífica de distintos modos de pensar. (...) No haber seguido este método habría sido temeridad: necesitábamos ser para buscar un modo de ser: necesitábamos los cimientos para erigir el amplio edificio político de la nación. (Ross, *et al.*, 1978, p. 286 y 287).

Esta necesidad creada de un nacionalismo defensivo será el manto ideológico bajo el cual se cobije el desarrollismo basado en una fuerte dependencia económica de los Estados Unidos. Y por tanto “sería con Alemán que se postularía una ideología oficial de la mexicanidad que implicaba un desarrollismo económico basado en un abierto liberalismo capitalista. Esta debía ser la nueva connotación del nacionalismo mexicano oficial” (Medin, 1990, p. 6),

paradójicamente mientras el desarrollo del país y sus cantos nacionalistas se fincaban sobre la dependencia del extranjero.

Entre la tradición y la modernidad quedó anclado el nuevo México, entre las problemáticas que aquejaban al campo, pero también a la nueva urbanidad, que será el escenario de fuertes contrastes entre clases sociales, aunque poco se mostraba de eso. La revolución en ese sentido fue solo un cartabón del alemanismo a pesar de todas las contradicciones que contenía.

La realidad nacional era compleja y heterogénea. Múltiples matices daban cuenta de un fenómeno social plagado de contradicciones entre las que se destacaba el creciente empoderamiento y enriquecimiento de algunas élites y el empobrecimiento del resto de sectores trabajadores. El rostro que había tenido la revolución en el cardenismo será transformado contundentemente en un nuevo proyecto de nación que será conocido como el desarrollo estabilizador durante el alemanismo.

1.2 El desarrollo estabilizador en el alemanismo: del campo a la ciudad

Una vez habiendo hablado de los dos antecesores inmediatos de Alemán y la relación que tuvo su sexenio con la Revolución mexicana, es importante referir con mayor claridad en qué consistió el llamado desarrollo estabilizador, o como también se le conoció: el milagro mexicano.

El desarrollo estabilizador fue un modelo de integración del capitalismo a la vida económica de México a partir de una industrialización acelerada que diera lugar a un país moderno y desarrollado. “Entre 1940 y 1970 la tasa de crecimiento anual del producto interno bruto superó 6%, un verdadero milagro económico, como se le denominó”. (Aboites Aguilar en Escalante Gonzalbo, *et al.*, 2005, p. 276).

Este progreso implicaba, en lo ideal, una necesaria conciliación de las clases sociales. Sin embargo, en los hechos, la justicia social queda relegada. Las políticas que se implementan aíslan a los sectores que no tienen las condiciones de desarrollo industrial. La división de clases se vuelve más contrastante, en tanto que el crecimiento industrial implica la existencia de un mercado de trabajo en el que no todos tienen el mismo lugar.

Por un lado, están quienes venden su fuerza de trabajo y por el otro, los dueños de los medios de producción, los empresarios propietarios de las industrias. Además, entre los trabajadores que venden su mano de obra también habrá diferencias. No tendrán las mismas facilidades quienes en cuestión geográfica se encuentran cercanos a las ciudades, o quienes son población netamente urbana, y por tanto acceden a las industrias, que quienes tienen que migrar del campo a la Ciudad.

Estas restricciones y diferenciaciones de acceso a los beneficios de la modernidad serán un punto clave en la crisis del régimen alemanista y de los sucesivos, así como del consolidado Partido Revolucionario Institucional. Tal como señaló el filósofo y economista francés Charles Bettelheim refiriéndose a las naciones que tienen implantado el capitalismo “el desarrollo económico debe ser diferenciado del desarrollo social”. (Bettelheim, 1984, p. 119).

En este mismo sentido, la investigadora Gloria González Salazar (1978), hablando sobre los aspectos sociales que se desencadenan del desarrollo económico, explica que:

(...) si en el capitalismo en general el desarrollo social tiende a rezagarse en el proceso de desenvolvimiento económico, en los países subdesarrollados resulta más notoria la bifurcación entre ambos aspectos y más grandes y diferentes los esfuerzos que deben realizarse para mantener mínimos de satisfacción de las necesidades fundamentales de la población. (p. 67).

Alemania tenía como meta última el desarrollo económico. Esto y la relación con el vecino estadounidense coadyuvaría posteriormente en el estancamiento social y económico de muchos sectores de la población. Pero antes de ahondar en estas consecuencias, que no serán visibles hasta tiempo después, es preciso detallar algunos de los puntos clave para entender el modelo de desarrollo estabilizador en los años cuarenta cuya promesa de progreso fue muy grande.

La Segunda Guerra Mundial tuvo repercusiones en la conducción del mundo. Cada nación tenía el reto y la necesidad de plantear una postura y compromisos ante las nuevas condiciones internacionales. De esta manera el Estado mexicano se implica en la tendencia mundial hacia un desarrollo económico basado en la industria, por lo que a paso acelerado aumenta la construcción de infraestructuras, estimula la inversión extranjera, favorece el sistema financiero, etcétera. “Si bien todas estas cuestiones se traducen en aumentos de la productividad y la diversificación de la economía, a la vez los gastos en irrigación, en comunicaciones y en transportes, en servicios

urbanos, médico-asistenciales, etcétera, repercuten en una mayor integración del mercado interno” (González, 1978, p. 146).

Miguel Alemán instauró medidas que propiciaron la industrialización de México, entre las que se pueden mencionar: un sistema de licencias para importación y exportación; construcción de carreteras, habilitación y restauración de sistemas ferroviarios para facilitar el transporte de materias primas; suministro de electricidad y petróleo; líneas de crédito para incentivar empresas; creación de Bonos del ahorro Nacional para acumulación de capital; exenciones fiscales, entre otras.

Estas medidas generales dan lugar al nombrado “desarrollo estabilizador”. Las promesas de este desarrollo eran notables, sobre todo para un país como México en el que la pobreza y la injusticia social no cesaban ni siquiera con la movilización de la Revolución mexicana, más discursiva que real. La bonanza económica se veía cercana, y aunque no todos los sectores sociales fueran favorecidos de la misma forma, había una percepción de que la situación generalizada mejoraría.

Industrializar el país se convirtió en la gran prioridad gubernamental. Se consideraba que la modernización de México dependía de la multiplicación de fábricas, técnicos y obreros. Había la convicción de que las innovaciones tecnológicas permitirían índices más altos de productividad del trabajo, lo que a su vez posibilitaría mayores ganancias para los empresarios, mejores salarios para los obreros y más impuestos para la hacienda pública. (Aboites Aguilar en Escalante Gonzalbo *et al.*, 2005, p. 273).

Esta ilusión muy bien construida va dejando al descubierto una trama de condiciones contrarias que desatará una grave crisis social y económica en los siguientes sexenios. Ávila Camacho había fungido como un puente o transición entre las medidas sociales del cardenismo y el proyecto modernizador de Alemán, quien en un extremo político ejerce control no solo sobre lo económico, sino también en las movilizaciones obreras que daban cuenta de las malas condiciones de vida que tenían tanto los trabajadores de las urbes como también, a la larga, las comunidades indígenas y campesinas del país.

Durante el alemanismo, en búsqueda de mantener el control y la vigilancia de cualquier tipo de manifestación contra su proyecto, el gobierno va a intervenir en la vida sindical de los obreros. Por un lado, ya con el antecedente de Cárdenas, los financia y respalda, pero por otro, exige obediencia y respaldo. Prohíbe todo tipo de huelgas y movilizaciones. Surge el charrismo, y

“durante el alemanismo, la intervención gubernamental en la vida sindical llega a extremos. Son aplastados los focos de la resistencia que quedaban en forma más visible: los sindicatos industriales, especialmente el minero, el petrolero y el ferrocarrilero”. (Gershenson, 1976, p. 60).

El charrismo crea nexos con la burocracia gubernamental y se convierte en un brazo inspector y vigilante de cualquier movimiento obrero. La burguesía, por su parte, requiere seguridad ante cualquier iniciativa de lucha, por lo que presiona para que las huelgas sean suprimidas a través de la prohibición, o la represión, bajo el argumento de que todo reclamo de justicia social está permeado de tendencias comunistas. Todo lo social sigue estando supeditado al interés privado.

Pronto la aparente bonanza del milagro mexicano empieza a dar señales de un mal funcionamiento. Los pilares que sostienen el régimen son endebles y el descontento popular lo resiente.

Si el régimen de Ávila Camacho inició medidas de reflujó, el alemanismo las lleva a fondo. El alemanismo es ya el auge de la industria de prestado: no sólo la inversión extranjera abierta, sino sus aliados, prestanombres, ‘socios’ nativos (...). Es al mismo tiempo el desempleo que garantiza una gran oferta de fuerza de trabajo barata, y el freno al movimiento de masas. (Gershenson, 1976, p. 60).

En el contexto internacional, resultado de la Segunda Guerra Mundial, ahora se vive la Guerra Fría, conflicto más ideológico que bélico y que pone en el centro del problema a Estados Unidos y a la Unión Soviética. Ambos intentan ganar terreno y aliados por medio de la opinión pública. Muchos son los contenidos propagandísticos que llegan a México tanto de un bando como del otro. Sin embargo, los acuerdos ya pactados que tenía el gobierno mexicano con el estadounidense lo obligan a tomar partido de ese lado y a adquirir una mayor dependencia.

En este punto el interés nacional queda supeditado a lo que incumbe a Estados Unidos. El esquema desarrollista impulsado desde Ávila Camacho y continuado por Alemán provoca que el encauce nacionalista que Lázaro Cárdenas buscaba fuera perdiendo fuerza y volviéndose menos tangible, en tanto se acentuaba la dependencia de nuestro país con Estados Unidos, porque “la dependencia económica se encontraba entrelazada esencialmente con una profunda dependencia tecnológica de los Estados Unidos (...)”. (Medin, 1997, p. 143).

El desfavorecimiento al campo y la preponderancia de lo urbano va a ser una característica muy relevante durante el proceso de industrialización “El gobierno y en general los sectores sociales más influyentes de la opinión pública estaban convencidos de que el futuro de la nación residía ya no en el campo sino en las ciudades en donde se hallaban las nuevas industrias”. (Aboites Aguilar en Escalante Gonzalbo, *et al.*, 2005, p. 274).

La creciente urbanización dará prioridad principalmente a tres zonas: Guadalajara, Monterrey y lo que abarcaba la zona metropolitana de la Ciudad México. Aún en la actualidad son tres de las ciudades que más aportan en la producción industrial al resto del país, por lo que podemos suponer que el desarrollo que se propició en aquellos años con Alemán fue muy grande. Empero, “a medida que se desarrollaba el proceso, lo que más aumentaba en número era el proletariado agrícola desposeído de toda propiedad”. (Gershenson, 1976, p. 58).

En los años cuarenta, a pesar de que se daba el inminente abandono del campo, había que sostener a la población urbana mediante el aumento de producción agraria, aunque no hubiera las condiciones plenas de trabajo ni remuneraciones o ingresos justos para ese sector poblacional. Además esta presión crecía en tanto que la tasa de población en las zonas urbanas aumentaba considerablemente. Por otro lado, la especulación con terrenos para la construcción era cada vez mayor.

Este desmembramiento del campo y preferencia por la ciudad derivó en muchas desavenencias principalmente para la gente de campo, quienes en numerosos rincones del país quedaron olvidados y con prácticamente nulas oportunidades de desarrollo. Todos los beneficios de la modernidad quedaban restringidos al orden de lo urbano.

Como era lógico, los trabajadores con experiencia industrial eran en su mayoría de origen urbano, o habían vivido en ciudades durante algunos años, acostumbrándose a la forma de vida citadina, en la que había diversiones, una sociedad estructurada y una moralidad bien establecida, cuyo centro era la iglesia y su órgano de sanción, la familia. El gobierno era visible en sus diversas instancias y normaba variados aspectos de la vida social. Además, en la ciudad los trabajadores convivían con otros de diferentes industrias y especialidades, por lo que tenían una idea más global de la complejidad de la división del trabajo y de la estructura social. (*La ciudad y el campo en la historia de México. Memoria de la VII Reunión de Historiadores Mexicanos y Norteamericanos Tomo I*, 1985, p. 826).

Los procesos de industrialización en América Latina fueron blanco de estos contrastes, sobre todo en las industrias creadas en zonas rurales y apartadas, ya que estas dan lugar a la formación de clases obreras que de alguna manera están marcadas por un aislamiento casi generalizado; pocas expectativas de condiciones laborales mejores; no acceso a servicios urbanos; y algo muy importante: culturalmente se encuentran lejanos a ciertas prácticas socioculturales y de vida en comunidad asociadas a las ciudades, por lo que el desarrollo cultural también es limitado.

El exceso de preocupación por proteger a la industria sin importar los desajustes sociales tiene como efecto un fenómeno de migración del campo a la ciudad. Esto a su vez, dificulta la vida en la ciudad, donde la demanda de vivienda y trabajo, así como el número de habitantes, ascienden en grados insostenibles. El reflejo de este fenómeno lo vamos a ver también en el retrato que se hará del campo y la ciudad en el cine y del que hablaremos más adelante.

“La Ciudad de México muestra bien esta historia de urbanización. Su población, que rondaba el millón de habitantes en 1930 creció seis veces en los siguientes 40 años”. (Aboites Aguilar en Escalante Gonzalbo, *et al.*, 2005, p. 276). El esfuerzo modernizador se hacía patente en las construcciones de importantes vialidades, drenaje, palacios, incluso edificaciones como la Torre Latinoamericana, cuya construcción que dio inicio en 1948, se erigía como símbolo de la modernidad. En esta transición del campo a un México moderno la ciudad se vuelve protagonista, así lo refiere el periodista Sergio González Rodríguez:

En el cine aparecerá la propia capital como uno de los principales protagonistas, y sobre ella se proyectarán las normas y las imposiciones morales, se reflejará una realidad hecha de fatalidades insuperables, se dividirá el mundo entre buenos y malos, se registrarán los contrastes sociales bajo el velo del melodrama y se reafirmarán los tipos, los arquetipos y los estereotipos necesarios para prolongar y reproducir un estado de las cosas en torno del respeto a la autoridad, o la preponderancia de la familia y otras instituciones tan distinguidas como el machismo y los criterios patriarcales. (2001, p. 2C Cultura).

Pero aún con esta urbanización descontrolada la ciudad no pierde su relación con el campo. El esfuerzo centralizador, principalmente en la Ciudad de México, no suprime la realidad rural. “Se trata de una ciudad viva que mantiene una relación compleja con el campo, todavía muy incorporado a ella, una ciudad que gusta de presentarse a sí misma como moderna y progresista (“explicación no pedida...”)” (Tuñón, 1991, p. 191).

Los sectores empresariales se beneficiaron de la centralización política, por ejemplo, la compañía constructora Ingenieros Civiles Asociados (ICA), o en el ámbito de los medios de comunicación el empresario Emilio Azcárraga. Este último volvió de la televisión toda una institución de formación, juicio, hábitos de consumo, etcétera. La injerencia empresarial no será solo en lo económico sino también en lo cultural. De ello hablaremos más adelante en concordancia con las políticas culturales del alemanismo y la mexicanidad.

Cabe mencionar que Alemán colocó incluso a empresarios en puestos públicos, lo cual, trajo consigo una tradición de funcionarios públicos que se enriquecían y beneficiaban a costa del erario público que ellos volvían privado. Tanto su gabinete como otros puestos en el gobierno estaban a cargo de hombres de negocios, lo cual generó gran corrupción. Al respecto Alonso Aguilar expresó:

(...) más lo que no deja de ser desconcertante es que si bien tales personas viven como ricos, lo cierto es que, salvo tratándose de aquellos que siempre fueron o que se han convertido abiertamente en hombres de negocios, resulta muy difícil saber en dónde está, de dónde procede, cómo se emplea y a qué se destina el dinero de los funcionarios y exfuncionarios. Probablemente lo que ocurre es que buena parte de él está en bancos y negocios extranjeros. (Aguilar, 1972, p. 169).

El desarrollo supuestamente estabilizador se desestabiliza por una serie de condiciones de un actuar insaciable. La corrupción será pues una marca de este régimen que irá consumiendo a cada institución de cualquier tipo, no solo económica. Se da por ejemplo el sistema de comisiones, por llamarlo de alguna manera:

Se mantiene baja la tarifa o se otorgan tarifas de contratos especiales a cambio de una “comisión”. Se otorga el contrato o se escoge al proveedor, a cambio de una “comisión”. Se favorece a tal o cual empresa o monopolio, a cambio de una “comisión”. Y a base de comisionistas, los funcionarios se van enriqueciendo, no solo en las empresas estatales sino también en dependencias oficiales a cambio de exenciones de impuestos, de concesiones para gasolineras o pipas, etc. (Gershenson, 1976, p. 64).

Todo esto propicia el aumento de ricos en el país. Sin embargo, esto no implica que se consiguiera la creación de un grupo de empresarios mexicanos capaces de sostener el ritmo que el proyecto de desarrollo y modernización de Alemán exigían, lo cual desfavorece y en gran medida revierte la nacionalización de bienes que se había conseguido durante el cardenismo.

Las empresas extranjeras tuvieron varios mecanismos a través de los cuales suplantar o absorber a las incipientes empresas nacionales, pues por ejemplo, las compraba, o se asociaba a ellas subsidiándolas y volviéndolas dependientes. De esta manera, no fue posible su constitución como un poder significativo en la conducción económica del país y, por el contrario, el efecto fue la concesión de poder económico a manos extranjeras.

El economista mexicano Alonso Aguilar explica que durante el alemanismo se verá el surgimiento de “una industrialización dependiente y profundamente antinacional, que incluso dejó en buena parte el proceso productivo y las principales decisiones económicas en manos del capital monopolista internacional”. (Aguilar, 1972, p. 166).

Los recursos que se tenían no se correspondían con el ritmo creciente que exigía el capitalismo en la nación. Esto propició un fenómeno de inflación que golpeaba directamente a las clases populares, quienes se veían sobreexplotadas ante la falta de representatividad e imposibilidad de organización y acción real para la reivindicación de derechos, a causa de los mecanismos de represión, entre ellos el uso vigoroso del recurso de juicios por el “delito de disolución social”.

Aunque algunos se enriquecen con este modelo, en lo general se va a observar un empobrecimiento del país y pérdida de la soberanía nacional que se va a resentir años más adelante. Este fue el costo del empeño de incorporar a México en el orbe industrial, dando prioridad a la inversión extranjera antes que al propio desarrollo nacional, mientras que en lo interno la corrupción aumentó cada vez más.

El llamado milagro mexicano o desarrollo estabilizador muestra su verdadero rostro haciendo evidente la injusticia social que se plantaba en ese México moderno, donde el modelo económico ofuscaba el orden de lo social. “Todo proyecto económico es de trascendencia social y política, y el alemanismo no fue una excepción al respecto, sino que inclusive fue plenamente consciente de la trascendencia social y política de su proyecto económico”. (Medin, 1997, p. 31).

Tanto fue así que dicho modelo no se queda en el plano de lo político y lo económico, sino que a su vez estará sostenido intencionalmente con un proyecto cultural que se internará profundamente en la sociedad: la mexicanidad. Ya no sería tan nacionalista y reivindicadora de los derechos sociales de las mayorías, como en el cardenismo, ni tan unificadora socialmente, ni

defensiva (por la segunda guerra mundial) durante el avilacamachismo, sino sobre todo modernizadora y desarrollista, los dos grandes lemas del alemanismo.

1.3 La mexicanidad en las políticas culturales del alemanismo

Como se vio en el apartado anterior, en los años cuarenta y cincuenta el llamado “cachorro de la revolución” impulsó un desarrollo en el país no solo económico, sino también político y social. En ese sentido la vida cultural y artística será trastocada por su proyecto de Estado. Alemán hereda y da continuidad a las políticas de Ávila Camacho. Fueron dos sexenios decididos a dominar todos los ámbitos de la vida nacional en búsqueda de la modernización del país. Prueba de este interés en la esfera de la cultura van a ser las misiones culturales que Cárdenas había suspendido en el año de 1938 y que el presidente Ávila Camacho retomó en 1942, a sabiendas del impacto social que estas tenían, por lo que continúa llevándolas a cada rincón del país aprovechando también para hacer campaña de su proyecto político.

Estas misiones no tuvieron los mismos objetivos en las distintas administraciones. A diferencia de las misiones cardenistas, estas

“(…) según la definición del entonces secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, serían ‘agencias de educación extraescolar creadas para promover el mejoramiento económico, social y cultural de los núcleos de población campesina que por diferentes causas permanecían al margen del desarrollo general del país’”. (*La ciudad y el campo en la historia de México. Memoria de la VII Reunión de Historiadores Mexicano y Norteamericanos*, Tomo I, 1985, p. 947).

Estos misioneros hacían un trabajo de promotoría de innovaciones y las capacitaciones estaban enfocadas en impartir conocimientos nuevos relacionados con el deporte, competencias técnicas, arte, pequeñas obras de irrigación, construcción de caminos, y otros proyectos en los que se buscaba que las comunidades fueran partícipes, para dejar atrás con ello algunos viejos hábitos o costumbres.

Como centro de actividades elegían un poblado de cierta importancia incluyendo en su radio de acción otras localidades más pequeñas cuyo número variaba dependiendo de las condiciones del terreno, la facilidad de las comunicaciones y la densidad de población. Se buscaban lugares en donde el atraso económico y cultural fuera palpable y su aislamiento geográfico y social hubiera impedido que se integrara a la vida cultural de la nación. (*La ciudad y el campo en la historia de México. Memoria de la VII Reunión de Historiadores Mexicano y Norteamericanos*, Tomo I, 1985, p. 948).

La labor de estas misiones fue tan importante que inclusive se creó el Departamento de Misiones Culturales, desde donde se organizaba y dirigía la acción hacia las zonas rurales. El Departamento de Educación Audiovisual de la embajada de los Estados Unidos prestaba para este objetivo un catálogo amplio de películas educativas “sobre los procesos alcanzados en las ciencias, industrias, agricultura, lucha contra las enfermedades e informaciones sobre los sucesos más importantes.” (*La ciudad y el campo en la historia de México. Memoria de la VII Reunión de Historiadores Mexicano y Norteamericanos*, Tomo I, 1985, p. 950). Esta práctica de intercambio diplomático y colaborativo era una continuidad de las actividades similares que, iniciadas durante el cardenismo, se fortalecieron notoriamente durante la Segunda Guerra Mundial, a través de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA).

A la llegada de Miguel Alemán a la presidencia el número de misioneros había aumentado considerablemente por lo que se crea la Dirección General de Alfabetización y Educación Extraescolar, que absorbe al Departamento de misiones culturales. Bajo la tutela de este nuevo ente, los servicios de las misiones se diversificaron e impulsaron una formación que incluía saberes industriales de tipo pluvial, agrícola, lacustre, etcétera, pero también artísticos como la experimentación cinematográfica o la danza.

En este año se da la creación de distintos organismos encaminados a la difusión e investigación en el arte, por ejemplo: el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, el Museo de Arte Popular, la Comisión Nacional de Pintura Mural, entre otros. La injerencia en el campo de las artes era fundamental en el alemanismo por un doble propósito: fortalecer la construcción de la identidad mexicana y fomentar el desarrollismo para promover la modernización del país.

Los intereses de Alemán contemplaban la importancia de convencer a la sociedad de que su proyecto traería progreso e innumerables beneficios, por lo que crea una campaña propagandística y de educación encauzada a tales propósitos. De esta manera las políticas culturales van a buscar propuestas estéticas que reflejen una realidad mexicana en la vanguardia y que puedan ser vistas, tanto a nivel nacional como internacional, como políticas para proyectar un México moderno.

La construcción de la imagen de una nación moderna anunciaba el fin de las revueltas, el caos y desorden social del México revolucionario, pero con ello también se daba fin a las aspiraciones de esta movilización. La Segunda Guerra Mundial había dejado devastadas a muchas naciones y México, por el contrario, atravesaba un momento de bonanza económica por su prácticamente nula participación en el conflicto y por su cercanía con la nación cabeza de los Aliados triunfantes. “En México, las secuelas económicas de esa conflagración ratificaron la preferencia gubernamental, la de los principales intereses económicos y la de la opinión pública por la industria y las ciudades; la idea de un país agrario quedó relegada”. (Aboites Aguilar en Escalante Gonzalbo, *et al.*, 2005, p. 273).

En esta búsqueda de ser partícipes del vanguardismo se dio un lugar importante a la exhibición de las artes y la cultura. Desde luego una cultura folklorizada que daba terreno a la recepción del turismo. Las inversiones eran grandes pero las ganancias quizá eran mayores, el patrimonio cultural se volvió una mercancía redituable.

Mientras que para los gobiernos anteriores el desarrollo y apoyo oficial de la cultura y sus bienes, podrían significar fuente de conciliación de clases, (...) para este régimen ahora significaba fuente de riqueza para la hacienda del gobierno y reproducción de ingresos para los grupos dominantes que podían invertir, tanto extranjeros como privados. (Gálvez González, 1988, p. 89).

Es por esta razón que se invierte en exploraciones arqueológicas en el territorio nacional, así como en la difusión del patrimonio cultural mexicano. Alemán expresó que era absurdo que los mexicanos creyeran en sí mismos, decía, “si desconocemos las profundas raíces de las cuales emerge el ser de la mexicanidad, adoptando servilmente formas culturales de reciente importación”. (Alemán, 1987, p. 302).

Era precisa la definición de una cultura autónoma y rica, libre de toda influencia extranjera y colonial, pues no podía haber un país desarrollado sin identidad propia. Este cometido identitario era un respaldo ideológico valioso de las iniciativas alemanistas en otros campos. Las expectativas de desarrollo eran grandes, este tenía que reflejarse en cada órbita de la vida del mexicano. En este tenor, se refuerzan las instituciones como reguladoras, aseguradoras y administradoras del proyecto político de Alemán que, aunque distaba ya de la Revolución, hacía uso de la misma para retomar elementos que dieran rostro a la mexicanidad.

La identidad del mexicano no estaba en los grandes edificios, complejos habitacionales, modernos hospitales, etcétera. La identidad mexicana tenía que hallarse en algo más grande, estaba en los poderosos símbolos que aquella revuelta de los años 1910 había sembrado en el corazón del pueblo.

Para Miguel Alemán la Revolución fue un utensilio activo y vigoroso. Se trataba de “Una revolución auténticamente mexicana que no se había valido de “ismos” europeos, sino que había surgido de las mismas entrañas del pueblo para quitar los velos de las ideologías extranjeras y permitir descubrir finalmente la realidad mexicana”. (Medin, 1997, p. 138).

En palabras de Leopoldo Zea, este régimen buscaba reivindicar al mexicano como un ser humano capaz de decidir y de mostrarse al mundo, y en ese sentido Zea se refiere a la Revolución como “el instrumento más eficaz para captar en nuestra realidad muchos de los elementos que pueden dar a México un lugar en ese campo de la universalidad”. (Zea, 1978, p. 19).

Durante estos años los intelectuales del país comienzan a interesarse por esta identidad de lo mexicano. Muchos autores escriben libros y ensayos reflexionando sobre el carácter real o imaginario de la mexicanidad. Algunos títulos que se pueden mencionar son: *Análisis del ser mexicano* (Emilio Uranga, 1952) o *En torno a la filosofía mexicana* (José Gaos, 1952).

Otro ejemplo es el texto *Mito y magia del mexicano* (Jorge Carrión, 1952), libro que, por cierto, en su segunda edición publicada, incluye un capítulo autocrítico por lo que había escrito en búsqueda de la esencia de lo mexicano, así como también una fuerte crítica al PRI. El siguiente segmento ejemplifica esta exaltación de lo mexicano, pero no en su reconocimiento original, sino en un afán modernista que deja lejos al indio para dar lugar al mexicano moderno:

La Revolución no encuentra tampoco su símbolo en la afrancesada figura de Madero. Es Zapata quien lo encarna. No Zapata el hombre histórico, sino ese otro, formado con la proyección de los deseos contenidos, de la miseria vivida, de los arquetipos inconscientes objetivados. Zapata, el hombre, sólo es el grano de arena en torno del cual el molusco popular fabrica la perla, la leyenda. Zapata, el de la leyenda, el que condensa las imágenes primitivas mágicas en una imagen proyectada consciente, tal es el símbolo de nuestra Revolución. La Revolución Mexicana sirve de mortero y crisol a la psicología colectiva. En los campos de batalla se trituran y pulverizan las categorías sociales. En las ciudades, en el gobierno, se invierten los papeles: ahora es el mestizo el que tiene el poder político. Él, junto con el criollo, que todavía posee el poder económico,

forma actualmente la conciencia de la colectividad mexicana. Entretanto, pegado a la tierra, encorvado en el surco o corriendo tras el arado, está el indio con su semillero inconsciente, generosamente abierto a todos los vientos. ¿Cómo se expresa ahora en el mexicano la ambivalencia de la razón y el sentimiento? ¿Cómo conviven en él la magia primitiva y la moderna ciencia? (Carrión, 1971, p. 14).

En años anteriores se había tenido como referencia el escrito de Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934). Muchos de los escritores de los años cuarenta lo criticaron por hablar sobre el complejo de inferioridad que, según él, tenían los mexicanos. No solamente en el terreno de la literatura sobre la filosofía, la idiosincrasia y la caracterología de lo mexicano se había planteado aquella perspectiva, pues en el cine, y antes de que se publicara *El laberinto de la soledad* (Octavio Paz, 1949), Alejandro Galindo había escrito y dirigido *Campeón sin corona* (1945), en alguna medida con perspectivas cercanas a los planteamientos de Ramos. Para los críticos de aquel enfoque, igual que para el alemanismo, se debía construir otro imaginario del mexicano moderno, seguro de sí mismo e innovador. Sin embargo, esta descalificación del origen indígena del mexicano la vamos a encontrar en ambas posturas, como lo muestra este fragmento:

Aun cuando el indio es una parte considerable de la población mexicana, desempeña en la vida actual del país un papel pasivo. El grupo activo es el otro, el de los mestizos y blancos que viven en la ciudad. Es de suponer que el indio ha influido en el alma del otro grupo mexicano, desde luego, porque ha mezclado su sangre con éste. Pero su influencia social y espiritual se reduce hoy al mero hecho de su presencia. Es como un coro que asiste silencioso al drama de la vida mexicana. (Ramos, 2001, p. 58).

Por otro lado, cuando en 1949 el famoso escritor Octavio Paz escribe *El laberinto de la soledad*, al igual que el alemanismo, lo hizo buscando la afirmación de lo propio, mientras reflexiona sobre algunos hitos de la historia de México, no solo la Revolución, sino también la conquista, la Independencia, etcétera. Como si detrás de cada evento pudiera desenmascarar la esencia, la verdad del mexicano, a la cual sería posible atisbar:

Si nos arrancamos esas máscaras, si nos abrimos, si, en fin, nos afrontamos, empezaremos a vivir y pensar de verdad. Nos aguardan una desnudez y un desamparo. Allí, en la soledad abierta, nos espera también la trascendencia: las manos de otros solitarios. Somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres. (Paz, 1981, p. 81).

Muchos fueron los escritores interesados en este mito de identidad nacional, y mientras unos reflexionan de forma profunda sobre todos los aspectos que han dado forma al pueblo mexicano y sus múltiples asegunes, hubo otros que se dejaron llevar por el brío del nacionalismo y dejaron

de lado o menospreciaron el México que incomodaba, el indígena, paradójicamente cuando precisamente el Departamento de Asuntos Indígenas (DAI) y el Departamento de Educación Indígena (DEI), formados durante el cardenismo, se unificaron y se convirtieron, precisamente en el alemanismo, en el Instituto Nacional Indigenista (INI, 1948).¹

En relación con la función de la construcción de nacionalismos mediante los poderes estatales - gubernamentales, Benedict Anderson (1993) asevera que “desde la segunda Guerra Mundial, toda revolución triunfante se ha definido en términos nacionales” (p. 18), en el sentido en que la nacionalidad es, en sus palabras, un valor legitimador de la vida política.

¿Qué permite pensar en “nación” y cuál es su alcance? Miguel Alemán comprendió el potencial del nacionalismo para arraigar su proyecto de Estado e introyectarlo en las mentes de todos los mexicanos sin importar la clase social. Los mexicanos comenzaron un proceso de identificación unos con otros, a raíz de la caracterización de raíces culturales en común y que los hacían sentir únicos y orgullosos. Este nacionalismo permitía aprehender al mundo desde su especificidad y situarse frente a él con un rostro y una voz definida.

Este será un tema que aún a la fecha seguirá generando debate y reflexiones. Sin embargo, volviendo al régimen que nos ocupa, es de relevancia destacar el papel que fungieron las instituciones educativas y culturales para estos fines. La creación del INBA (1946), como resultado de la transformación del Departamento de Bellas Artes dentro de la Secretaría de Educación Pública (SEP), y de sus cinco departamentos (música, teatro, artes plásticas, danza y literatura) abrirá sustanciales espacios para la intervención y reflexión artística.²

Al igual que para el turismo, se destinaron presupuestos para investigaciones y descubrimientos históricos, como las excavaciones en Guerrero por Eulalia Guzmán, quien en septiembre de 1949 afirmó haber localizado los restos de Cuauhtémoc. En este ejercicio se crearon grupos de científicos naturales y sociales, muchas veces pertenecientes a alguna institución, que se

¹ Dicho instituto se llama actualmente Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), que no debe confundirse con el ya desaparecido Instituto Nacional de Protección a la Infancia (también INPI en su momento, 1961 y reestructurado en 1974). Los acrónimos cambian, pero las situaciones de exclusión y marginación de los pueblos indígenas no.

² Poco antes del cardenismo la razón social de la productora del filme *Redes* (de Paul Strand, Fred Zinnemann, Julio Bracho y Emilio Gómez Muriel, 1934) se identificó en créditos de pantalla como SEPBA Films, que significaba precisamente Secretaría de Educación Pública, Departamento de Bellas Artes.

dedicaron a dictaminar y analizar hallazgos de importancia histórica. Por ejemplo, se hallaron restos humanos en Chapultepec, y dichos grupos certificaron que se trataba de soldados caídos durante la defensa del Castillo de Chapultepec hacia el final de la guerra de Estados Unidos contra México en el siglo XIX (1846–1848). A este tipo de acontecimientos se les hacía eco en los medios de comunicación a partir de eventos conmemorativos, notas periodísticas y demás y en conjunto se buscó una consolidación de la actividad científica en el país con la creación del Instituto Nacional de Investigación Científica, el 18 de noviembre de 1950.

Un aspecto trascendental del alemanismo fue su intromisión en la educación. Si bien es cierto que Ávila Camacho había logrado modificar el artículo constitucional tercero, en aras de eliminar la propuesta de la educación socialista, gestada durante el cardenismo, esto se da cuando Alemán ya es candidato a la presidencia, y es él quien asegura esta transformación de educación socialista por educación nacional. A él le interesa el desarrollo de la educación desde una perspectiva más tecnológica, ya que considera que este es un impulso necesario para el desarrollo industrial del país.

En ese marco de referencia interfiere en la conducción del Instituto Politécnico Nacional (IPN), que se había creado durante el cardenismo. Reforma planes y programas de estudio e inclusive incrementa el número de carreras tendientes a lo tecnológico, mientras que desaparece otras que no considera en consonancia con su propio proyecto. “Se llevó a cabo un reajuste de las carreras subprofesionales, suprimiendo las que no consideró tan necesarias y creando las que consideraba indispensables, sobre todo en las ramas de la ingeniería mecánica y eléctrica, ingeniería textil y química industrial”. (Medin, 1997, p. 144).

En este rubro de la educación fue trascendental la construcción de la Ciudad Universitaria, para albergar al conjunto de la comunidad académica (investigadores, profesores y alumnado de la Universidad Nacional Autónoma de México, la UNAM). Aunque estaba planeada y pactada desde el sexenio de Ávila Camacho, una serie de impedimentos habían detenido el comienzo de la obra, misma que se inicia en pleno sexenio de Alemán. La primera piedra se coloca el 5 de junio de 1950. Un par de años después colocan una estatua de bronce del en ese entonces presidente, aunque no duró mucho pues tuvo algunos intentos de destrucción por lo que tuvieron que retirarla.

En 1948 se construye también la Escuela Normal Superior, así como varios edificios más que fungieron de escuelas primarias y secundarias. A la par de todo lo anterior, las misiones y proyectos de alfabetización en el país continúan, y de la misma manera que en el avilacamachismo se refuerzan con ahínco las campañas alfabetizadoras, para las cuales se convoca la participación de la ciudadanía letrada.

Para lograr concretar el nacionalismo se atacaron durante este régimen todos los frentes, mientras que el ámbito educativo continuaba formando profesionales y técnicos, en el campo de las artes Miguel Alemán otorgó a Fernando Gamboa la promoción del arte mexicano, quien exhibió tanto al interior como al exterior del país obras de grandes artistas, algunos que emergían y otros que, aunque ya tenían una trayectoria, no habían gozado de tantos espacios para exponer sus obras.

Después del fallido intento de una magna exposición sobre México, su arte, su historia y su cultura, pensada para realizarse durante el cardenismo en países extranjeros, y después de la primera gran exposición efectiva sobre el arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (moma), en 1940, durante el alemanismo también se promovió la organización de exposiciones sobre México en las capitales más importantes de Europa, donde se proyectaba la imagen de un México unido y de grandezas. Algunas de las figuras más destacadas en estas muestras eran Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo y José Clemente Orozco. Estos pintores tuvieron en sus hombros la responsabilidad de la representación visual del mexicano moderno con agudas raíces en su historia pasada. Ya para los años cuarenta el muralismo mexicano era todo un movimiento que causaba furor en la esfera artística de élite, dentro y fuera del país.

Además de estas expresiones contemporáneas, viajaban por el mundo algunas piezas de culturas precolombinas que se habían descubierto en estos mismos años en distintas partes del país. En 1952 se presentó la exposición *Arte mexicano* en el Museo de Arte Moderno en París, misma que reafirmó el retrato y la presencia de la cultura mexicana como digna de ser “alta cultura”:

(...) el arte se incorporaba dentro de las razones de Estado bajo el signo de la alta cultura, asociada al desarrollo. El mayor beneficio se esperaba en términos de la presencia cultural del país en las metrópolis, con su derivado de fomento turístico y flujo de capitales foráneos. (Reyes Palma, 1994, p. 824).

En todo este tipo de manifestaciones se enaltece a la cultura, pero desde una perspectiva hegemónica y única. Es decir, se da lugar solo a las expresiones que se corresponden con la empresa modernista de Alemán y donde, por ejemplo, la cultura indígena solo sirve en este discurso para mostrar la grandeza de antiguas civilizaciones, pero dejando claro que han quedado en el pasado, como si la población indígena en México contemporáneo no siguiera viva. Esta es la imagen que Alemán exportaba al extranjero y que le funcionaba para tener un lugar en la discusión geopolítica / diplomática del mundo.

Todo lo descrito anteriormente da muestra de la gran campaña de Alemán para consolidar su proyecto de modernismo sostenido por todos los pilares posibles pero principalmente el ideológico. La realidad es que este proyecto era una imagen construida, un ideal que no retrataba por completo la compleja realidad mexicana y sus aspectos más crueles de pobreza e injusticia social, derivadas de la escandalosa corrupción en el régimen alemanista, que por lo mismo concluyó con un gran desprestigio. Aquel desastre obligó al gobierno siguiente a promulgar la Ley de responsabilidad de funcionarios y empleados públicos, el 30 de diciembre de 1952, en teoría, para perseguir los enriquecimientos ilícitos de los funcionarios públicos, pero en realidad para acallar la inconformidad pública por la rapacidad de los alemanistas y reconstituir en alguna medida la imagen del partido oficial.

Ahora bien, las políticas culturales se harán visibles también en la gran pantalla. El desarrollo del fenómeno cinematográfico durante este sexenio estará marcado de igual forma por los intereses políticos y económicos del régimen. Tanto las condiciones nacionales como internacionales y la cercanía con los Estados Unidos serán ejes determinantes en la forma de hacer cine de esos años, tema del que trataremos más adelante.

1.4 El cine mexicano de la llamada “época de oro” durante el alemanismo

Como vimos en el apartado anterior, durante el alemanismo la cultura y el arte no solo sirvieron para afianzar ideológicamente el proyecto de modernización de México, sino que también fueron una fuente de negocio. La cultura se mercantiliza durante este sexenio. Al mismo tiempo que el patrimonio cultural tuvo apoyos gubernamentales para su conservación, fue un objeto que circuló por el mercado nacional e internacional. “Por primera vez el patrimonio cultural no solo era

considerado como objeto, sino innovadoramente como producto circulante del mercado” (Gálvez González, 1988, p. 89 y 90).

A la dinámica productiva del régimen se incorporaron los bienes históricos, artísticos y culturales como objetos de consumo. Entre estos objetos culturales se encuentra el cine. Este medio se verá definido por muchas de las circunstancias tanto externas como internas. Es en este contexto en que se inscribe una parte de la producción filmica que se ha conocido como cine mexicano de la “época de oro”, en realidad su etapa final, puesto que a este cine se le suele ubicar como desarrollado entre 1936 – 1955 aproximadamente, aunque con matices en función de los autores.

La inversión extranjera que participaba del desarrollo industrial en México, principalmente la estadounidense va a ser definitoria, además de otros aspectos, de los modos de producción y consumo del medio cinematográfico. Por lo tanto, la política cultural de Alemania incluirá en su planeación al cine como industria y como herramienta ideológica. México y Latinoamérica eran territorios en discordia por las distintas fuerzas que disputaban el poder ideológico en el mundo como resultado de la Segunda Guerra Mundial. En este marco se da:

(...) un proyecto de producción filmica para Iberoamérica, coordinado por Estados Unidos y México, en una situación llena de tensiones diplomáticas, intrigas y espionaje inclusive, de la cual México surgió como el más firme de los aliados, frente a Brasil y las demás repúblicas latinoamericanas, y de la cual el cine azteca recibió uno de los apoyos fundamentales para consolidarse como industria y alcanzar su `edad de oro´. (Peredo Castro, 2004 p. 15 y 16).

En esta trama de condiciones históricas se da un florecimiento en la industria filmica nacional. A este período se le ha conocido como “cine mexicano de la época de oro”. Monsiváis, detalló que “La `edad de oro´ del cine mexicano no es sino el pacto implícito entre una industria que aprovecha el nacionalismo cultural y el costumbrismo, y un público contentadizo y agradecido, que incluye a un sector amplísimo de habla hispana” (Monsiváis, 1993, p. 101).

La definición precisa de la etapa que abarcó el cine de oro mexicano se ha discutido por algunos estudiosos del tema, algunos de ellos sugieren distintas fechas de surgimiento y de fin.

Durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho, el cine mexicano vivió un período de excepción que lo hizo un negocio rentable, además de la sexta industria del país. La conocida "época de oro", que ocupa la primera mitad de la década de los cuarenta, no es más que el lapso en que la guerra envuelve a Europa y permite obtener ganancias extraordinarias a los que invierten en el cine mexicano. (Mino Gracia, 2007, p. 36).

Al respecto, García Riera (1998) escribió: “Suele hablarse de una época de oro del cine mexicano con más nostalgia que precisión cronológica. Si esa época existió, fue la de los años de la segunda guerra mundial: 1941 a 1945.” (p. 120). Para el teórico Federico Dávalos Orozco, “La llamada época de oro del cine mexicano corresponde, de manera general, a los momentos de auge y afirmación de la industria y cubre los períodos presidenciales del general Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y de Miguel Alemán Valdés (1946-1952).” (Dávalos Orozco, 2008, p. 63).

Sin embargo, para otros autores, entre ellos el propio Emilio García Riera en su famoso artículo titulado *Cuando el cine mexicano se hizo industria* (1972) y para otros autores, como Jorge Ayala Blanco, Gustavo García, Andrés de Luna o María Luisa López Vallejo y García, la época de oro se inicia con los hallazgos estéticos, formales y triunfos que el cine mexicano obtuvo desde los años treinta, materializados en el arranque definitivo de la industria filmica nacional por el éxito trepidante de la película *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936). “Esa imagen de un México reducido a los límites del rancho donde todo el mundo se protege entre canciones típicas de las inminencias históricas, tuvo la virtud de entusiasmar, no sólo al público nacional, sino al latinoamericano” (García Riera, 1972, p. 2).

Independientemente de las imprecisiones y los desacuerdos, lo que es un hecho es que la Segunda Guerra Mundial fue determinante en el nacimiento de este auge en el cine nacional. Ahora bien, ¿por qué fue relevante la entrada de Estados Unidos a este conflicto bélico para el desarrollo del cine mexicano? La nación norteamericana necesitaba aliados que cubrieran sus distintos frentes mientras participaba de la guerra. No podía descuidar el frente ideológico y dejar el territorio latinoamericano a merced del fascismo europeo. Es por esta razón que considera en su estrategia apoyar al cine de un aliado declarado, México, por sobre otras opciones que también se consideraron en Iberoamérica pero que finalmente se descartaron.

Este apoyo se materializó de distintas formas, por un lado, se proporcionaron refracciones de maquinarias que no se tenían en México, apoyo económico a productores de cine y asesoramiento de profesionales de Hollywood a trabajadores de los estudios en México. Este soporte se dio en medio de contrariedades que la guerra implicaba, uno de ellos a los que se enfrentó Estados Unidos fue la escasez de película virgen para filmar por ser este material

utilizado en la fabricación de explosivos, “el cine mexicano gozó de una cierta preferencia y pudo por ello librarse de una falta de celuloide (...)”. (García Riera, 1998, p. 120).

Otra ventaja que favoreció al florecimiento de esta etapa dorada del cine nacional fue que, al no ser partícipe directo del conflicto, pudo concentrarse en tener una producción nacional intensiva frente a una disminución de la competencia extranjera, ya que tanto la producción estadounidense como la europea estaban afectadas. “Los estrenos norteamericanos se reducen hasta un ciento por año durante el período (de 332 a 245); los europeos descienden drásticamente de 35 a 8, en 1944”. (Dávalos Orozco, 2008, p. 67).

De esta manera el cine nacional se favoreció por distintas circunstancias, durante este conflicto bélico. Finalizada la SGM, ya con Alemán en la presidencia de México, el favorecimiento a la industria filmica mexicana continúa, entre otras razones, porque comienza otro conflicto: la Guerra Fría. Aunque esta guerra se libró más en el campo ideológico, también requirió de grandes esfuerzos de sus protagonistas: Estados Unidos y la Unión Soviética.

En medio de toda la efervescencia política y social del mundo en aquellos años el cine mexicano se fortalece. Una abundante producción de filmes y un mercado ávido de nuevas historias incentivan el trabajo de los realizadores, muchos de los cuales retoman a la Revolución ya sea como tema, o por lo menos como telón de fondo de las historias que contaban.

Al igual que el resto de las ramas productivas, el cine se vio favorecido por la sustitución de importaciones. Limitada la oferta hollywoodense, el cine nacional tuvo que llenar las pantallas de México y América Latina. Las otras dos cinematografías importantes en castellano, la argentina y la española, sufrieron las carencias de celuloide impuestas por la guerra y sus posiciones contrarias a los Aliados. El cine nacional recibió fuertes e importantes apoyos: por un lado, un acuerdo con la Oficina Coordinadora de Relaciones Internacionales de Washington garantizó maquinaria, capacitación y los insumos necesarios para la industria; por el otro, el gobierno dispensó de impuestos a los productores y creó el Banco Cinematográfico, institución concebida como fuente crediticia exclusiva. (Mino Gracia, 2007, p. 36 y 37)

Por todas las circunstancias descritas con anterioridad, el cine mexicano se constituye como una industria hegemónica en tanto que en este período se construyen las bases para la producción, distribución y exhibición de películas de manufactura nacional. Toda esta infraestructura derivada en buena medida de los conflictos mundiales y la bonanza económica para el país va a permitir el florecimiento del cine de oro mexicano.

Para estos años podrá observarse un enorme esfuerzo de parte del Estado de desarrollar la industria filmica con el fin de generar productos culturales que refuercen el proyecto de nación. Durante la transición de gobiernos entre Cárdenas y el alemanismo se suscitarán una serie de momentos clave que darán forma a la industria filmica mexicana no solo en cuestión de normatividad, sino también en lo competente a lo social y político.

Esta industria será considerada de oro no solo por su desarrollo en lo económico sino también porque va a mostrar un interés por representar las aspiraciones nacionales de pertenecer a la alta cultura que se despliega y gana terreno en el mundo. Es quizá esta una de las razones por las que durante el avilacamachismo arrecia la proliferación de adaptaciones de la literatura al cine. En esta misma línea, muchas de las grandes obras de la literatura se dan a conocer gracias al cine mexicano, mismo que tendrá impacto en toda Latinoamérica.

En aquella peculiar circunstancia del cine mexicano en su era dorada, además de la hispanofilia que tiene una explicación también de carácter económico y de competencia comercial, fue clara la simbiosis que se estaba dando al combinarse en la producción los llamados al panamericanismo, el culto por lo ibérico, y simultáneamente un *latinoamericanismo* apuntalado también en la adaptación que el cine mexicano hizo de grandes obras de autores del continente, principalmente de Rómulo Gallegos. (Peredo Castro, 2004, p. 186).

Ahora bien, como se mencionó con anterioridad, este momento que se ha conocido como cine de oro mexicano abarcó en buena medida el sexenio del entonces presidente Miguel Alemán (1946-1952). En este tiempo, se inician las bases de una transformación profunda en la conducción del Estado, transformación cuyas bases había sentado ya su antecesor Ávila Camacho y que se verán reflejadas en el cine.

Miguel Alemán llega a la presidencia con una gran aceptación de la población mexicana, quienes veían en él la figura de un nuevo México más próspero y justo. Es importante recordar que se trataba del primer presidente civil que tenía México. Es en esta ilusión y esperanza que se enmarca perfectamente bien su proyecto de modernidad no solo en lo tangible sino también en lo ideológico. Alemán comprende el poder que tendrá el arte, específicamente el cine en la introyección y legitimación de sus políticas.

En ese marco, es importante referir algunas de las instituciones creadas que sientan las bases para la regulación de lo que sucede en aquella industria, tales como la creación de la Academia

Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas (1946), Asociación de Periodistas Cinematográficos de México (1946), Banco Nacional Cinematográfico (1947), la distribuidora de Películas Nacionales S.A. (1947), la gestación del proyecto de reforma a la Ley Cinematográfica (1947), Comisión Nacional Cinematográfica (1948), Ley Federal de Cinematografía (1949), Dirección General de Cinematografía dentro de la Secretaría de Gobernación (1949), Fusión de Estudios Churubusco y Estudios Azteca (1949) y la publicación del Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica (1951), por mencionar algunas (Anexo en Carmona Álvarez y Sánchez, 2012).

El fraguado de la mexicanidad y unidad nacional que se implementó en otros campos artísticos como la pintura y la literatura durante el alemanismo tendrá lugar también en el cine y en una forma muy contundente. El cine va a recoger todos aquellos elementos explorados en otras artes y que creaban el sentimiento de identificación para explotarlos con su propio lenguaje y construir “lo mexicano”.

Alemania tenía clara la importancia de la mexicanidad en la tarea de unificación nacional, él debía mostrar su capacidad de resolver las problemáticas del país

(...) perpetuando la unidad nacional; pero ya no la forzada por la contingencia bélica sino otra unidad basada en la comprensión por parte de los diferentes sectores sociales de que sus intereses específicos se verían satisfechos solamente en el seno del desarrollo económico nacional. El desarrollismo nacionalista no dejaba entonces mucho lugar para las divergencias sociales e ideológicas. (Medin, 1997, p. 30).

En este plano el cine toma un papel determinante en la promoción del proyecto alemanista, que durante este sexenio tendrá características muy particulares, distintas a las de cualquier otro país. El cine como industria del entretenimiento va a estar atravesado por los intereses del Estado pero en formas diferentes, es decir, la compleja realidad nacional detonará distintas miradas que se verán reflejadas en el cine:

(...) la experiencia del Estado mexicano y el cine del país se acercó más bien a un híbrido, a una experiencia y posibilidades de desarrollo capitalista pero que, paradójicamente, se parecían también a los mecanismos de estímulo y apoyos de las cinematografías fascistas de los años treinta y durante la Segunda Guerra Mundial, como en los casos de Alemania e Italia. (Peredo Castro en Fernández y Román, 2020, p. 97).

De manera que una aparente inocente industria “de mero entretenimiento” será en la realidad, una estratégica muralla de defensa que se plantará frente a múltiples amenazas bajo el cobijo del sistema presidencialista. Muchos de los rasgos del complejo proyecto de nación de Miguel Alemán pueden ser rastreados en el cine que se produjo.

El cine permitía a la sociedad mexicana creer en otras realidades posibles, soñar despiertos con la esperanza adormecida. Tras los estropeados resultados de la Revolución Mexicana el pueblo mexicano tenía heridas que sanar. “Pero mientras la industria cultural calaba en los variopintos usos y costumbres de los de acá, uniformando en alguna medida nuestros referentes, una parte de la inteligencia nacional se interrogaba por el ser del mexicano, por la ontología de la `raza de bronce’” (Bartra, 2017, p. 26).

“El fenómeno urbano, la televisión, las facilidades para la transportación aérea y la comunicación telefónica, junto con la cada vez más clara moderación gubernamental, nutrieron las ideas de intelectuales y artistas” (Aboites Aguilar en Escalante Gonzalbo, *et al.*, 2005, p. 276) y en consonancia con este marco de referencia de búsqueda continúa de identidad y un nuevo rumbo como nación, se afianza un grupo de cineastas que van a materializar sus ideas y las de otros en celuloide.

Entre ellos, podemos mencionar a Julio Bracho y Roberto Gavaldón, o bien Juan Bustillo Oro, Alejandro Galindo o Emilio “el indio” Fernández, que aunque su quehacer cinematográfico comienza desde los años treinta, continúan sus trayectorias en los años cuarenta, así mismo, una cantidad gigantesca de actores y actrices que dieron forma a un sistema de estrellas que protagonizan las películas de la época: Dolores del Río, Elsa Aguirre, Arturo de Córdova, Silvia Pinal, Ninón Sevilla, Germán Valdés, Jorge Negrete, Pedro Infante, Pedro Almendariz, Fernando Soler, María Félix y una larga lista más.

En este período de florecimiento de cine son variados los temas que se van a tocar, esto va a depender de muchos factores desde presupuestales hasta políticos y el interés por abordar uno u otro tema también tendrá que ver con los años en los que se produce, el gobierno en turno y la postura del realizador.

El cine de oro mexicano abarca más de un sexenio y en este sentido el México retratado será distinto. En el alemanismo por ejemplo, se observó una tendencia a abandonar a la Revolución mexicana como eje central del argumento y se da paso paulatino a dramas urbanos, tales como *Confidencias de un ruletero* (Alejandro Galindo, 1949), *Casa de Vecindad* (Juan Bustillo Oro, 1951), *Salón México* (Emilio Fernández, 1949) o incluso películas como *El rebozo de soledad* (Roberto Gavaldón, 1952) cuyo argumento se desarrolla en los contextos contrapuestos de lo rural y lo urbano. Así mismo, en este sexenio destaca la figura de personajes cómicos urbanos como Mario Moreno “Cantinflas” o Germán Valdés “Tin Tan”.

Puesto que en el régimen alemanista se plantea como industrializador y modernizador del país, se siguen fomentando el melodrama revolucionario, el cine de temas rurales (el melodrama y la comedia rancheros), con poco cine indigenista, pero cobrarán auge los melodramas, las comedias y los cómicos de carácter urbano. (Peredo Castro en Fernández y Román, 2020, p. 107 y 108).

Durante este sexenio el desarrollo económico provoca un abandono del campo, algo que había sido prioridad de Lázaro Cárdenas, ahora es motivo de incomodidad y vergüenza por lo que, o se anula su existencia o se folkloriza con comedias rancheras como *Dos tipos de cuidado* (Ismael Rodríguez, 1952).

En su contraparte, las ciudades y particularmente la Ciudad de México van a cambiar su imagen de manera vertiginosa. Muchas de las películas de la época son un síntoma de la progresiva urbanización que se consolida en este sexenio. “El cine con temas urbanos (cabareteras, pobres, enmascarados, jóvenes universitarios) reflejaba bien el cambio que vivía el país, o al menos algunas de sus ciudades” (Aboites Aguilar en Escalante Gonzalbo, *et al.*, 2005, p. 278).

Como ejemplos de estas películas con tramas más urbanas podemos nombrar: *La noche avanza* (1951), *Aventurera* (1949), *Salón México* (1949), *Los olvidados* (1950), *Una familia de tantas* (1948), *Esquina bajan* (1948), *Nosotros los pobres* (1947), *El rey del barrio* (1949) y las decenas de películas interpretadas por Germán Valdés *Tin Tan*, un personaje, por cierto, completamente urbano.

Por el contrario, otras películas tendrán como escenario la ruralidad y la ranchería, a pesar de que México está en vías de modernización, lo cierto es que gran parte del territorio seguía siendo rural, en este sentido, una cantidad considerable de filmes tendrá como escenario el campo

mexicano. Varias de estas películas fueron consideradas dentro del género del melodrama o comedia ranchera, donde se retrataba al campo, aunque no necesariamente de una forma crítica sino romantizada.

El rezago en que la creciente industrialización mantiene al campo mexicano será un problema central desde el punto de vista social. Sin embargo, el cine de la época va a contribuir en crear su propia imagen de la ruralidad que de alguna manera respondiera al proyecto de un nuevo México que entraba a la era industrial. Algunos de los títulos en esta línea fueron *Bajo el cielo de Sonora* (Rolando Aguilar, 1948), *Sólo Veracruz es bello* (Juan Bustillo Oro, 1948), *¡Ay qué rechula es Pueblal* (René Cardona, 1946) o *Los tres huastecos* (Ismael Rodríguez, 1948).

La comedia ranchera se caracterizó por tener un carácter optimista y alegre con bellos paisajes rurales de fondo, risas, pueblos impecables y pintorescos y por supuesto, no podía faltar la voz de algunos miembros del reparto que interpretaban canciones a diestra y siniestra. Este género comienza a gestarse desde la década de los años treinta con películas como *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936).

En la comedia ranchera, las contradicciones entre la moral individual y la moral colectiva son mínimas, prácticamente no existen. Es un cine reñido con la época, apacible y conciliador. Su fin último consiste en acentuar bravíos alardes personalistas o tiernas baladas campestres a un supuesto *status quo* de la provincia posrevolucionaria. (Ayala Blanco, 1979, p. 67).

Mientras estos productos culturales eran consumidos masiva y alegremente, en el país “se perdía crecientemente la autosuficiencia alimentaria de productos del campo, se afectaron dramáticamente los niveles de ingreso de los agricultores semitradicionales y tradicionales, una de cuyas más graves consecuencias fue la migración cada vez más nutrida del campo a la ciudad”. (González, 1978, p. 170 y 171).

El cine, como todo producto cultural, registra en su soporte material las distintas miradas sobre los cambios y tensiones que se vivían en el país fruto de todas las condiciones descritas en los apartados anteriores, de ahí el potencial del estudio del cine.

Con base en planteamientos y demandas de carácter político-económico y sociocultural, que arrasó consigo la Revolución, la sociedad mexicana vivió durante la primera del siglo XX en medio de forcejeos y contradicciones expresadas en sus prácticas culturales de producción, distribución y consumo de bienes, entre ellos cargados de contenidos simbólicos,

representaciones, configuraciones ideológicas, etcétera, como las películas. Vistas a la distancia, y con mayor detenimiento del que a veces se les concede, delatan toda aquella situación. (Peredo Castro en Peredo Castro y Dávalos Orozco, 2016, p. 271).

En ese sentido, si bien es cierto que el análisis de cine puede contribuir a construir puentes de conocimiento con el pasado, lo cierto es que su abordaje implica múltiples posibilidades, entre las que es menester profundizar para definir la perspectiva que guarde mayor pertinencia y coherencia con los objetivos de la investigación. Siguiendo esta línea, en el capítulo siguiente se describe la perspectiva teórica-conceptual que enmarca el estudio.

2. El espacio social del cine

Con la finalidad de establecer las categorías de análisis que enmarcan este estudio, en este capítulo se explicará la perspectiva teórica y los conceptos clave a través de los cuales se abordará el corpus filmico propuesto en esta investigación, por ello también se ahonda en algunas de las interrogantes y posibilidades reflexivas que tiene el medio cinematográfico en relación con los conceptos: espacio, imaginario, narrativa, contranarrativa y representaciones.

2.1 El fenómeno cinematográfico y sus posibilidades reflexivas

Hemos pensado que los grandes autores de cine podían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos. (Deleuze, 1984, p. 12)

El cine, como los sueños, abrió ante nosotros la posibilidad de pensar la realidad de formas inimaginables. “Sí, los sueños son el ‘primer cine’ que inventó el hombre, e incluso con más recursos que el cine mismo.” (Buñuel, citado en De la Colina y Pérez Turrent, 1986, p. 165). Así como el investigador, el cineasta participa en procesos de pensamiento y abstracción de su propio contexto socio-histórico. “El hombre se encuentra en una situación biográficamente determinada en un mundo físico y sociocultural que él define y dentro del cual ocupa una posición” (Schutz, 2003, p. 40).

El vínculo que existe entre cine, memoria y modernidad no es develado hasta que se hace un ejercicio de análisis y reflexión crítica en torno a la profunda consonancia que hay entre el cine y la realidad representada. Las películas son productos culturales, y “En esta medida podemos entender las imágenes cinematográficas como fragmentos de sentido de la realidad” (Peña, 2012, p. 115).

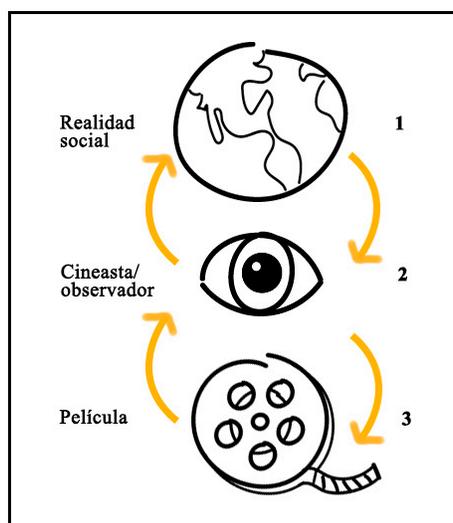
El realizador se posiciona frente al mundo, lo observa, lo analiza y entonces consciente o inconscientemente, hace una selección de elementos a partir de los cuales interpreta y expresa/CONSTRUYE su punto de vista. Toda interpretación es el resultado de las experiencias que nos han sido transmitidas culturalmente “esas experiencias funcionan como un esquema de referencia (...)” (Schutz, 2003, p. 39), por lo que, volviendo a la analogía entre cineasta e

investigador, el cineasta construye en sus películas tipos que no existen en la realidad, pero que expresan en una suerte de binomio individual-social, una visión del mundo.

Esta construcción puede explicarse utilizando el término *tipo de ideal* desarrollado por Weber (1958) que, aunque fue propuesto para los estudios sociológicos, puede establecerse una analogía con la obra fílmica en tanto que, ambos resultan de la observación, abstracción y posterior construcción conceptual de un ideal. Para Weber, un tipo ideal “*No constituye una exposición de la realidad, pero quiere proporcionar medios de expresión unívocos para representarla*” (Weber, 1958, p. 79). Siguiendo al mismo autor, este refiere que a los tipos ideales:

Se les obtiene mediante el *realce* unilateral de *uno* o de *varios* puntos de vista y la reunión de una multitud de fenómenos *singulares*, difusos y discretos, que se presentan en mayor medida en unas partes que en otras o que aparecen de manera esporádica, fenómenos que encajan en aquellos puntos de vista, escogidos unilateralmente, en un cuadro *conceptual* en sí unitario. Este, en su pureza conceptual, es inhallable empíricamente en la realidad: es una *utopía* (...) (Weber, 1958, p. 79 y 80).

En ese sentido, el fenómeno cinematográfico nos sitúa ante la complejidad de distintos niveles de abstracción-representación-construcción social y por lo tanto de interpretación: una película es una construcción de una construcción de una construcción, tal como se intenta mostrar en el diagrama.



Elaboración propia (Figura 1).

Por ello, analizar el cine implica contemplar estas distintas capas de construcción para entender que nos movemos en disímiles mundos aunque todos ellos estén tratando de acercarse a la misma realidad.

Todo nuestro conocimiento del mundo, tanto en el sentido común como en el conocimiento científico, supone construcciones, es decir, conjuntos de abstracciones, generalizaciones, formalizaciones e idealizaciones propias del nivel respectivo de organización del pensamiento. En términos estrictos los hechos puros y simples no existen. Desde un primer momento todo hecho es un hecho extraído de un contexto universal por la actividad de nuestra mente. (Schutz, 2003, p. 36).

Si bien es cierto que el cine comienza siendo una expresión individual, resulta de interés social, entre otras cosas, por el alcance que tiene como medio masivo de comunicación, como documento histórico y como valoración subjetiva de sucesos empíricos. Siguiendo la línea de lo expuesto previamente, el cine de oro mexicano fue un parteaguas en la definición de la identidad nacional e imaginario colectivo en torno a lo que significaba “ser mexicano”. Entonces, cabe preguntarnos ¿Cómo se configura el lenguaje cinematográfico en función de cómo se conforma un hecho socio-histórico?

El estudio de un momento histórico-social a partir de la visión particular de algunos de sus actores, en este caso, un cineasta cuya producción filmica se enmarcó en el período de interés, puede dar cuenta de aspectos sociales que no se contemplaron en la historia o narrativa oficial.

Los realizadores no permanecieron ajenos a su contexto y, desde su perspectiva, interpretaron y construyeron narrativas, algunas de las cuales tendieron a reproducir y representar la realidad mexicana de esos años de una forma generalizada. Sin embargo, el objetivo de este trabajo es identificar contranarrativas construidas en un aparato discursivo casi totalizante, buscar especificidad en la multiplicidad de condiciones y procesos, hallar la parte finita en un infinito de posibilidades.

Para Weber las generalidades pueden llevar al investigador a imputar causas, reduciendo con ello la riqueza y complejidad de la realidad, “cuanto más `generales`, es decir, cuanto más abstractas sean las leyes, tanto menos pueden contribuir a la imputación causal de fenómenos individuales y, por vía indirecta, a la comprensión de la significación de los procesos culturales.” (Weber, 1958, p. 68).

El autor destaca que debe imperar el valor de lo individual (en tanto que configura lo social), al respecto aclara que no es que las generalidades no sirvan en la tarea de construcción de conocimiento, sino que deben verse como un medio y no como una meta (Weber, 1958, p. 69).

En cuanto se trata de la individualidad de un fenómeno, la pregunta por la causa no inquiriere por leyes sino por conexiones causales concretas; no pregunta bajo qué fórmula ha de subsumirse el fenómeno como espécimen, sino cuál es la constelación individual a la que debe imputarse como resultado (...) (Weber, 1958, p. 68).

Una cantidad considerable de estudios sobre el cine de oro mexicano se han dedicado a analizar los elementos narrativos en común en la producción filmica nacional de esa época, sin embargo, para tener una comprensión más profunda de un momento histórico, es importante no solo ver las similitudes en la construcción de narrativas, sino también las diferencias, encontrar las pequeñas historias invisibilizadas por los grandes discursos.

Es por esta razón que el objetivo de mi investigación es identificar dentro de una obra filmica producida en el período alemanista (*Una familia de tantas*, Alejandro Galindo, 1948) la complejidad narrativa contenida, con especial énfasis en las contranarrativas, pues son estas las que dan muestra de la otra cara de la moneda de un momento coyuntural en la historia de México. Así mismo, considero que este análisis puede aportar no solo a la mejor comprensión de un fenómeno, sino también a la forma en la que se abordan los análisis cinematográficos.

Ginzburg, en su texto *El queso y los gusanos: el cosmos de un molinero del siglo XVI*, nos confronta directamente con la concepción de Historia, y es que cuando hablamos de ella, inevitablemente estamos dejando fuera otras historias, comúnmente las de las clases subalternas. ¿Qué es lo que dejamos fuera cuando hablamos de Historia? ¿Cuáles son las narrativas que revisamos? ¿Quiénes las narraron y con qué intenciones? En este texto se revela el gran potencial que pueden tener los estudios de las “pequeñas historias”.

Encontrar contranarrativas en un período de producción filmica tan marcado por los intereses políticos y económicos supone importantes retos. Puesto que, como describimos en el capítulo anterior (*Cine mexicano de la “época de oro” y alemanismo. Contexto*), hablamos de un cine cuya producción respondió en buena medida a fines propagandísticos. Entonces, ¿cómo rastrear las huellas de otras narrativas? Se trata pues de buscar en la multiplicidad de obras filmicas del

período, aquellos elementos narrativos que sean sensatos con la complejidad social del momento, un cine político más que propagandístico.

En ese sentido, y procurando responder a los objetivos de este estudio, es necesario contar con un marco analítico que contemple tres dimensiones distintas:

1. Contexto histórico del cine mexicano de la “época de oro” (abordado en el capítulo que antecede).
2. Perspectiva teórica: geografía crítica
3. Conceptos clave:
 - Espacio
 - Narrativa y contranarrativa
 - Modernidad
 - Justicia social
 - Imaginario
 - Representación

Estos tres niveles de proximidad a mi objeto de estudio, así como los objetivos a los cuales responde cada uno se detallan más adelante, salvo la *dimensión 1*, por estar ya descrita en el primer capítulo de la investigación y que hace referencia al marco contextual que permitió encontrar las conexiones significativas entre el fenómeno cinematográfico y el momento histórico de los años cuarenta, que dio lugar a formas específicas de hacer cine durante el alemanismo. Sin este espectro de conocimientos sería imposible rastrear las contranarrativas en una obra.

2.2 Geografía crítica y cine: una dimensión social del espacio filmico

Analizar un momento de la historia a partir de las distintas representaciones que el cine realizó en una época permite desnaturalizar elementos estandarizados y normativos de ciertos discursos hegemónicos que muchas veces configuran a las sociedades.

El cine mediante sus múltiples recursos del lenguaje permite decodificar la realidad para tener una mejor comprensión de ella, de ahí su importancia en el campo de la comunicación. Estos

fragmentos permanecen, muchas veces ocultos, en espera de manifestar su existencia como asideros de reflexión, crítica y en consiguiente conocimiento.

La multidiscipliplina ha permitido abordar el fenómeno cinematográfico desde distintos frentes, coadyuvando en una mejor comprensión de la realidad. “Bajo la apariencia unitaria de la historia, hilos múltiples entretajan un filme, algunos de los cuales se desvanecen inmediatamente, mientras otros se manifiestan a la larga. El análisis debe evidenciar esta multiplicidad, mostrando que para cualquier filme son posibles aproximaciones diversas” (Sorlin, 1980, p. 34).

Partiendo de lo anterior, la perspectiva de la geografía crítica puede contribuir no solo a ampliar el conocimiento de un determinado momento histórico, sino a constituir una postura crítica frente a la naturalización de los nuevos órdenes sociales debido a las formas en las que el cine puede representar el espacio/territorio. Como afirma el investigador Francisco Peredo (2016): “no existe una forma de aproximarse al cine”, y por ello nos insta a optar por metodologías libres y diversas (p. 273).

Como se expresó en el capítulo anterior, en el sexenio alemanista se vivió un corte histórico que implicó el desmantelamiento del campo y la reforma agraria que había sido herencia del sexenio Cardenista. Hubo una gran apertura a la inversión extranjera, injerencia empresarial en los distintos ámbitos de la vida pública y privada, y por ende un cambio en las políticas culturales, todo en aras de la modernización del país.

Los procesos sociales y cambios que vivía la sociedad mexicana en transición hacia un país industrial quedaron plasmados en el cine, un medio propio de la era moderna ligado desde su nacimiento con lo urbano, en tanto que eran las ciudades las que contaban con la infraestructura para desarrollarlo. En esta relación entre cine-modernidad-ciudad es donde comienza a esbozarse la relación entre geografía crítica y cine, por lo menos en lo que refiere a esta investigación.

Los soportes que ha tenido la geografía para poder registrar y analizar el espacio geográfico, han ido cambiando con el tiempo y las tecnologías. El cine y la fotografía representaron para esta disciplina dos nuevos soportes que revolucionaron la concepción espacial, entre otras razones, porque permitieron al espectador trasladarse (con el pensamiento) a otros espacios y tiempos de

forma inmediata, así como dar a conocer a través del cine otras territorialidades no solo a públicos especializados o científicos, sino a masas, territorialidades que quizá no existen más.

Son estas algunas de las razones por las cuales los geógrafos Agustín Gámir Orueta y Carlos Manuel Valdés hablan sobre el cine como [un nuevo género de cultura geográfica] (2007, p. 161). Para David Harvey, uno de los teóricos más destacados de la geografía crítica, el cine incita a una nueva comprensión de lo espacio-temporal en tanto que:

(...) de todas las formas artísticas, es quizá la que posee mayor capacidad para manejar los cruces entre el espacio y el tiempo en forma aleccionadora. El uso serial de las imágenes, y la posibilidad que tiene de ir hacia atrás y hacia adelante a través del espacio y el tiempo, liberan al cine de muchas de las limitaciones habituales, aun cuando se trate, en última instancia, de un espectáculo que se proyecta dentro de un espacio cerrado sobre una pantalla que carece de profundidad. (Harvey, 1998, p. 340).

A propósito de Harvey, es importante recalcar que la propuesta de esta perspectiva para el análisis del corpus fílmico a estudiar no se debe a un interés por observar el territorio únicamente como un ente físico que se puede mapear, sino sobre todo, como un producto social con todas las complejidades que esto implica.

La geografía crítica es una corriente de pensamiento que propone concebir al espacio no como un lugar naturalmente dado, sino como uno producido cuyo entramado se entreteje de relaciones humanas y por tanto de contradicciones, simbolismos, etcétera. Esta corriente presupone una ruptura con la geografía clásica (con sus divisiones fundamentales conocidas como geografía física y geografía humana), puesto que a diferencia de ella, busca contribuir al pensamiento crítico a partir de la reflexión de nociones espaciales que se originan como consecuencia del capitalismo, las formas sociales de vivir en los espacios, las formas sociales de construir esos espacios y las formas en que esos espacios son partes consustanciales de las relaciones sociales en contextos espacio – temporales determinados.

Así, la geografía crítica puede facilitar la apreciación de los espacios socialmente construidos como una metáfora, una alegoría de un grupo social, o cuando menos una parte constitutiva de esa sociedad, y en consecuencia una posibilidad para aproximarse a esa sociedad a través de visualizarla, en sus formas de vivir y estar en sus espacios, y sus formas de representación en conjunto. La imaginación geográfica, muchas veces alimentada por el cine, “contribuye a que el

sujeto comprenda su vínculo con acontecimientos y lugares próximos o más distantes.” (Zusman, 2013, p. 55).

En ese sentido, la geografía crítica ve en el sistema capitalista una forma de producción espacial que se asume colectivamente y que responde a intereses industriales y de capital, por ello propone como contrapartida la reflexión crítica con el fin de desnaturalizar las relaciones de poder que se dan en el espacio.

Esta vertiente tiene sus orígenes en los años setenta del siglo XX y refuerza sus postulados hacia la década siguiente. Entre algunos de sus exponentes podemos mencionar al teórico inglés David Harvey con su libro *Justicia social y ciudad, Espacios del capital. Hacia una geografía crítica, La condición de la posmodernidad* o bien, el francés Henri Lefebvre, quien en una serie de libros desarrolla su concepto de espacio, el cual considera que es indudablemente político, y aborda la relación que tiene este con la justicia social y la urbanidad. Algunos de sus textos más conocidos son *El derecho a la ciudad, De lo rural a lo urbano, Espacio y Política y La producción del espacio*.

Entre otros estudiosos del tema podemos mencionar también al estadounidense Edward W. Soja, quien estudia las geografías posmodernas haciendo una resignificación del espacio, o al brasileño Milton Santos con libros como *La naturaleza del espacio*. Esta forma de concebir la geografía y las ciencias sociales en general, tiene sus orígenes en el marxismo y la teoría crítica desarrollada en la Escuela de Frankfurt, de entre cuyos autores se destaca la figura de Walter Benjamin y su perspectiva crítica de la historia y la modernidad.

Ahora bien, ¿por qué usar la geografía crítica para analizar el cine? Las películas que se producen se encuentran ubicadas entre coordenadas de tiempo y espacio particulares que permitieron su realización. Partiendo de eso se puede afirmar que los objetos culturales son sociales y también históricos pues surgen de sociedades específicas. “Cada sociedad, en efecto, produce unas formas definidas de expresión artística que en gran medida nacen de sus exigencias y de sus tradiciones, reflejándolas a su vez”. (Peña, 2012, p. 117).

Siegfried Kracauer plantea en su texto *De Caligari a Hitler* (1947) que las películas son resultado de la mentalidad de la sociedad que las produjo, y por lo tanto toda obra contendrá los

miedos, razones políticas, deseos, etcétera, de las colectividades. El autor menciona, por ejemplo, que en el marco del expresionismo alemán la representación de vampiros fue un reflejo del temor de la sociedad alemana por los cambios que acontecían, o que la construcción de personajes autoritarios en el cine es prueba del miedo que infligió Adolf Hitler en su sociedad durante su ascenso al poder.

Sin importar que se trate de filmes documentales o de ficción, en todos los casos y circunstancias la observación cuidadosa de ellos proporciona información valiosísima sobre usos, costumbres, códigos de conducta y de censura, valores morales y éticos, intereses de clase reflejados en pantalla y formas de tergiversación ideológica, en particular en el caso de los documentos oficiales e incluso de las historias contadas cinematográficamente en una época determinada (Meyer, 2000, p. 86).

Dentro del cine alemán mismo, en la misma época del cine expresionista, existieron en paralelo otras dos vertientes filmicas, el *kammerspielfilm* (cine de cámara) y el *strassenfilm* (cine de la calle). Este último sería un buen ejemplo de la relación entre geografía crítica y cine. No solamente porque el cine mudo alemán entre 1913–1933 es el cine de una sociedad en crisis, la sociedad alemana dentro de todas las sociedades europeas y con una ubicación dentro de Europa, en la geografía política, desde la cual se irradia para el resto del continente el sentimiento de ansiedad de esa sociedad, manifiesto en su producción filmica.

También ocurre que el propio “cine de la calle” es una demostración de esta relación entre cine y espacios de la geografía urbana, precisamente con filmes como *Escalera de servicio* (Leopold Hessner y Paul Leni, 1921), *La calle* (Karl Grune, 1923), *La calle sin alegría* (Georg Wilhelm Pabst, 1925), *Tragedia de prostitutas* (Bruno Rahn, 1927), *Crisis* (G. W. Pabst, 1928), *La redada policial* (Erno Metzner, 1928), *Barrio de perdición* (Erich Waschnek, 1928) o *Asfalto* (Joe May, 1929). “Se trata en todos estos casos de una calle cada vez más concreta y menos metafísica, una calle donde evolucionan personajes también particularizados e individuales, pero cuyos dramas tienen sentido en relación con el marco callejero en donde se inscriben” (Sánchez-Biosca, 1990, p. 239).

En este “cine de la calle” se visualiza la relación entre sujeto y espacio en los términos en que propone la geografía crítica: una relación dicotómica jamás desprovista de relaciones de poder que producen prácticas espaciales correspondientes a las diferencias entre las clases sociales. Estas películas hacen referencia a espacios físicos, de la geografía urbana, plenos de historias de

violencia, criminalidad, prostitución, adicciones, suicidios, arrestos policiales, etcétera, en calles peligrosas, como espacios del lumpen proletariado, en fuerte contraste con la pequeña burguesía alemana de aquella sociedad en la crisis de la primera posguerra, la crisis del quiebre financiero de 1929 en el mundo, y el ánimo de inconformidad y revancha que pronto van a facilitar la seducción del nacionalsocialismo y, finalmente, el ascenso al poder del nazismo en 1933.

Se trató de un cine de fuertes tonos de crítica política, por sus referencias al fuerte contraste entre los diferentes espacios en que se mueven los diferentes grupos sociales de aquella sociedad en crisis, en unas representaciones fílmicas que se acogieron a una novedosa objetividad en la época, lo cual acentuó su tono realista, que sería herencia para otros realismos fílmicos, como el realismo poético y el cine del frente popular en la Francia del cine sonoro en los años treinta, el cine de gánsters en el Hollywood sonoro o el neorrealismo italiano de la posguerra, entre otros.

En ese sentido, los filmes materializan las huellas de lo que fueron algunas sociedades, construyen, mediante representaciones, realidades imposibles de ceñir en tanto que el pasado es inaprensible. “El cine es esencialmente revelador de toda una vida oculta con la que nos pone inmediatamente en relación. Pero esta vida oculta es preciso saberla adivinar.” (Artaud, 2017, p. 11). Estos indicios de lo que pudo ser una sociedad no se encuentran objetivamente en el filme, es menester hacer una lectura crítica del mismo donde se contemplen las distintas condiciones que visiblemente o no, dieron lugar a ese producto cultural.

De allí que podamos afirmar que las imágenes cinematográficas posibilitan una lectura dialéctica de la historia que la afirma y la niega. La afirma en la medida en que las imágenes cinematográficas, como se mencionó, son productos sociales históricamente mediados, y la niega en la medida en que en ellas se crea un mundo aparte, que cobra sentido en sí mismo. (Peña, 2012, p. 116).

Para Lefebvre (2013) el espacio es producido, en el contexto del capitalismo y el neocapitalismo se trata de un espacio abstracto bajo la lógica de la mercancía y la riqueza (p. 112). El cine como industria, ligada fuertemente al contexto urbano también produce espacio bajo su propia lógica o entendimiento pero no desligado de la modernidad. Por consiguiente, podemos decir que tanto el espacio “real” como el “virtual”, por llamar de alguna manera al que vemos en pantalla, son contruidos, resultado de visiones e intenciones particulares pero con superficies distintas.

Entonces, si el espacio es producido (según la geografía crítica), el cine produce espacios de los espacios, esto nos sitúa en una *mise en abyme* o puesta en abismo, expresión introducida por el literato francés André Gide, y que consiste en narrar una historia en distintos niveles de abstracción que pueden volverse infinitos, fundamentalmente porque este mecanismo recurre a la estrategia de la representación, dentro de una obra de arte, de la estructura de esa misma obra.

En la literatura y en el mundo de las artes visuales los ejemplos más claros de la *mise-en-abyme* son la obra de teatro o representación dentro de otra obra teatral (como en el *Hamlet* de Shakespeare, que utiliza una puesta en escena para desenmascarar a su tío y a su madre como los asesinos de su padre), o bien, en pintura, el cuadro de *Las meninas*, de Velázquez, en la que él se describe a sí mismo y se dota de una ubicación dentro de la escena de la corte que ha capturado en el lienzo que contiene su pintura, la cual describe a todos los protagonistas, y el contexto en que fueron retratados por el pintor, con él también como protagonista.

Por ejemplo, en el cine, si alguien sueña con una persona, que a su vez está soñando con que sueña, estamos ante el proceso onírico de soñar dentro de otro proceso onírico, el del sueño del personaje inicial cuya historia se narra a través de un medio que es onírico por excelencia, el cine. Son historias que contienen más historias en otros niveles narrativos. Asomarse a ese abismo desde la multidisciplina puede permitirnos hallar más fácilmente los fondos, por ello la perspectiva que hoy se propone para este análisis no es excluyente ni limitativa de otras, como pueden ser la historia o la filosofía.

Volviendo al punto anterior, en el que se reflexionaba sobre el espacio y el espacio en el cine, al ser ambos producidos, cabe preguntarnos si los dos son virtualidad o los dos son realidad. La diferencia entre ambos radica fundamentalmente en que cuando vemos una película estamos más conscientes de que ese espacio es producido.

En el cine, lo que los espectadores ven es “un espacio geográfico alterado pero que, en su falsedad, contiene un alto grado de impacto. La fuerza de las imágenes cinematográficas (o televisivas) implica una notable capacidad de generar imaginarios concernientes a cuestiones históricas, sociales, antropológicas; y también geográficas” (Gámir Orueta y Valdés, 2007, p. 164).

Para Didi-Huberman (2013, p. 39) las imágenes tocan lo real, lo que pasa en el cine no se limita al cine, estos imaginarios creados también dan forma a la realidad. Así como las condiciones sociales impactan al cine, este a su vez impacta en la conformación de sociedades. De igual forma, “las relaciones entre cine y espacio geográfico merecen considerarse en un doble sentido: los elementos geográficos influyen en la producción cinematográfica y sus resultados, pero también la actividad cinematográfica influye en el espacio geográfico” (Gámir Orueta y Valdés, 2007, p. 169).

Para el teórico Agustín Gámir Orueta, en su texto *La consideración del espacio geográfico y el paisaje en el cine* (2012), no existe una conceptualización suficiente para desentrañar la relación -mediada por el cine- entre el espectador y el espacio que percibe, muchas veces desconocido para él (p. 1). Para el citado autor, existe una paradoja con referencia a la relación geografía-cine:

(...) el cine se ha convertido en el instrumento más poderoso para la difusión de imágenes de espacios geográficos y sin embargo los geógrafos desconocen cómo se ha construido ese espacio en pantalla. Para acceder a dicho conocimiento resulta necesaria una deconstrucción del lenguaje filmico en lo que atañe al espacio. (p. 4).

El autor explica que el espacio *vivido* es limitado en tanto que se reduce a las posibilidades y necesidades de movilidad del individuo en su vida cotidiana, es decir, el espacio donde vive, donde estudia, trabaja, incluso a donde va de vacaciones, etcétera. De manera que, este espacio es de proporciones diminutas en comparación del globo terrestre, en ese sentido, destaca la figura de otro tipo de espacio, el *mediatizado* donde los medios masivos de comunicación tienen el poder de generar modos de ver la realidad y conocer parcialmente otros espacios. Al respecto señala: “La información procedente tanto del espacio vivido como del mediatizado se mezcla en nuestra mente con factores psicológicos, prejuicios, o con nuestra propia memoria, y como resultado formamos un nuevo espacio parcialmente vivido, parcialmente transmitido” (Gámir Orueta, 2012, p. 6).

Por ello, en ese espacio parcialmente vivido ninguna imagen es inocente, los medios de comunicación como el cine tienen una gran responsabilidad al ser vehículo que transmite determinadas informaciones que afectan la percepción de la realidad y de la otredad. Ahora bien, el papel del investigador es por tanto descomponer críticamente esta suerte de espejismo.

La imagen filmica, como se ha insistido, es una construcción/interpretación, de manera que no se trata de un espejo fiel a la realidad, sino de una especie de filtro que proporciona destellos de lo que pudo haber sido una sociedad. De ahí su potencial en la generación de conocimiento para las ciencias sociales, pues “podemos decir que las películas se convierten en fragmentos de sentido que pueden parecer insignificantes para el análisis social, pero que miradas críticamente pueden dar luces acerca del juicio de una época sobre sí misma” (Peña, 2012, p. 124).

Existen herramientas analíticas para rastrear en la película atisbos propagandísticos, intenciones, etcétera. Para ello, es menester examinar cómo este medio ha sido “aglutinador de estructuras de pensamiento vinculadas al problema político de las naciones, buscando no sólo llamar la atención sino mover al convencimiento y/o a la persuasión en su discurso de imágenes frente a momentos coyunturales del devenir social” (Oliveros, 2010, p. 126).

En este orden de ideas, se vuelve inconcebible pensar el cine de otra forma que no sea crítica, lo cual implica que el investigador esté consciente de que se encuentra frente al estudio de representaciones que simulan, entre otras cosas, la vida cotidiana de una sociedad y los espacios en los que esta tiene lugar. Los personajes protagonistas, antagonistas y secundarios que dan vida al argumento de una película se mueven todos en espacios específicos que, analizados, pueden dar cuenta de los cambios políticos, económicos y sociales que atravesaba una sociedad en concreto.

En el caso del cine de oro mexicano, acotado al sexenio de Miguel Alemán (1946-1952), la nación experimentó cambios estructurales en la forma de vida, misma que anteriormente era fundamentalmente rural y que, como consecuencia del proyecto modernizador que se gestaba desde sexenios anteriores, pasó a ser primordialmente urbana. Estos cambios coyunturales se reflejaron en los espacios y en la representación filmica de los mismos.

Hay un contexto detrás de toda representación filmica espacial, en el cartabón del alemanismo y su particular visión de proyecto de Estado “El nacimiento de la burguesía posrevolucionaria va marcando la vocación urbana de un país antes rural. La ciudad se vuelve aspiración de modernidad y realidad de miseria e injusticia” (Mino Gracia, 2007, p. 26).

No es fortuito que para el cine mexicano de los años cuarenta haya sido de especial interés filmar la ciudad. En su texto “La ciudad filmada: cine, espacio e historia urbana”, Sara Antoniazzi (2019) reflexiona en torno a un doble poder que tiene el cine: el de documentar la ciudad y también el de manipularla, por ello exhorta a tomar en cuenta que este medio tiene “la capacidad de manipular la fisonomía y el espacio de la ciudad, y puede hacerlo de varias maneras y de forma más o menos evidente” (p. 5).

Ahora bien, en el cine, no solo el espacio urbano puede ser manipulado. Las representaciones del campo y la ciudad son los dos macro espacios en los que se van a desarrollar fundamentalmente los argumentos de las películas de esos años. Cada uno será representado con características especiales. En el caso de la ciudad veremos grandes edificios, autos, azoteas, vecindades y tugurios, y en el caso del campo habrá una tendencia a mostrar el campo abierto, casas empobrecidas y pequeñas y las iglesias de los pueblos.

Cada director representó su percepción de aquella realidad a partir de la construcción de distintas narrativas. Algunos de ellos se ciñeron a representar la imagen que desde el gobierno se quería impulsar/fomentar sobre México, mientras que otros criticaron ese imaginario. Es decir, algunos cineastas, sobre todos los apoyados con presupuestos y aprobaciones de la Comisión Nacional de Cinematografía, se adhirieron a alguna de las diversas aristas de la narrativa oficial, mientras que otros la cuestionaron.

El abandono del campo que se vivía por las nuevas políticas del alemanismo también se verá en el cine. Aunque hubo directores que presentaron el espacio urbano de forma crítica, una cantidad considerable de ellos lo representaron en concordancia con el espacio que necesitaba el desarrollo industrial reciente. “El cine es un testimonio de la actividad humana, de ahí que también refleje aquellos ámbitos de economía floreciente y deje de lado, salvo excepciones, los territorios en crisis o los que presentan una actividad humana débil”. (Gámir Orueta y Valdés, 2007, p. 169).

Entre los directores de la época que representaron en su cine los matices, claroscuros y contradicciones de la modernidad se puede mencionar a Alejandro Galindo con películas como *Una familia de tantas* (1948) y Luis Buñuel con la cinta *Los olvidados* (1950), o incluso a Emilio

Fernández, quien a pesar de haber realizado melodramas rurales / revolucionarios, incursiona en dramas urbanos como *Salón México* (1949) o *Víctimas del pecado* (1950), que dejan ver una parte oscura de la ciudad, en la que los tugurios, la criminalidad y la corrupción son los protagonistas.

Así mismo podemos mencionar a Roberto Gavaldón quien en varias de sus películas imprime el tono fatalista del espacio urbano, en títulos como *La otra* (1946) o *La noche avanza* (1951).

Gavaldón construyó, con dominio del oficio y una complejidad narrativa inusitada en el cine mexicano, un análisis que abarca a plenitud el espíritu de una época, el sino de la transformación a toda costa, del fin de todo (el pasado rural) y el inicio incierto de un nuevo México (aspiración de una sola gran ciudad), donde la Revolución se afirmó hasta el cansancio, había cumplido ya todos los anhelos sociales. (Mino Gracia, 2007, p. 19).

La Ciudad de México fue un espacio sobradamente representado durante el sexenio de Miguel Alemán, al mismo tiempo que crecía desmesuradamente en población y territorio debido a la gente del campo que migraba en busca de participar del desarrollo industrial y del México moderno.

El cine ha estado desde su nacimiento estrechamente relacionado con la modernidad y la era industrial. “El cine es una creación de la técnica y de la vida modernas con las características típicas de los aparatos de la revolución industrial”. (Benet, 2002, p. 23). El cine como cualquier otro invento tecnológico responde a circunstancias propias del contexto de su surgimiento.

En ese sentido “la modernidad implicó una nueva forma de experimentar el mundo, [y] el cine se adecuó a ese carácter furtivo y exuberante que la caracterizó desde sus inicios” (Peña, 2012, p. 118). Así, en este binomio cine-modernidad está entrelazado el espacio urbano. Es por esto que Lefebvre

(...) centra sus esfuerzos en reflexionar sobre *la problemática del espacio* como eje a través del cual analizar la complejidad del mundo moderno. Para ello, su primera tarea es combatir los reduccionismos y las simplificaciones a las que se ha sometido a este concepto. (Martínez en Lefebvre, 2013, p. 11).

En un mundo moderno donde las imágenes en movimiento transmiten imaginarios territoriales que pueden distar mucho de la realidad, el estudio del cine desde la perspectiva de la geografía crítica puede ayudar a desabrigar esos imaginarios, transparentarlos para poder conocer lo que

está detrás de la fantasía, reivindicando con ello el poder de agencia del individuo sobre su propio espacio, los individuos y sociedades como “agentes” activos dentro de su propia historia que, representada en el celuloide, convierte al cine también en agente de la historia.

El espacio es un concepto fundamental para comprender este pensamiento, por ello lo definiremos con mayor amplitud adelante. Sin embargo, es importante acotar que hablar de espacio implica pensarlo siempre como algo social, como espacio en el que se involucran un conjunto de relaciones, que para poder explicarlas es preciso develar su estructura y funcionamiento a partir del análisis.

Esta vertiente de la geografía va a permitir a este estudio reflexionar sobre cómo esas representaciones del espacio nutrieron el sentimiento de pertenencia e identidad de “lo mexicano”, qué es lo que prometieron, mediante qué mecanismos, o por el contrario, en el caso de las contranarrativas qué previeron o juzgaron.

Siguiendo esa lógica de pensamiento, e independientemente de la postura del director, en toda narrativa se puede observar cómo los cineastas representaron su presente que ahora es pasado. Recordemos que “los fragmentos del pasado, también, se imprimen en lugares físicos: el tejido urbano y la arquitectura de una ciudad desempeñan un papel fundamental en la preservación del pasado” (Peña, 2012, p. 130).

Lo que vemos retratado en el cine son espacios donde la memoria resiste y pide no ser olvidada; el espacio nunca es solo físico, en él se contienen miedos, traumas de crueles miserias, dolores terrenales, pero también sueños, imaginarios, ilusiones, necesidades, deseos y ansiedades. De esta convivencia entre lo objetivo-natural y lo subjetivo nace la complejidad del espacio y la importancia de analizarlo a través de sus representaciones en la pantalla filmica.

La película de Alejandro Galindo seleccionada como corpus de este trabajo será visto a través del prisma de la geografía crítica con el objetivo de obtener de su espectro un diálogo con el filme, que tenga como punto de encuentro el espacio, no como un concepto mental o lugar físico, sino desde su concepción social contenedora de *narrativas* y *contranarrativas* (conceptos que se definen más adelante). Esta visión permitirá advertir cómo los espacios producen relaciones

sociales y viceversa, a partir de observar cómo se caracterizaron estos en las imágenes que produjo el filme, es decir, qué tipo de personajes, objetos y entes en general los habitan.

La imagen media entre el ser humano y su entorno, por ello la geografía no puede quedar al margen del estudio de las imágenes que se producen de los territorios. En otras palabras, “la imagen constituye una expresión sintética de la relación de las personas con su espacio.” (Lindón y Hiernaux, 2012, p. 9).

No se trata pues únicamente de las imágenes que se crean en el interior de los sujetos, en su imaginación, sino también de las imágenes que objetivan, es decir, que exteriorizan y que se vuelven observables para el resto de la sociedad. Es en ese nivel donde la imagen cobra otras potencias, pues tendrá influencia en la creación de imaginarios de otros sujetos. De ahí la importancia del fenómeno social que es la imagen. Alicia Lindón y Daniel Hiernaux (2012), nos dicen que:

En torno a la imagen se tejen los vínculos sociales, se crean identificaciones, se configuran aspiraciones, adquieren rostro las alteridades, se dicta qué consumir, se conocen lugares remotos o cercanos, se objetivan formas de apropiación de los espacios, entre muchas otras cuestiones. De manera constante y cotidiana, se constata que el uso y el recurso a la imagen se han instaurado como una mediación decisiva entre el mundo y el actuar de la humanidad. Por lo mismo, el manejo de las imágenes también deviene en una estrategia asociada al poder y al control de unos respecto a los otros. (p. 10).

Cuando hablamos de imágenes producidas al interior y otras materializadas en el exterior se vuelve difícil establecer un límite separativo entre ambas, ya que en ambos casos la actividad de pensamiento del individuo estará fluctuando entre lo que ve y cómo lo apropia para producir a su vez otras imágenes. Hay un proceso dialéctico entre la creación íntima y la social. Al respecto, “el asunto no se limita a la producción técnica y difusión de las imágenes sino al proceso por el cual las personas se las apropian, las articulan con otras que ellas mismas han elaborado, y van construyendo tramas de sentido desde las cuales se sumergen en el mundo.” (Lindón y Hiernaux, 2012, p. 12).

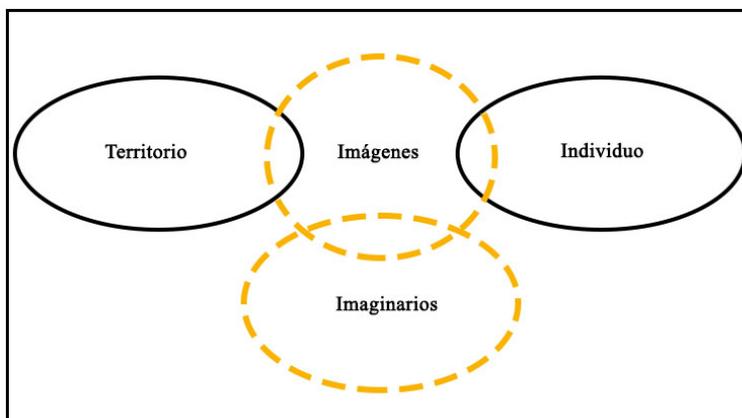
En este complejo proceso de producción-apropiación juega un papel fundamental la tecnología, específicamente la desarrollada para la producción y circulación masiva de imágenes. Para muestra de ello el cine. Constituido del tejido de múltiples imágenes, el cine cuenta con un

acervo cada vez más incalculable que es consumido masivamente por las distintas sociedades en el mundo, y de ahí su relevancia en la conformación de imaginarios sociales.

Los autores de la teoría crítica como Walter Benjamin, Theodor Adorno y Max Horkheimer, ya reflexionaban sobre las consecuencias del desarrollo de estas tecnologías con el concepto de *industria cultural*. Criticaban esta producción-circulación-consumo de la imagen en tanto que consideraban que respondía a “la tendencia a la estandarización y homogeneización de las personas, en parte por el consumo que se ha constituido en un mecanismo productor de sujetos.” (Martuccelli, 2007, en Lindón y Hiernaux, 2012, p. 12).

Estas reflexiones procedentes de los teóricos de la Escuela de Frankfurt serán determinantes para la fundamentación y proposición de la Teoría crítica, misma que enriquecerá posteriormente una nueva perspectiva para el estudio de los espacios: la geografía crítica. Esta retoma de la geografía humana la unidad dialéctica del sujeto que produce espacio y viceversa, al mismo tiempo que se preocupa por la circulación de imágenes que intervienen en la percepción de los espacios y por lo tanto en las relaciones de poder que en él se generan. Por ello, plantea no solo el estudio del espacio material, sino el espacio vivido en el que el individuo y su subjetividad carga a la materialidad de significados y contenidos simbólicos. Una geografía preocupada ya no solo por la materialidad de lo “objetivo” sino sobre todo por las producciones subjetivas que se exteriorizan en el entorno, muchas veces en forma masiva, como el caso del cine o la televisión.

El interés de las nuevas geografías por el espacio imaginado es precisamente porque “el giro hacia el sujeto y su subjetividad se conecta fuertemente con los imaginarios, precisamente porque los imaginarios son parte de la subjetividad social.” (Lindón y Hiernaux, 2012, p. 15). No se puede estudiar el territorio sin el individuo, y lo que media entre ellos: imágenes en las que enraízan imaginarios. Dicha relación se explica con mayor claridad en el siguiente diagrama:



Elaboración propia (Figura 2).

Se dibuja entonces la relación entre geografía, imaginario y cine como productor y reproductor de imágenes, donde el puente que conecta, por lo menos en lo relativo a este estudio, es el espacio tanto material como inmaterial (ideal), ya que ambos son igualmente parte de nuestra realidad, tal como asegurara Godelier en su trabajo *Lo ideal y lo material: pensamiento, economías, sociedades* (1989, p. 25).

Un análisis fílmico que contemple lo imaginario comprendido en lo material del espacio, puede permitir conocer nuestro pasado desde una nueva mirada. “Imágenes que guardan fragmentos de sentido, que al mirarlas nuevamente nos pueden dar la posibilidad de repensarnos y de vernos con nuevos ojos. Estas imágenes requieren que penetremos en ellas dialécticamente, esto es, que las desenmascaremos de concepciones sociales e ideológicas subyacentes” (Peña, 2012, p. 124).

Ahora bien, habiendo tejido los puentes entre la perspectiva que será utilizada en este estudio y el fenómeno cinematográfico, es menester el desarrollo y discusión de algunos conceptos clave que sirven de marco referencial para el análisis fílmico y que permitirán al lector tener un mismo punto de partida.

2.3. Conceptos clave

Si bien es cierto que aunque los conceptos parten de un carácter lógico, es el investigador quien mediante una abstracción valoriza, generaliza y excluye los elementos del hecho causalmente insignificantes. Construir marcos conceptuales de referencia permite hacer de la realidad algo medible y comparable “a fin de esclarecer determinados elementos significativos de su contenido empírico” (Weber, 1958, p. 82). En esa línea, el interés de este subcapítulo es establecer la

definición del marco conceptual a partir del cual se hará observable el objeto de estudio de la presente investigación.

Esta selección de conceptos será fundamental para efectuar el análisis comparado del corpus delimitado. Es importante mencionar que algunos conceptos son definidos a partir de la perspectiva de la geografía crítica, tales como: *espacio* y *justicia social*.

Narrativas y contranarrativas.

Las narrativas han sido definidas desde múltiples enfoques, sin embargo, algo que resalta en ellos es la posibilidad de construir un relato con distintos recursos que fomenten pautas de pensamiento referentes a determinados temas, problemas, etcétera. Es decir, que consigan una conducción asumida sobre cómo pensar un determinado acontecimiento. La narración resignifica el mundo a través de un ordenamiento.

Narrar, implica poner lo vivido en palabras, en tanto ideas y emociones; resignificar las experiencias, llenar de sentido la propia historia al re-nombrar y re-crear una serie de acontecimientos, que más que responder a un orden cronológico y objetivo, responden a un entramado lógico y subjetivo, que da cuenta de la configuración particular y compleja frente a los hechos vividos. (Arias Cardona y Alvarado Salgado, 2015, p. 172).

En ese sentido, cabe destacar que la generación de narrativas es posible en tanto que hay una cultura cargada de significaciones previas que permiten que sobre la base de una narrativa se construya otra nueva. Por lo tanto, no es posible considerar que la construcción de una narrativa sea un acto individual, “si, en efecto, la acción puede ser narrada es debido a que está articulada en signos, reglas, normas; es decir, la acción se encuentra siempre mediatizada simbólicamente.” (Ricoeur, 2006, p. 18).

Este carácter social de las narrativas nos implica entonces entenderlas también como “patrones de significado que atraviesan y vinculan historias específicas. Las narrativas son ideas o arcos comunes que pueden considerarse como emergentes de un conjunto de historias y como plantillas para historias específicas: versiones particulares de una narración”. (Miller, *et al.*, 2021, p. 6).

En relación con esa concepción de narrativa, la investigadora Alexandra Georgakopoulou (2008) explica que desde las ciencias sociales, particularmente la sociología, la psicología y la antropología social, el concepto narrativa “se considera un modo arquetípico y fundamental de construcción de realidades y, como tal, una estructura/sistema/modo privilegiado para acceder a las identidades, en particular a las construcciones del yo” (p. 2 y 3), postura a la que se adscribe este trabajo investigativo.

Así mismo, se retoma a Polkinghorne (1995), quien no solo complejiza el concepto de narrativa, sino que también argumenta que la investigación narrativa es aquella que recupera acontecimientos como datos para producir relatos explicativos a partir de procedimientos analíticos (p. 5), que en breves términos es lo que se realizó en el análisis fílmico corpus de este estudio.

Ahora bien, las narrativas cuentan con infinidad de soportes y recursos para ser constituidas, en el caso que nos ocupa (el cine), se han estudiado las formas en las que se constituyen los mensajes en los filmes y que involucran también a los espectadores. Una narrativa cobra potencia en cuanto es percibida y asumida. El espectador entonces cobra un papel fundamental “el cine, narración en imágenes de una historia, se sustenta en la visión mediatizada por la cámara. El ojo, la cámara y el cerebro como una trilogía indisoluble que otorga sentido a la narración” (Vigo, 2002, p. 4).

La experiencia de quien consume la narrativa es vital para perpetuarla o simplemente desecharla, quienes reciben el o los mensajes indudablemente atraviesan por “un acto de liberación individual o colectiva al apropiarse del discurso –o incluso rechazarlo- al ubicarse en el espacio de la obra como sujeto vinculado al devenir del problema planteado”. (Oliveros, 2010, p. 128). Es por esta razón que es complicado hablar de narrativa, porque interviene no solo el soporte sino la subjetividad que la recibe y los procesos intersubjetivos que de ella devienen.

La narrativa por ende, es un fenómeno social que se mueve en distintas capas subjetivas-sociales e intersubjetivas que se consideran tanto para la investigación narrativa, como para los estudios de hermenéutica, con un gran potencial cognoscitivo en la comprensión de los fenómenos

sociales pues “las narrativas representan las realidades vividas” que pueden ser leídas como textos (Arias Cardona y Alvarado Salgado, 2015, p. 175).

Siguiendo a Bruner en Quintero (2018), la narrativa es la actividad constante que permite al individuo la actividad interpretativa de todo cuanto acontece, “Por ello, sostiene que la vida equivale a informes narrativos, en los cuales la memoria de los acontecimientos permite ubicar los territorios del Yo adscritos al mundo simbólico de la cultura.” (p. 48). En otras palabras, permite ubicar al ser individual en el mundo social, de ahí su potencialidad moral y también política.

Al poco tiempo del surgimiento del cine se percibió su capacidad propagandística, por su alcance como medio de comunicación masivo y por sus posibilidades narrativas. Es en ese sentido que no ha estado desligado de la política, misma que ha procurado a la industria en las distintas naciones según sus intereses. “Como medio masivo de comunicación, el cine respeta un esquema básico, pero a la vez representa a la realidad con una ideología que refleja aspectos políticos, sociales y culturales de la sociedad, proclamando ideas, tradiciones, ideales y sueños”. (Mercader, 2008, p. 43).

De manera que, la perspectiva para abordar estas construcciones es de naturaleza interpretativa y parte de una fundamentación en la hermenéutica en tanto que se considera que no hay narraciones puras. Por el contrario, todas están asentadas sobre la base de otras interpretaciones, así mismo destaca su papel en la construcción de conocimiento de lo social. En ese sentido, se distingue la multiplicidad de narraciones y significaciones que pueden existir en torno a un mismo hecho empírico y “al ser uno de los métodos propios de las ciencias sociales, en contraposición al enfoque positivo, no tiene la pretensión de establecer reglas generales, leyes universales ni constantes transhistóricas (...)” (Arias Cardona y Alvarado Salgado, 2015, p. 173).

Aunque algunas narrativas tiendan a generalizarse y a expandirse con una presumible eficacia, esto no implica que no existan otras formas de contar historias. “Las variantes tienen los contornos o la forma general de la narrativa más general, pero incluyen aspectos particulares que no son compartidos por todas las historias que se basan en esa narrativa”. (Miller, *et al.*, 2021, p. 6).

Entre estas variantes están las contranarrativas que se niegan a asumir a la narrativa como una verdad absoluta. Tanto unas como otras son relatos con estructuras que contienen ideas y que se colectivizan a través de los medios de comunicación existentes. Sin embargo, muchas veces estos medios tienden a reproducir las narrativas imperantes y a acallar a las contranarrativas. “Cuanto más prominentes son estas narrativas en nuestros medios de comunicación, más prominentes se vuelven en nuestro pensamiento” (Miller, *et al.*, 2021, p. 3).

Para el autor Matti Hyvärinen (2020) la perspectiva que toma en cuenta la existencia no solo de las narrativas hegemónicas, sino también las contranarrativas “es una de las ideas más prometedoras para introducir las nociones de poder social, resistencia y convencionalismo en los estudios narrativos” (p. 1), así mismo, destaca su importancia en tanto que sostiene que “la teorización de narrativas más amplias a menudo se ha basado en el análisis de materiales individuales y aislados, mientras que el enfoque de la contranarrativa posiciona inmediatamente las historias dentro de una contienda narrativa más amplia” (p. 1).

Para la investigadora Kagendo Mutua (2008), las contranarrativas “son historias/narrativas que rompen verdades ampliamente aceptadas sobre las personas, las culturas y las instituciones, así como sobre el valor de esas instituciones y el conocimiento producido por y dentro de esas instituciones culturales” (p. 132). Estas construcciones también son narrativas, sin embargo, su diferencia radica en que evidencian otras formas de ser y estar en el mundo sustituyendo la consideración de “verdad” por la de “verdades”.

Para las narrativas contrarias, pareciera imposible competir con el alcance de una narrativa sumamente difundida e interiorizada. Sin embargo, son muchos los estudios en distintos temas (feminismo, colonialismo, racismo, derechos humanos, etcétera) que rastrean contranarrativas para visibilizar el poder hegemónico desde el que se construyen ciertos discursos y que silencian las voces contrarias. Se manifiesta así “el poder de las personas para abogar por la justicia social universal a través de narrativas contrarias que actúan como contestación política a las narrativas particulares dominantes que legitiman las prácticas discriminatorias patriarcales y coloniales” (Adami, 2015, p. 13).

De esta manera el concepto, si bien tiene su raíz en “narrativa”, representa una contestación de negativa a ella y por lo tanto es esencialmente una respuesta política. Michael Bamberg y Molly Andrews (2007) realizaron una antología de trabajos que abordan las narrativas y contranarrativas y en primera instancia identificaron que no son muchos los estudios en esta línea y en segundo lugar sostienen que “El vocabulario de las contra narraciones, frente a las narrativas maestras, dominantes o hegemónicas y los guiones culturales, funciona de manera diferente y destaca adecuadamente la variedad de narrativas y se resiste a cualquier esencialismo narrativo” (p. 2).

Las contranarrativas permiten contrarrestar el efecto de las narrativas oficiales “a veces respaldadas por pruebas "científicas" o por una sabiduría convencional incuestionable, que afirman "verdades" sobre personas, situaciones o lugares” (Mutua, 2008, p. 132) haciendo visible la pluralidad de formas que hay de interpretar al mundo.

En el contexto mexicano de un país que transitaba a la modernidad e industrialización cada vez más pronunciada ¿qué potencial crítico podían tener las contranarrativas? Siguiendo a Mutua (2008), sostiene que “Las pequeñas historias que constituyen las contranarrativas de esa forma se enfrentan y deconstruyen el aparato oficial (por ejemplo, los sistemas de educación, justicia y religión)” (p. 132).

Las narrativas son pronunciamientos que “expresan la particularidad de la condición humana y se constituyen en los recursos narrativos con los cuales develamos, denunciemos e imputamos responsabilidades relacionadas con las desigualdades y los desequilibrios sociales”, por ello no es posible que sean universales, únicas, unívocas, etcétera. A pesar de dicha cuasi obviedad existen mecanismos de difusión de gran alcance utilizados para la difusión masiva e institucionalización de ciertas narrativas, por ejemplo el cine.

De tal suerte que, la investigación narrativa de este trabajo en el período filmico nacional acotado al sexenio de Miguel Alemán, no pretende ser una radiografía completa de todas las producciones filmicas, tampoco es el objetivo cuantificar cuántas narrativas o contranarrativas se hicieron, sino a partir del desmenuzamiento de una película develar la complejidad narrativa

identificando en ella la existencia de contranarrativas en el mismo relato que den cuenta de la constitución de una realidad heterogénea.

“Cuando hablamos de fenómenos como las narrativas "maestras" o "contrarias", el primer requisito es advertir que ninguna de las dos son "cosas" naturales, separadas, con contornos y esencias claras” (Hyvärinen, 2020, p. 2), el objetivo consiste pues, en demostrar a partir del análisis y metodología diseñados una propuesta que permita visualizar que existieron miradas que se resistieron a creer en un discurso hegemónico y homogeneizador y que, dichas miradas se materializaron en algunos filmes que resultan tan complejos como la realidad misma.

Polkinghorne (1995) explica una de las razones por las cuales la investigación de las ciencias sociales muestra cada vez un mayor interés en los estudios de las narrativas:

(...) la narrativa es la forma lingüística más adecuada para mostrar la existencia humana como acción situada. Las descripciones narrativas muestran la actividad humana como un compromiso intencionado con el mundo. La narrativa es el tipo de composición discursiva que reúne diversos acontecimientos, sucesos y acciones de la vida humana en procesos temáticamente unificados y dirigidos a un objetivo. (p. 5).

En suma, se contemplaron estos conceptos para el estudio presente debido al interés de encontrar un valor distinto al cine de oro mexicano, uno en el que se contemplen otras posibles posturas a la realidad diversa que se vivió durante el alemanismo. “En ese ámbito la narración visual puede ser pasatiempo, entretenimiento o trascender hacia la reflexión, la crítica y el cuestionamiento”. (Oliveros, 2010, p. 140). El estudio de las variantes narrativas de la película en cuestión puede permitirnos asomarnos desde múltiples ventanas al pasado, tener un panorama más amplio y vislumbrar las posibles transformaciones sociales que enuncian las posturas disidentes.

Modernidad.

Este estudio centra sus esfuerzos en comprender los años cuarenta del siglo XX de México, cuando por distintas condiciones abordadas en el capítulo uno, comenzó a esbozarse una nación moderna. ¿Pero qué es la modernidad? Sin duda la definición de esta no es ni puede ser universal en tanto que el desarrollo de cada territorio y sociedad se da en condiciones distintas. Sin embargo, sí podemos trazar algunas generalidades gracias a algunos autores y autoras. Lo

primordial es comprender que aunque hablamos de “la modernidad” como una sola, los contextos hacen que esta se bifurque en varias:

(...) la modernidad se caracteriza por ciertos fenómenos de configuración histórica que nos permiten definir algunos elementos de su estructuración: industrialización, urbanización, tecnología, racionalización, secularización, etcétera, características que se encuentran en cualquier proceso de modernización. Es menester aclarar que estos rasgos de la modernidad se realizan de forma muy diversa de acuerdo con las condiciones históricas de cada lugar. (Peña, 2012, p. 122).

Los fenómenos a los que da lugar la modernidad son en ese orden de ideas desiguales, pues las coordenadas espacio-temporales harán de la experiencia de cada sujeto una llena de especificidades según las condiciones de su contexto. A esto, se le suma la complejidad expresada por diversos teóricos quienes han pensado la modernidad desde distintos ejes: el material y el espiritual. Marshall Berman (1988), el filósofo marxista, explica en su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* que mientras algunos autores ven al modernismo “como una especie de espíritu puro que evoluciona de acuerdo con sus imperativos artísticos e intelectuales autónomos; otros operan dentro de la órbita de la «modernización», un complejo de estructuras y procesos materiales -políticos, económicos y sociales- (...)” (p. 129).

Al respecto, el autor destaca que esta tendencia divisoria hace que se pierda lo que debería de ser el foco de verdadero interés: el individuo moderno y su experiencia al medio de estas fuerzas materiales y espirituales que expresan una unidad entre el ser moderno y su entorno moderno. (p. 129).

Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología: se puede decir que en este sentido la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia (Berman, 1988, p. 1).

De esta manera, hablar de la modernidad implica contemplar la vida en concreto, las formas en las que se experimenta la cotidianidad en todos los niveles de la existencia, en los cuales, se

exige congruencia entre el individuo y su entorno producido que no se limita a lo material sino también a las formas de organización social.

La idea de modernidad, en su forma más ambiciosa, fue la afirmación de que el hombre es lo que hace y que, por lo tanto, debe existir una correspondencia cada vez más estrecha entre la producción -cada vez más eficaz por la ciencia, la tecnología o la administración-, la organización de la sociedad mediante la ley y la vida personal, animada por el interés, pero también por la voluntad de liberarse de todas las coacciones. (Touraine, 2015, p. 15).

La importancia de la racionalidad en la era moderna ha hecho que se tienda a relacionar la modernidad con el progreso. Para Le Goff (2005, p. 153) lo mismo pasa al pensarla como lo reciente que se opone al pasado. Hay una sutil tendencia a observar esta transición como si de una línea evolutiva se tratase. Así, la modernidad está cargada de impresiones como lo nuevo, lo progresista, el avance o la mejora. Al respecto Raymond Aron explica que el ideal de la modernidad es “la ambición prometeica, la ambición, para retomar la fórmula cartesiana, de llegar a ser patronos y dueños de la naturaleza gracias a la ciencia y a la técnica” (Aron, 1969, p. 287).

Estas promesas englobadas por la modernidad han sido vividas por las distintas sociedades que han transitado al desarrollo industrial. Por esta razón es un concepto que interesa a esta investigación en el sentido en que la segunda parte del período de producción filmica conocido como cine de la “época de oro” se da en este contexto de desarrollo industrial que comenzaba a abrirse paso en México posterior a la revolución.

Al igual que la modernidad, el cine que nació con ella implicó nuevas formas de experimentar la vida. Por ello el estudio de este medio puede ser en el fondo un estudio sobre la modernidad.

Su éxito como medio cultural dominante en todo el mundo solo es concebible en relación con un fenómeno fundamental que la modernidad puso de manifiesto: la asimilación paulatina por parte de la población mundial de nuevas formas de concepción del espacio y el tiempo a causa de los avances técnicos, los medios de comunicación y de transporte y las máquinas. (Peña, 2012, p. 120).

Las promesas de la modernidad en México no se limitaron únicamente a un desarrollo económico pleno. La desaparición de la pobreza y por ende la justicia social fueron parangones de aquel momento soñado por la población mexicana que anhelaba dejar atrás los conflictos y pobreza que habían dado lugar a la revolución. La modernidad se presentaba como una ilusión

de bonanza para todos, aunque esto fuese solo un espejismo que al poco tiempo comenzaría a dejar ver su lado más crudo en el que las desigualdades fueron el pan de cada día.

Justicia social.

Así como los conceptos revisados con anterioridad, la justicia social es compleja, heterogénea y depende de la sociedad que la defina. David Harvey con el antecedente de la concepción de ética marxista, concuerda en que el término “justicia” no puede estar definido por disertaciones filosóficas universales o verdades absolutas, sino por la práctica misma de la vida cotidiana, por ello, sostiene que la justicia social “es una aplicación particular de los principios de la justicia a conflictos que surgen de la necesidad de la cooperación social al buscar una mejora individual”. (Harvey, 1979, p. 98).

Así mismo, para Harvey, a diferencia de otros planteamientos de definición de corte liberal, la justicia social debe contemplar no solo la cuestión distributiva de bienes y recursos sino también la cuestión productiva (1979, p. 99). Pero la justicia social no se consigue únicamente de una buena práctica de distribución, pues es menester generar prácticas más equitativas en el ámbito de la producción. El hecho de que existan dueños de los medios de producción y que estos sean una minoría favorece la injusta repartición de recursos y por lo tanto la desigualdad.

Quitando acepciones morales al término de justicia, esta debe ser “algo que depende de los procesos sociales que operan dentro de la sociedad en su totalidad” (Harvey, 1979, p. 8). Es en este plano que la justicia se relaciona con el espacio, porque como vimos en el apartado sobre el espacio, este es indisoluble de lo social.

Partiendo de lo anterior, algunos teóricos como el arquitecto y urbanista Bernardo Sechi van a reflexionar ya no solo sobre el concepto de justicia social, sino también en las distintas formas de aparición de las injusticias espaciales “Las regiones urbanas en esta parte del planeta aparecen hoy como el lugar donde las diferencias entre ricos y pobres se vuelven dramáticamente más visibles. En el gran teatro metropolitano las injusticias sociales se manifiestan cada vez más en forma de injusticias espaciales” (Sechi, 2015, p. 30).

Y son estas injusticias espaciales las que probablemente se habrán de encontrar en las películas continentales de contranarrativas en el cine de la época de oro, pues ellas representaron la realidad espacio-social del proyecto desarrollista de Miguel Alemán de manera más amplia y crítica.

2.4 Espacio vivido

Muchas han sido las definiciones e interpretaciones del concepto de espacio desde distintas disciplinas. A decir verdad, estamos ante un concepto complejo que no solamente cambia de disciplina a disciplina, sino que también se modifica con el tiempo. El crítico de arte e historiador italiano Giulio Carlo Argan en su obra *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días* (1973) parte de una primera definición en la que contempla la dimensión histórica y por lo tanto dinámica del concepto:

(...) cuando hablamos de espacio no nos referimos a una realidad objetiva, definida, con una estructura estable, sino a un concepto, es decir, a una idea que tiene un desarrollo histórico propio y cuyas transformaciones son expresadas totalmente o en parte (...) por las formas arquitectónicas en particular y por las formas artísticas en general. Por lo tanto, el concepto del espacio es una creación histórica. (p. 13).

En ese mismo sentido, González Ochoa (2014), reflexiona sobre el papel de la historia en la conceptualización de espacio y su relación con la generación de significados. Para el autor, “la noción misma de espacio físico o natural no es más que una construcción del imaginario individual o colectivo.” (p. 6). En su revisión del concepto de espacio, el teórico citado hace una crítica a la concepción empirista, a partir de la cual se piensa como un espacio físico preexistente a la experiencia, es decir, que es un elemento dado incluso antes de ser vivido.

Así, el espacio, debe ser abordado desde sus diversas aristas, desde las más evidentes hasta otras que no lo son a simple vista. Para aproximarse no se puede ignorar que el individuo se relaciona con su entorno a través de la producción de espacios, razón por la cual añadiría Argan (1973) que un componente fundamental del concepto espacio es la concepción del mundo (p. 14).

Es por ello que, para González Ochoa (2014) el espacio no puede estudiarse desnudo en su materialidad, le interesa averiguar el componente espacial como una construcción tanto de la vida individual como social que contiene significados que se van modificando conforme el transcurrir del tiempo. El autor menciona como ejemplo un evento especialmente significativo

que representó un cambio sustancial en el curso de la historia y la creación de significados del espacio: la revolución industrial como antesala a la modernidad, “ese componente [espacial] se ha vivido de diferentes maneras a lo largo de la historia; los cambios de esas maneras de habitarlo no han sido graduales sino que se han presentado verdaderas rupturas (...)” (p. 6 y 7).

En ese sentido, la arquitectura, una de las disciplinas cuya labor en buena medida ha sido pensar el espacio, ha tenido que replantear continuamente sus fundamentos transitando de la concepción de la *representación* del espacio a una *determinación* o *producción* del espacio. Pensar en un espacio producido no solo en la arquitectura sino también en otras disciplinas como la geografía obligó a reflexionar sobre los procesos a través de los cuales se produce dicho espacio. De manera que ahí se observa inapelablemente el papel de lo social.

Este consistiría en asumir que lo que se quiere investigar no es tanto el espacio en sí mismo, sino lo que produce en nosotros, los sentidos que genera; es decir, no el físico o la extensión, sino el espacio vivido, el representado; en otros términos, el espacio construido o producido, más simplemente, el espacio social. (González Ochoa, 2014, p. 18).

Lo anterior, pone en relieve que cuando hablamos de producir espacio se trata de un proceso vital, es decir, en el que la experiencia juega un lugar categórico en la determinación constante de los espacios “si parto del principio de que la experiencia es lo que cuenta, ocurrirá que mi existir en la realidad podrá constituir la determinación continua de un espacio.” (Argan, 1973, p. 21). Es este el enfoque del que participa la investigación presente.

El filósofo francés Henri Lefebvre es un autor clave para comprender el concepto de espacio desde una perspectiva crítica. Para Lefebvre el espacio no es un ente físico o un concepto meramente mental. Esta percepción ha tenido como consecuencia pensar al espacio como algo lejano a lo social. En palabras del teórico:

Durante largo tiempo, se ha tenido por costumbre presentar el espacio como un receptáculo vacío e inerte, como un espacio geométrico, euclidiano, que sólo posteriormente sería ocupado por cuerpos y objetos. Este espacio se ha hecho pasar por completamente inteligible, completamente transparente, objetivo, neutral y, con ello, inmutable, definitivo. Sin embargo, esto no debe entenderse sino como una ilusión que oculta —más como ideología que como error, dice Lefebvre— la imposición de una determinada visión de la realidad social y del propio espacio, la imposición de unas determinadas relaciones de poder. Una ilusión que rechaza ni más ni menos que el espacio sea un producto social. (Martínez en Lefebvre, 2013, p. 14).

La concepción social del espacio implica que este es al mismo tiempo soporte, pero también un campo de acción, razón por la cual contiene un conjunto de relaciones, prácticas, experiencias, estructuras, etcétera. En consecuencia, “no hay relaciones sociales sin espacio, de igual modo que no hay espacio sin relaciones sociales” (Martínez en Lefebvre, 2013, p. 14).

El espacio organiza las relaciones existentes al mismo tiempo que estas le dan forma; el trabajo, la propiedad, etcétera, están dispuestas en función de cómo se conforma este. Por esta razón hablamos de un espacio producido, lo cual implica una gran diferencia con respecto al concepto de naturaleza. Cada sociedad hace una apropiación de la naturaleza para construir un espacio, las sociedades capitalistas por ejemplo construyen ciudades. Porque es en las ciudades que se da “la implosión de los centros como núcleos de control y decisión, la segregación residencial y la renuncia a la calle, la falta de elementos simbólicos en la ciudad y la centralidad de lo lúdico”. (Martínez en Lefebvre, 2013, p. 13).

El ser humano se organiza y se mueve constantemente entre las coordenadas de tiempo y espacio, empero poca atención se ha puesto en definir estas dimensiones. Inclusive se da por hecho que se conocen y por lo tanto, su comprensión nunca llega a ser profunda. Es por esta razón que Harvey dedica años de sus estudios a comprender esta relación dicotómica y al espacio en tanto un producto social supeditado en la modernidad al tiempo.

Sin duda, el progreso entraña la conquista del espacio, la destrucción de todas las barreras espaciales y, por último, la «aniquilación del espacio a través del tiempo». En la noción misma de progreso está implícita la reducción del espacio a una categoría contingente. Como la modernidad trata sobre la experiencia del progreso a través de la modernización, los trabajos sobre ese tema por lo general han acentuado la temporalidad, el proceso del *devenir*, más que del *ser* en el espacio y en el tiempo. (Harvey, 1998, p. 230).

Tanto Lefebvre como Harvey consideran al espacio edificado inserto en las prácticas sociales, políticas y económicas de una sociedad, y centran buena parte de sus estudios en lo urbano en tanto es ahí donde están las industrias del sistema capitalista. Así mismo, para el filósofo francés el espacio no solo es el edificado o representado sino también el vivido, cuestión sobre la que va a reflexionar en su libro *Espacio y política. El derecho a la Ciudad* (Lefebvre, 1976).

Los esfuerzos de la física, la filosofía y más recientemente la geografía para definir este concepto han consolidado un corpus heterogéneo de acepciones en las que por el momento no

ahondaremos. Es la perspectiva de la geografía crítica y su concepción las que interesan para el análisis filmico propio de esta investigación, puesto que preponderan al espacio para la comprensión del mundo moderno.

Aunque es complicada su definición exacta, lo que es un hecho es que este concepto es un entramado de relaciones que involucra fuertemente la articulación entre sujeto-territorio, en la que los límites son borrosos en tanto que se producen y reproducen mutuamente. Es en este tenor que el concepto de espacio será clave para rastrear las narrativas y las contranarrativas plasmadas en el filme propuesto para analizar y con ello dilucidar sobre la compleja realidad mexicana de esos tiempos.

2.5 Imaginarios y representaciones

Imaginario.

No hay otra forma de aproximarse a la realidad profunda sino a través de la imaginación. Todo acceso al mundo cultural se da a través de la actividad del pensamiento que, de alguna manera, completa o intenta completar aquello que nos es ocultado por la naturaleza misma. El lenguaje como manifestación de dicho pensamiento simbólico incita a procesos de interpretación que son motivados por la necesidad de comprender lo que nos rodea. “Nuestro modo de ser en la existencia se vuelve inteligible gracias al habla, se da por mediación del lenguaje. No obstante, el lenguaje no es transparente, al mismo tiempo que revela, oculta, por lo cual requiere de la interpretación (...).” (Amador Bech, 2020, p. 8).

Dicho trabajo de interpretación es una condición de la existencia y por lo tanto no se va a mover solo en el campo de lo teórico sino también en los asuntos de la vida cotidiana. Y es en este sentido que los procesos de comprensión en los que estará implicado todo ser humano son siempre activos y no se dan únicamente de manera individual sino también colectiva. “Los grupos sociales generan e instituyen procesos culturales por medio de los cuales se origina una conciencia y un sentimiento de pertenencia a una comunidad y se da forma a un proyecto colectivo”. (Amador Bech, 2015, p. 48), esos pensares colectivos devienen en imaginarios que de una u otra forma organizan la vida social.

Como estructuras subjetivas que dan sentido a la realidad, los imaginarios sociales se nutren de una base de conocimientos y prácticas sociales establecidas y de la capacidad cognitiva de imaginar y recrear. Se mantienen o reproducen a partir de factores simbólicos como la tradición, la rutina o la memoria histórica. Así se pueden constatar los diversos elementos constitutivos de la vida social que conforman nuestra propia subjetividad / identidad. (Martínez, 2015, p. 5).

De esta manera, el imaginario y el imaginario social o socializado se afectan mutuamente. Pero ello no implica que sean considerados lo mismo. “Lo imaginario puede considerarse como la actividad mental de producir imágenes icónicas o lingüísticas. El imaginario social, por otro lado, se refiere a una red de significados, colectivamente compartidos, que cada sociedad utiliza para pensar sobre sí misma (Castoriadis 1975)” (Castoriadis, 1975 en Arruda, 2020, p. 38).

Por lo anterior, difícilmente podemos concebir al concepto de imaginario como algo irreal que se queda en el plano de la ensoñación, sino por el contrario, afecta determinantemente a la realidad en la que existimos, “cuán poco afortunado ha sido el modo tradicional de plantear lo imaginario como si fuese una ilusión diferente de la realidad. Esa ilusión también es realidad. Si el mundo del arte creado por los seres humanos corresponde a un universo dentro del cual vivimos, lo mismo puede decirse de los imaginarios.” (Silva en Aliaga, 2022, p. 65).

El ser humano se construye y reconoce a sí mismo a partir de estos pensares mediante los cuales va a tomar decisiones en la vida, “los imaginarios sociales se manifiestan en las motivaciones, convicciones y creencias fuerza que orientan el ser / hacer, pero también en esas formas de expresar simbólicamente el decir / representar.” (Murcia Peña y Murcia Gómez en Aliaga, 2022, p. 334).

En este puente de lo individual a lo colectivo y viceversa el individuo tiene una gran responsabilidad pues socializa imaginarios, su materia prima. “(...) la socialización es el atribuir sentido, es hallarlo, es crear significaciones, pero esto no se logra solo desde la psique —el error teórico de Freud—, sino también desde la institución social”. (Ramírez y Aliaga en Aliaga, 2022, p.188).

Castoriadis ha reflexionado en torno a la institución social y por ende sobre los procesos que posibilitan la institucionalización de los imaginarios y las repercusiones de esto, de lo cual se hablará más adelante no sin antes aclarar que para el autor lo social no suprime nunca lo subjetivo “La constitución del individuo social no elimina y no puede eliminar la creatividad de

la psique, su autoalteración perpetua, el flujo representativo como emergencia continua de representaciones distintas” (Castoriadis, 1989, p. 253).

Por ello, al referir las significaciones que las sociedades crean y comparten es ineludible tratar la propiedad o propiedades simbólicas presentes pues está en juego el papel del individuo. Castoriadis (2013) explica cómo puede darse esta compleja relación-simbiosis entre la institución (comúnmente considerada solo en lo funcional) y lo simbólico:

Nos encontramos primero, está claro, con lo simbólico en el lenguaje. Pero lo encontramos igualmente, en otro grado y de otra manera, en las instituciones. Las instituciones no se reducen a lo simbólico, pero no pueden existir más que en lo simbólico, son imposibles fuera de un simbólico en segundo grado y constituyen cada una su red simbólica. Una organización dada de la economía, un sistema de derecho, un poder instituido, una religión, existen socialmente como sistemas simbólicos sancionados. Consisten en ligar a símbolos (a significantes) unos significados (representaciones, órdenes, conminaciones o incitaciones a hacer o a no hacer, unas consecuencias -unas significaciones, en el sentido lato del término) y en hacerlos valer como tales, es decir hacer este vínculo más o menos forzado para la sociedad o el grupo considerado. (p.187).

Es en ese sentido, que no puede concebirse la institución en su plano meramente funcional, sino también en la creación subjetiva que la dota de cierto poder organizativo de la vida en todas sus esferas. Al respecto Castoriadis (2013) hace la siguiente crítica:

Toda visión funcionalista conoce y debe reconocer el papel del simbolismo en la vida social. Pero tan sólo pocas veces reconoce su importancia -y tiende entonces a limitarla. O bien el simbolismo es visto como simple revestimiento neutro, como instrumento perfectamente adecuado a la expresión de un contenido preexistente, de la «verdadera substancia» de las relaciones sociales, que no les añade ni les recorta nada. (p.188).

Esta visión sesgada a la que hace referencia no contempla el importante papel del individuo en la institucionalización de imaginarios. No sería posible la existencia de las instituciones si no se legitimaran a través de la interiorización y posterior colectivización de formas de pensar. Para Baeza (2011), “(...) el factor imaginación, unido en un sujeto a los demás componentes de su ecuación personal, contribuye poderosamente a la configuración de significaciones del mundo.” (p. 88). El individuo da sentido a la realidad, y a la institución y por lo tanto permite su subsistencia en el mundo. A cambio, la institución le brinda un espacio seguro, habitable en una suerte de intercambio favorable para la existencia de ambos entes.

(...) la institución social debe permitir la posibilidad de que el individuo halle un sentido para él dentro de las significaciones sociales, además de procurarle un mundo privado tanto en el nivel de la autonomía como en el nivel de la representación, del afecto y de la intención/deseo, del cual el individuo siempre será el centro (Castoriadis, 1989). En esta medida, tanto la institución social como la psique son inseparables: aunque la institución social le procure un mundo privado y un mundo público al individuo, la imaginación radical nunca podrá reducirse a la institución social; así, contrario a lo que podría parecer, aquella resulta muy importante para el funcionamiento de la sociedad (...) (Ramírez y Aliaga en Aliaga, 2022, p. 188).

Pensar la inexistencia de imaginarios, implicaría pensar un mundo en el que el ser humano sería solo una pieza más de un plano de la superficie donde todo estaría dado y comprendido, ¿sería eso imaginable? Para Castoriadis (2002) “la historia de la humanidad es la historia de las obras del imaginario humano.” (p. 93). Es decir, no hay historia, ni realidad objetiva sin realidad subjetiva.

Aunque son muchos los autores que han dado valor a la subjetividad en el conocimiento, “Con Durkheim y Durand entran en escena otras vías para la comprensión de lo imaginario, caracterizadas por una experiencia subjetiva de lo real irreductible a un marco objetivo” (Martínez, 2015, p. 2). Así mismo, entre los pensadores contemporáneos destaca la figura de Castoriadis, quien en la misma línea hace una crítica profunda al racionalismo excesivo que pretende la contemplación de un mundo completamente objetivo.

Estos pensadores destacan que el mundo no es mundo sin el sentido que le damos. El imaginario por tanto nos vincula con el mundo y con todo lo que este contiene de forma incompleta en una totalidad inquebrantable. Por tanto, “como anota Gaston Bachelard en su *Poética del Aire*, relaciona a la imaginación con la facultad de librarnos de la impresión inmediata suscitada por la realidad a fin de penetrar en su sentido profundo.” (Solares, 2006, p. 130). Para Castoriadis (1989), el imaginario no es una construcción ficticia sino un posicionamiento ante el mundo y por ende un ordenamiento de la realidad.

De ahí el potencial del concepto para un estudio como este en el que el acercamiento al filme no es únicamente a la obra como objeto sino también como representación del mundo. Esto es así porque “se viven los imaginarios como hechos de cognición, como visiones del mundo articuladas en su historicidad, como saberes asimilados en las claves del comportamiento social y del accionar ciudadano. La función estética aparece con su evocación fantasmal para encantar la colectividad”. (Silva en Aliaga, 2022, p. 73)

Los discursos, cuyos soportes pueden ser variados, son una fuente de estudio y aproximación a los distintos imaginarios producidos por las culturas en espacios y tiempos específicos. Esta materialización da lugar o invita a múltiples interpretaciones. “El imaginario, pues, nos vincula en principio con un conjunto de imágenes y símbolos que, al formar una totalidad coherente en el proceso de su encadenamiento, producen un sentido distinto al inmediato (...)” (Solares, 2006, p. 130).

En ese sentido, estamos más allá del debate de si un imaginario es real o irreal, o si se trata de una mera representación de la naturaleza exterior o meramente simbólica, lejos de querer responder a lo anterior, en este trabajo interesa analizar cómo las imágenes filmicas en sus diversas representaciones rebasaron el terreno del filme para introyectarse en el pensamiento colectivo nacional y, siguiendo la misma línea, la imaginación y la imagen serán conceptos considerados en este estudio como dimensiones ontológicas del ser, en calidad de manifestaciones profundas y necesarias de la vida misma. En palabras de Solares (2006):

El imaginario es inseparable de las obras mentales y materiales que sirven a cada conciencia para construir el sentido de la vida, de sus acciones y de sus experiencias coloreadas de determinaciones personales e histórico-concretas. Desde esta perspectiva, las imágenes simbólicas visuales y/o lingüísticas contribuyen a enriquecer las representaciones del mundo y elaborar, simultáneamente, la identidad del Yo. (p. 137).

Estos imaginarios desbordan el pensamiento, trastocan la realidad y las relaciones que hay en ella, y se materializan en discursos, valores, normas de comportamiento, etcétera. Es por esta razón que el teórico Julio Amador Bech (2015) afirma que cada cultura es respaldada por una cosmovisión que da orden a la vida y que: “Las ideas maestras de una cultura pueden inducirse a partir de los enunciados presentes en el discurso, en las imágenes, y a partir del análisis sistemático de la cultura material.” (p. 48).

El imaginario nos invita a pensar la doble dimensión del ser humano, lo subjetivo-social. Este concepto nos permite “comprender la correspondencia entre lo particular-colectivo, privado-subjetivo y lo público-social. Lo imaginario se puede comprender como aquello que permite provocar significaciones o materializar sentidos, con una dirección social-subjetiva, pero también desde lo subjetivo hacia lo social.” (Ramírez y Aliaga en Aliaga, 2022, p. 184).

Como ya se describió en el primer capítulo (contextual), en el México del alemanismo se hicieron grandes esfuerzos por construir una identidad nacional que fortaleciera la imagen de una nación que venía marcada por la pobreza y el doloroso conflicto de la Revolución mexicana. Esta identidad no surgiría de un pueblo herido y sin esperanzas. Había que crear imágenes que sustituyeran ese pasado por la idea de un nuevo México. Y es que el nivel de afectación o potencial político de un imaginario cobra más resonancia en la realidad cuando este es el imaginario del nacionalismo.

La nación es definida por Anderson como: “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.” (Anderson, 1993, p. 23).

El nacionalismo será entonces la afirmación de pertenecer a un grupo que es diferente a otro y su vigor será posible en tanto que, sin necesidad de conocer a todos sus connacionales se sentirá ligado y comprometido con ellos en una suerte de un ser fundido en “nosotros”. “La nación, a pesar de las servidumbres, divisiones y conflictos de clase que le son intrínsecos, termina por constituir una comunidad mítico-real”. (Morin en Giménez, 2005, p. 84).

Por su parte Gilberto Giménez, considera que la posibilidad de pensar en la colectividad como parte fundamental de uno mismo se debe a la identificación entre los distintos miembros del grupo, esta identidad no es preexistente, sino que se aprende junto con las demás construcciones culturales de una sociedad en específico. Al respecto aclara: “cuando hablamos de identidad estamos hablando de la representación — reconocida y compartida — que tienen de sí mismo los actores sociales, y no de cualquier inventario de "rasgos distintivos" constituido desde el punto de vista del observador externo”. (Giménez, 2009, p. 11).

La construcción de identidad no siempre se da de la misma forma ni mucho menos de manera totalizante, antes que una identificación colectiva se construye una personal que puede o no pertenecer a la marcada por su cultura. La cultura no es siempre única ni uniforme, los procesos simbólicos son complejos y heterogéneos, por ello, al mismo tiempo se construyen identidades,

también se despliegan otredades. “Por eso la cultura es también "la diferencia", y una de sus funciones básicas es la de clasificar, catalogar, categorizar, denominar, nombrar, distribuir y ordenar la realidad desde el punto de vista de un "nosotros" relativamente homogéneo que se contrapone a "los otros"”. (Giménez, 2009, p. 11).

Es en este margen complejo que imaginario, nacionalismo e identidad estarán internamente haciendo girar el engranaje de la cultura. La alteridad u otredad coexisten dialécticamente en la sociedad afirmándose y negándose en los imaginarios y sus materializaciones. Ahí radica la riqueza del flujo social. Por ello, el cine como producto cultural será un espacio plagado de narrativas y contranarrativas en las que el actor social se va a reconocer o no y con ello va a autoafirmarse y esto, sin lugar a dudas, tendrá repercusiones en su medio social.

Los conceptos descritos con anterioridad se relacionan profundamente entre ellos por lo que guardan coherencia con el objetivo general de mi investigación. Dichos conceptos serán de utilidad no solo para fragmentar las películas en búsqueda de algo en concreto, sino para dotar al análisis de la dimensión crítica que tanto se requiere cuando se estudian representaciones.

Representación.

Una vez habiendo tratado el concepto de imaginario y su relación con el espacio, es menester abordar la *representación* como el mecanismo a través del cual podremos ver materializados los imaginarios dentro de ese espacio conformado de imágenes. Para ello, cabe partir de la siguiente aclaración:

Cada una de estas manifestaciones del imaginario social no son en sí mismo el imaginario; un esquema de comprensión social sobre su organización es solo una representación de lo que el ser humano significa para ese grupo, de sus relaciones con los otros seres humanos y con el mundo. (Murcia Peña y Murcia Gómez en Aliaga, 2022, p. 330).

Dicho de otra forma, las manifestaciones del imaginario no son propiamente el imaginario, sino representaciones, sin embargo, eso no descarta que la representación puede actuar sobre el imaginario y modificarlo considerando que éste nunca se verá representado de manera única y uniforme. De tal suerte que la representación “tiene la potencia de generar algo nuevo que va a modificar lo existente y pasar a funcionar en el universo semántico del grupo, agregando nuevas claves a la lectura del mundo.” (Arruda, 2020, p. 43).

Es por ello que su estudio no puede reducirse simplemente como la manifestación del imaginario, brinda otras posibilidades de acceder al mundo simbólico. “Lo simbólico viene a ser un lenguaje que expresa un significado que va más allá de lo sensible (...)” (Martínez, 2015, p. 2). De ahí que sean muchos los teóricos y por ende las posturas que han intentado aproximarse a estos conceptos, algunos de ellos se han preocupado más por las complejas formas de expresión del imaginario, que por el imaginario mismo, tal es el caso de Le Goff, quien se ocupa de la representación que expresan los imaginarios (Le Goff, 2003 en Arruda 2020, p. 38).

El interés por estos conceptos en el proceso de construcción de conocimiento parte de una postura crítica que contempla el valor que tiene el sujeto y la subjetividad en los procesos sociales. “Como consecuencia, tendremos la revalorización de lo simbólico, la apertura para el estudio de múltiples racionalidades, albergadas más allá del pensamiento científico, la rehabilitación de saberes despreciados, el interés por lo cotidiano, lo profano, lo popular (...)” (Arruda, 2020, p. 40).

¿Qué hay en esos conocimientos antes infravalorados que hoy llama tanto a querer descubrirlos? Se trata pues de construir un tipo de conocimiento que no es ajeno a nosotros mismos, que nos permite conocernos no solo en la dimensión colectiva sino también personal y la relación que guardan entre ellas. La representación es compleja en tanto que se bate entre estos dos mundos aparentemente alejados, pero al final contenidos uno dentro del otro (individual-social).

(...) la representación no pertenece al sujeto, sino que es desde siempre el sujeto. La representación, mucho más que ser un calco, una copia del mundo, es lo que permite llegar a un índice de realidad: esta es la única que permite, además, pensar en la indisolubilidad de la realidad y de lo imaginario, niveles que siempre se habían comprendido como absolutamente separados. (Ramírez y Aliaga en Aliaga, 2022, p. 190).

Al final, todo lo imaginado que encuentra su lugar en lo material contendrá en su interior todo un enmarañado de relaciones, percepciones, etcétera a través de las cuales se da forma al mundo. “Representar no es emplear un código simbólico convencional (...), sino configurar, o sea, componer figuras que son analógicas de las formas ya conocidas empíricamente en la realidad y que corresponden a las apariencias perceptibles de las cosas” (Costa, 1991, p. 15).

¿Qué es lo que tanto tiempo nos hemos empeñado en llamar *realidad* como si se tratase de algo externo al individuo? Geertz (1980) argumentaba “lo real es tan imaginado como el imaginario”

(p. 136) y es que lo que percibimos como realidad está edificado por representaciones de imaginarios que tuvieron un origen simbiótico entre la subjetividad y la cultura de la que es portadora.

Así, el lenguaje es representación de la realidad. Y la realidad es construcción. Es decir que nunca accedemos a lo real, sino a sus representaciones. El sujeto surge como efecto del lenguaje y por eso es imposible captar lo real, la cosa, sin representación, como luego lo va a decir el psicoanalista Lacan con su máxima tantas veces repetida: lo real no existe. La realidad es una representación de lo real y por eso es del orden de la representación. (Silva en Aliaga, 2022, p. 55).

Ahora bien, así como el imaginario se vale de la representación para manifestarse, esta tiene sus propios recursos para hacerse presente.

La inabarcable complejidad de los seres y las cosas obliga a que toda forma de representación de ellos tenga la necesidad de abstraer ciertos aspectos que se convierten en la materia prima de la que se vale la representación para re-figurarlos, para re-construirlos. (Amador Bech, 2008, p. 36).

La representación (como la mimesis) no es una reproducción fiel de la realidad sino una creación que mediante figuras abre un lugar a su existencia en el mundo material narrado. Si partimos de que es a través de la narración en la que damos sentido a la realidad, entonces las imágenes fruto de las representaciones también tienen una función narrativa.

(...) la función figurativa y emblemática de la imagen —la imagen otorga figura a una realidad de otra naturaleza, diferente a la suya y se convierte en su representación— se acopla perfectamente con la función narrativa y argumentativa del discurso, que establece la justificación. (Debarbieux en Lindón y Hiernaux, 2012, p. 150).

Por ello, y para los fines de este estudio no podemos entender y adentrarnos al estudio de la imagen sin comprender su procedencia: la representación en relación con el imaginario y es que “Las imágenes son un modo del pensamiento humano y un apoyo fundamental para la familiarización de lo desconocido, al ofrecerle una síntesis, icónica o verbal.” (Arruda, 2020, p. 45).

A través de la imagen el mundo no solo adquiere forma sino que adquiere una forma socialmente aceptada, por ello Castoriadis (1989) explica refiriéndose a la figuración de la que se valen las representaciones que esta “se postula en y por la posición de figuras y sobrepasa toda figura dada” (p. 268), de manera que, no se puede negar que la representación es figura pero se puede

afirmar en cambio que su potencia desborda a la figura. En palabras de Gilbert Durand (2000) “Desde la cuna hasta la tumba, la imagen está aquí, dictando las intenciones de productores anónimos u ocultos” (p.49).

Cómo entender el mundo que se construye socialmente si no volteamos la mirada curiosa a la forma en la que este es representado por nuestros propios fantasmas, por la imaginación que le da vida.

Le Goff afirma que la vida de los individuos y grupos en sociedad no se limita a las realidades materiales, tangibles, sino que incluye y se explica por medio de las representaciones que los sujetos hacen de la historia, de su lugar y papel en la sociedad, representaciones de las cuales hace parte el imaginario. (Le Goff 1985 en Arruda, 2020, p. 44).

La representación es pues la fabricación de la realidad misma, las imágenes son el reflejo del anhelo humano de hacer visible su mundo, de darle sentido y con ello certeza a la existencia. Por ello, la imagen nunca estará vacía. Su contenido desbordado de imaginación nos implica como investigadores sociales no solo a admirarla, sino a descubrirla, ¿qué hay en las representaciones que el cine hizo de la realidad mexicana de los años cuarenta?

Las significaciones imaginarias generadas por las imágenes, implican referencias que definen para una misma comunidad las formas visibles de sus intercambios con las demás instituciones, educando la mirada que no mira nunca directamente a las cosas sino a través de las configuraciones de las que el ojo se alimenta. (...) La imaginación motiva a explorar posibilidades que sólo virtualmente existen pero que quieren materializarse. (Martínez, 2015, p. 4 y 5).

3. Marco metodológico y ruta crítica

Con la finalidad de establecer el camino a través del cual se plantea acceder al filme para su análisis e interpretación, se presenta a continuación la descripción del modelo diseñado que ha permitido la operacionalización de las categorías de análisis definidas en el capítulo anterior, tales como: espacio, imaginario, narrativas y contranarrativas.

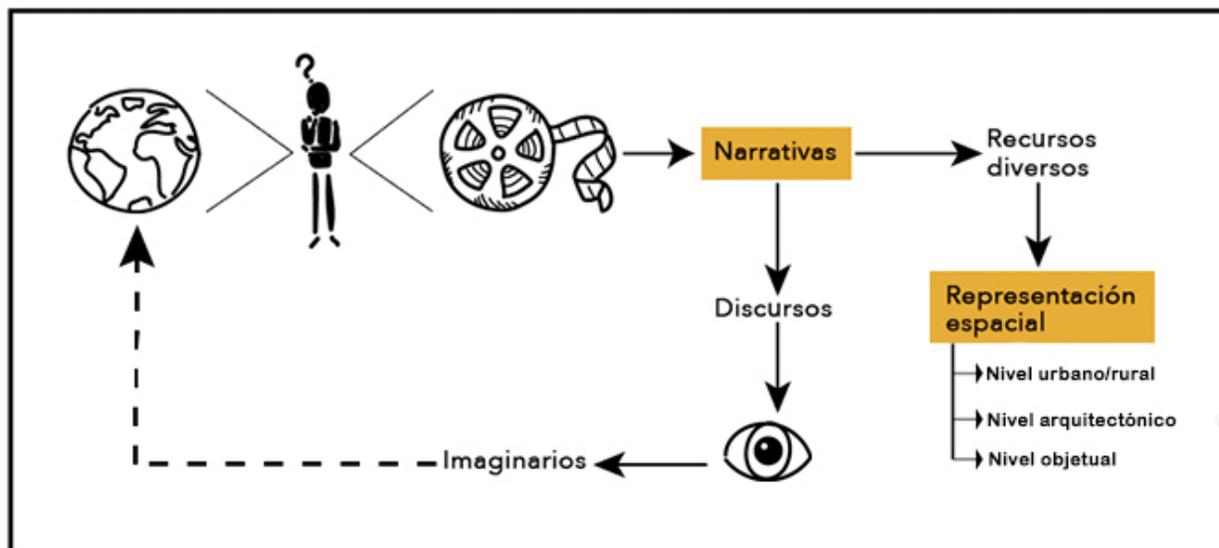
Cabe mencionar que, dada la naturaleza cualitativa de este estudio, la ruta crítica propuesta contempla un diseño que permite una observación y sistematización rigurosa sin reducir la riqueza de los conceptos clave propuestos que se mueven, la mayoría de ellos, en el terreno de lo simbólico.

3.1 Claves hermenéuticas para un abordaje al filme

Lo anterior, ineludiblemente nos sitúa frente a distintas preguntas y dificultades que habrán de afrontarse para acercarnos a una interpretación válida de la obra que conforma el corpus de este estudio. Entre dichas preguntas se destacan las siguientes: ¿De qué recursos dispone una narrativa (en el cine) para ser construida? ¿Cuál es la relación entre narrativa e imaginario? ¿Cómo analizar una obra cinematográfica teniendo en cuenta las historicidades distintas que nos separan? ¿Cómo rastrear las huellas contranarrativas en un universo de posibilidades representativas con el lenguaje cinematográfico?

Estas son algunas de las dificultades contenidas en el trabajo en el que se pretende realizar una interpretación de otras interpretaciones que tuvieron lugar en un momento específico de la historia lejano a mi propio contexto y para lo cual, la perspectiva hermenéutica me ha brindado algunas claves para acortar la distancia entre mi posición de investigadora y mi objeto de estudio: la obra filmica.

Ahora bien, a través de este sencillo gráfico (Figura 3) se muestran algunos de los elementos clave que forman parte del entramado de mi problema de estudio.



Elaboración propia (Figura 3).

Para entender mejor el diagrama se puede decir que entre el mundo y la obra fílmica está el realizador de cine observando, interpretando y materializando su visión del mundo. Las películas pueden consolidarse como sólidos discursos que crean, recrean y refuerzan imaginarios que a su vez tendrán incidencia en la realidad. Las narrativas que se construyen en el cine cuentan con distintos recursos que les permiten dar forma a la idea, entre estos recursos destaca la representación espacial en sus distintos niveles.

De manera concreta, el espectador de cine u de otro medio nunca es pasivo, en los procesos de comunicación todas las partes -no solo quien emite el mensaje- tendrán un carácter orgánico y participativo de la realidad, se produce una narrativa que provoca el movimiento del pensamiento del o los intérpretes, quienes no solo nos vamos a reconocer al otro, sino también nos vamos a reconocer en el otro. El usuario se produce al producir sentidos, crea imaginarios del otro y de sí mismo (Amador Bech, 2021, p. 2).

Por otro lado, los discursos se consolidan gracias a las narrativas, cada película u obra en general es en sí misma una narrativa, misma que se vale de recursos diversos para ser narrada, entre los que destaca, por lo menos para este estudio, la representación espacial. Dicha representación no refiere únicamente a los escenarios; como se definió en el marco teórico, el espacio no es meramente el espacio físico de algo, también son los personajes, los objetos, las relaciones y todo aquello que habita el espacio.

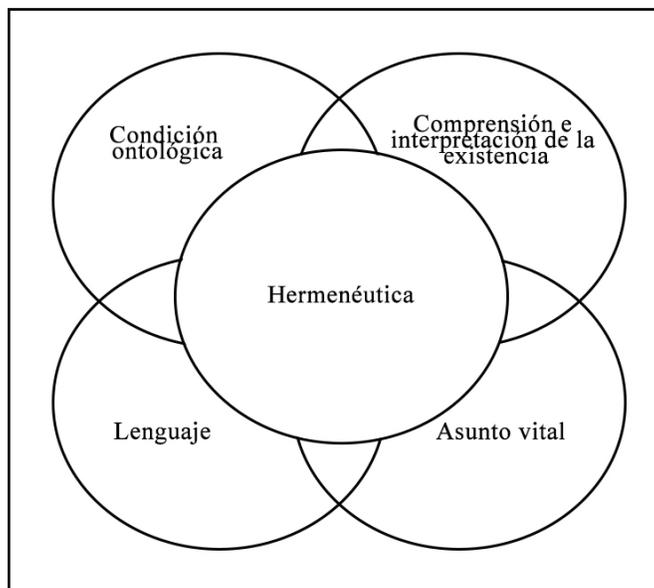
Los realizadores interpretaron su realidad y construyeron narrativas acorde a su experiencia y en los distintos planos de esta: lo “fisiológico, sensorial, emotivo, intuitivo, intelectual y espiritual” y a sus distintos conjuntos referenciales, tal como lo describe el teórico Julio Amador Bech en su texto *El imaginario como discurso* (2021), donde define estos conjuntos como “la totalidad relativamente sistematizada de conocimientos que posee todo individuo y toda sociedad y con la cual compara, coteja y contrapone todo nuevo discurso, en el proceso de comunicación, que aparece, desde esta perspectiva, como un acto de interpretación.” (p. 2).

Ricoeur define la interpretación como el trabajo del pensamiento que consiste en “descifrar el significado oculto en el significado aparente” (Ricoeur, 2003, p. 17), desarrollando sus niveles, implicados en el plano literal. Siguiendo esta línea, Casetti (1991) añade que la acción de interpretar “no significa solamente desplegar una atención obstinada con respecto al objeto, sino también interactuar explícitamente con él; no sólo pasar revista, sino también reactivar, escuchar, dialogar.” (p. 23).

La actividad de interpretación responde a una necesidad de comprender lo que nos rodea y que al estar oculto se vuelve espacio de múltiples significaciones, “Hay interpretación allí donde hay sentido múltiple, y es en la interpretación donde la pluralidad de sentidos se pone de manifiesto (Ricoeur, 2003, p. 17).

La posibilidad de una existencia múltiple de significados nos lleva a plantearnos que no hay otra forma de aproximarse a la realidad profunda, sino a través de la imaginación. Todo acceso al mundo cultural se da por la actividad del pensamiento que, de alguna manera, completa o intenta completar aquello que nos es ocultado por la naturaleza misma.

Dicho trabajo de interpretación es una condición de la existencia y por lo tanto no se va a mover solo en el campo de lo teórico sino también en los asuntos de la vida cotidiana, pues la necesidad de comprender será el motor que para Ricoeur va a incitar la interpretación, misma que estará mediada por el lenguaje. Para el teórico francés “el símbolo, en el sentido griego del término, es un enigma, mas éste no bloquea la comprensión, por el contrario, provoca la interpretación.” (Ricoeur en Amador Bech, 2020, p. 11).



Elaboración propia basada en Amador Bech (2020). (Figura 4).

Cabe destacar que, un proceso de interpretación nunca es puro y originario, es decir que siempre estará construido sobre la base de otras interpretaciones mismas que siempre trabajan con códigos de significación distintos dependiendo de la tradición en la que tuvieron lugar. Por ello, la interpretación será resultado siempre de lo que culturalmente nos ha sido transmitido, esto vuelve difícil el acceso a cualquier texto.

Heidegger retoma este problema cuando se da a la tarea de explicar la perspectiva hermenéutica desde la cual él interpreta el pensamiento de Parménides, destaca al respecto la existencia de horizontes históricos entre el pensar original y nuestro pensamiento “Nosotros nos movemos en la larga tradición de este modo de pensar, y por eso lo tomamos como el modo ‘natural’” (Heidegger, 2005 en Amador Bech, 2020, p. 17).

Este problema hermenéutico está presente también en lo que concierne a este estudio en tanto que el tiempo y espacio desde el cual yo interpreto no es el mismo que el de los cineastas del período dorado del cine mexicano. Y es en este sentido que los procesos de comprensión en los que estará implicado todo ser humano son siempre activos, performativos y además, no se dan únicamente de manera individual sino también colectiva. Analizar el cine implica, por lo menos desde la perspectiva hermenéutica, contemplar estos distintos niveles de construcción/interpretación para entender que nos movemos en disímiles mundos aunque todos ellos estén tratando de tocar la misma realidad.

Ahora bien, para dar el salto a la comprensión e interpretación del cine es menester contemplar la especificidad de su lenguaje, si bien es cierto que este se construyó sobre la base de otros lenguajes como la literatura, la danza, la música, la arquitectura, etcétera, también lo es que configuró estas formas para dar lugar a una forma de expresión única y por tanto distinta a las otras.

Havelock en su obra *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente* (1986) invita a profundizar en las consecuencias y procesos detonados de la transición entre las culturas de tradición oral hacia la escritura, cuyas colisiones culturales obligaron a repensar el lenguaje y la realidad en sus distintas formas y sentidos (p. 61). El medio cinematográfico no es la excepción a estas reflexiones, si bien no podemos hablar de un paso de lo oral a lo escrito, lo cierto es que este medio va a oscilar continuamente entre las potencialidades orales y escritas y viceversa.

Una película antes de ser su producto final encuentra su lugar en el texto escrito (guion) pero es a través de su manifestación oral (la película) que su potencialidad narrativa cobra otro tipo de fuerza. Mientras que la escritura se materializa en un ente externo al cuerpo, la oralidad se expresa desde el cuerpo mismo con el acto del habla, es este momento en el que el carácter narrativo del cine se pone de manifiesto. Esto no quiere decir que su fase escrita no sea vital para su existencia, sin embargo, la oralidad como bien explica Havelock, tiene la característica de estar ligada a lo dinámico, a lo situacional y a lo concreto, por ello impacta de forma distinta (Havelock, 1986).

Ahora, ¿cuáles son las herramientas de las que dispone la narrativa para fijar su mensaje? Es necesario detener la reflexión en algunos de los recursos de los que se vale una narrativa para ser construida de manera eficiente y lograr instaurarse en la memoria. Dentro del cine, los encuentros o colisiones entre los distintos lenguajes implican una postura crítica y actitud imaginativa de quien los estudia, puesto que entre el contenido y la forma hay una naturaleza creadora, compleja, diversa e inseparable.

En ese sentido, las aproximaciones teóricas desde el estructuralismo a una obra no son suficientes para tener un panorama amplio del fenómeno del cine, una obra siempre está ligada a

su contexto, por ello habrá distintas capas interpretativas. En este tenor es la hermenéutica la perspectiva que permite hacer este análisis conjunto entre forma y contenido, ya que el discurso se constituye tanto de su componente estructural como del histórico.

Para llevar a cabo esta empresa, Ricoeur, uno de los grandes teóricos de la hermenéutica, nos propone acercarnos al texto tomando en cuenta los recursos de la narrativa, para lo cual retoma algunos conceptos de Aristóteles como la mimesis o imitación creadora.

Una forma de conocer el mundo al que nos insertamos es a través de la mimesis, entendida como el acto de representación de lo que acontece en nuestro mundo, no se trata de un calco exacto de la realidad sino de un acto que al mismo tiempo que imita, crea en tanto que está en juego la forma en que a través del pensamiento se interpreta. Por ello, la mimesis para Aristóteles se traduce en la composición de acciones humanas que dan lugar a una creación y es en este tenor que en la *Poética* vamos a encontrar la similitud entre mimesis y trama.

La comprensión de lo anterior, explica Ricoeur, es fundamental para entrar en el mundo de la obra y poderla analizar en tanto que el análisis de un texto no se trata de localizar un sentido inerte contenido en él, sino la posibilidad del despliegue de sentidos. Es en el carácter polisémico de un texto que se encuentra la riqueza para la comprensión. “El problema estriba en ordenar esta polisemia y no en rechazar el término” (Ricoeur, 2007, p. 215).

Ricoeur retoma a Heidegger para explicar que hablar de comprensión no implica una actitud pasiva que solamente recibe, sino que hay una continua participación a partir de la consideración que significa estar-en-el-mundo y por lo tanto estar-con-los-otros (Heidegger en Ricoeur en Amador Bech, 2020, p. 75). Estar en el mundo implica la conciencia de sabernos seres individuales pero también sociales, de ahí la importancia del otro en la constitución de los procesos comunicativos. En este ser ahí, donde el lenguaje funge como mediador entre los procesos internos y los colectivos, el tiempo juega un papel determinante. Hay una conciencia del tiempo que surge de la narración, somos seres temporales y esta conciencia da sentido a la vida (Ricoeur, 2007, p. 113).

Hablando de la función mimética de la narración, es decir, la representación de eventos ocurridos, será la conciencia del tiempo la que ubique a la narración en una temporalidad que

fluye junto con ella. Por ello Heidegger nos dice que “ser es tiempo” y establece la importancia de preguntarnos cómo ocurre el tiempo y no qué es el tiempo. Y es precisamente el cómo lo que nos conecta con la vivencia del tiempo, con el ser temporal (Heidegger 2011, p. 58).

Volviendo al fenómeno cinematográfico, las formas narrativas con las que este medio trabaja no estarán libres del carácter temporal, pensadores como Deleuze en *Imagen-tiempo* (1985) han reflexionado en torno a cómo ocurre el tiempo en el cine y cómo ha evolucionado su representación en el medio con respecto a la *imagen-movimiento*, en este segundo tipo de imagen se hace visible el tiempo y el pensamiento (Deleuze, 1985, p. 32).

Ahora bien, Deleuze construye toda una taxonomía de la imagen que hallará su mayor complicación en el tema del retrato del tiempo en el cine y es que, al igual que en la realidad, el tiempo no se congela, fluye y por eso el ser temporal es una condición ontológica que va a determinar nuestra aproximación a la realidad que imitamos, que creamos a partir de la narrativa, entonces ¿cómo visualizar el fluir del tiempo en una narración fílmica?

Antes de continuar, es importante resaltar que el fragmento base con el que se construye la narración fílmica es la imagen, por ello, pensar en el tiempo del cine es pensar el tiempo de la imagen, al respecto de dicha complejidad, Deleuze (2003) escribe:

La imagen misma es un conjunto de relaciones de tiempo del que el presente sólo deriva, bien como común múltiple, bien como el divisor más pequeño. Las relaciones de tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, pero sí en la imagen, mientras sea creadora. Vuelve sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreducibles al presente. (p. 270).

Pareciera relativamente evidente el transcurrir del tiempo en un filme, puesto que por su carácter diacrónico va apareciendo de a poco dando lugar a nuevas situaciones, sin embargo, de esta forma se muestra tan solo como una dimensión física en la que se producen cambios, no en la dimensión psíquica, social y filosófica que da lugar al nacimiento de la narración.

En este tenor si mi objetivo es identificar narrativas y contranarrativas de modernidad, justicia social y familia que se hicieron en una película de los años cuarenta, cabe preguntarnos ¿cómo se representó el tiempo en esa película? ¿cómo quedó registrado en las imágenes producidas? y ¿qué potencial narrativo se encuentra contenido en esas representaciones temporales?

En concreto me interesa el análisis de los espacios filmicos como contenedores de complejas relaciones sociales, en ese sentido se revisan las representaciones de distintos espacios desde abiertos a cerrados, porque considero que en buena medida el espacio contiene y da forma a la narrativa y a la intencionalidad de esta. El reto entonces es pensar cómo se manifiesta el tiempo en estos espacios consecuencia de la naciente modernidad. En esta investigación se considera al espacio como un recurso propio de la narrativa, uno que quizá desborda otros recursos en tanto que los contiene.

El cine guarda en sus formas fragmentos de pasado que dejaron de ser pasado en tanto que se actualizan al ser vistos, el pasado vuelve una y otra vez al presente. El tiempo no se congela en sus soportes, el soporte lo actualiza y en dicha actualización está en juego no solo la vida de los personajes de la película sino también la vivencia del espectador. Un concepto tan abstracto como el tiempo, al igual que otros conceptos de naturaleza simbólica, obligan a los distintos lenguajes a hacer uso de la metáfora.

La cultura de la que los filmes serán fruto, está constituida por un complejo de simbolismos y por lo tanto la acción discursiva en esas narraciones y otras, será portadora de ese carácter simbólico, la pregunta en este punto sería ¿cómo descifrar la acción?

Al hacer uso del discurso, el usuario se lo apropia. Dentro de su enunciado, las palabras parecen haber sido originadas por él. La acción discursiva oculta que el usuario se está valiendo de estructuras y contenidos que son del *dominio social y colectivo*, para construir un enunciado que es una *posibilidad combinatoria más*. Creándose así la ilusión de ser el *origen* del discurso que enuncia. (Amador Bech, 2021, p. 8).

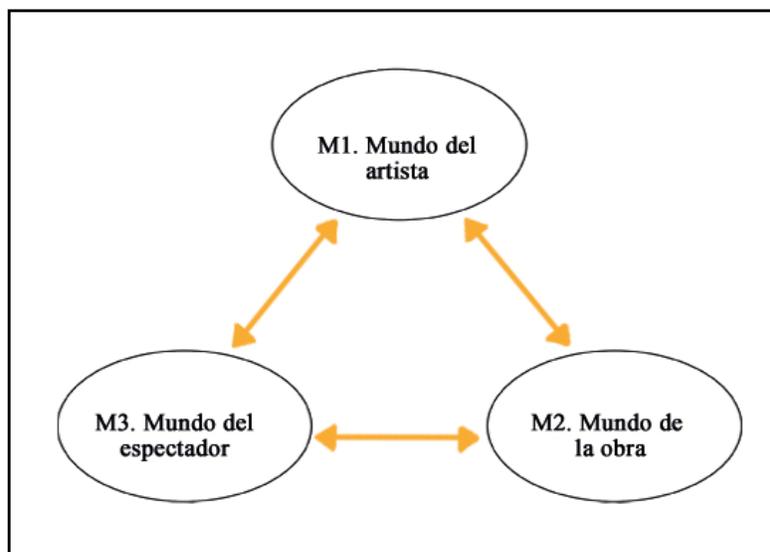
Se deduce pues que la enunciación aparentemente individual tiene la carga simbólica de un ente colectivo, por ello bordear los sistemas simbólicos de cualquier texto no es una tarea fácil. Resulta imposible sin el lenguaje poético. La verdad que revela la poesía a través de la metáfora es mucho más profunda que la mera superficie de lo observable, permite acceder a capas de realidad más hondas para los cuales no basta el lenguaje convencional, “la metáfora es el proceso retórico por el que el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de *redescribir la realidad*” (Ricoeur, 2001 en Amador Bech, 2020, p. 100). La metáfora es otro recurso narrativo pues permite hacernos de una imagen de lo inefable, de lo imposible de ceñir, en este caso, un pasado que ha escapado a nuestras manos.

El uso de las metáforas en el cine cobra múltiples apariencias pues el lenguaje cinematográfico es basto. Las imágenes filmicas a modo de metáfora de la realidad que representaron estarán diciendo más de lo que se ve en la imagen ceñida al cuadro, ahí está el trabajo de quien la descifra, puesto que entre el orden del mundo y el orden del lenguaje que lo organiza no hay compatibilidad natural, es necesario el imaginario que les hace compatibles (Amador Bech, 2021, p. 11)

Cabe mencionar, que dicha actividad imaginativa para poder acceder a un filme en el marco de una investigación tiene que contemplar ciertos límites, principios, etcétera, en la medida en que las películas pueden ser vistas no solo como expresiones artísticas sino también como documentos históricos que revelan a partir de ciertos mecanismos, claves para comprender el pasado. Por ello Ricoeur (2007, p. 113-168) propone tres dimensiones diferentes para analizar un texto, lo cual define como la *triple mimesis*.

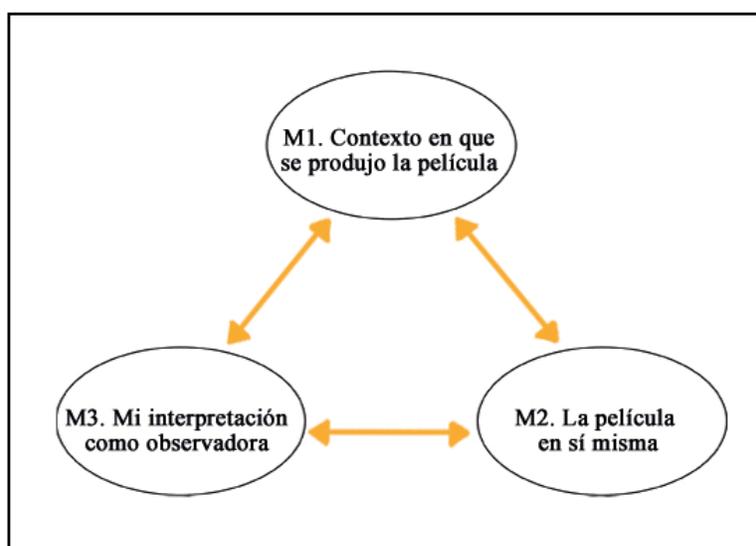
Todas estas implicaciones sociales del cine se sitúan en dimensiones distintas aunque ninguna desligada de la otra, estamos hablando de una realidad que se despliega en distintos mundos: la realidad misma que es observada, la realidad de la obra artística que hace la función mimética (en este caso una película) y por último la realidad del espectador al que llega la primera realidad filtrada a través del filme.

Esta tríada de configuración es referida por Ricoeur como la triple mimesis y puede ser aplicado al análisis de textos de diversa naturaleza. El individuo se forma y se piensa en función del texto, es decir, se refleja y se construye en la narrativa. En el caso del audiovisual este desdoblamiento se daría de la siguiente manera:



Elaboración propia basada en Ricoeur (2007). (Figura 5).

Lo que se traduce en:

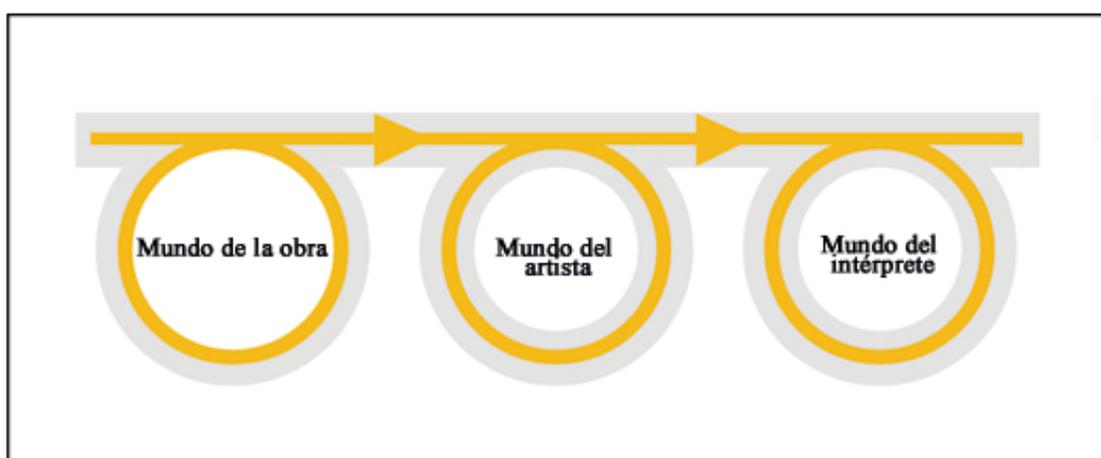


Elaboración propia basada en Ricoeur (2007). (Figura 6).

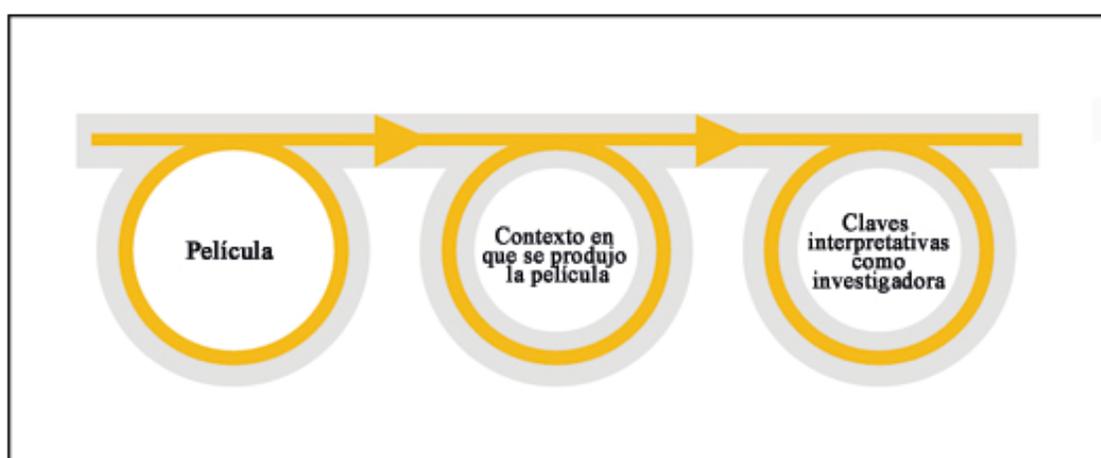
Aunque en la propuesta de Ricoeur se plantea comenzar por desdoblarse el mundo comenzando por la realidad del artista (contexto), en este trabajo, se parte inicialmente de la observación del mundo de la obra (película) ya que esta es la que nos permitirá formular las preguntas pertinentes que habrá que investigar en el contexto, es decir, en la mimesis 1. De otra manera, la descripción tersa de un determinado contexto sin límites puede resultar inacabable, sin embargo, la obra en

cambio nos ciñe a una delimitación específica, lo que operacionaliza mejor el esfuerzo como investigadores.

De manera que, en el caso de mi objeto de estudio, una película cuya producción se enmarca en el contexto del período conocido como cine mexicano de la “época de oro”, el desarrollo del análisis se plantea en el orden siguiente. Examinar los recursos narrativos de una obra para a partir de ello tejer puentes con el contexto en el que dicha obra tuvo lugar y entonces, desde mi propio contexto realizar una interpretación procurando que sea lo más válida posible. Este camino se explica en los dos diagramas contiguos.



Elaboración propia basada en Ricoeur (2007). (Figura 7).



Elaboración propia basada en Ricoeur (2007). (Figura 8).

Solo de esta manera es que puedo plantearme las posibilidades de interpretación en relación con una obra cuya historicidad es diferente a la mía. Dicha clarificación es un punto de partida

fundamental para poder acercarse al filme, para lo cual es menester contemplar la semántica de la acción, las temporalidades y universos simbólicos propios de cada una de las tres mímisis.

Situándonos en el mundo de la obra, en el cine como en cualquier realidad, un sistema simbólico proporciona el contexto de descripción para acciones particulares, “Con otras palabras: podemos interpretar tal gesto como significando esto o aquello, "con arreglo... a" tal convención simbólica (...) Antes de someterse a la interpretación, los símbolos son "interpretantes" internos de la acción”. (Geertz en Ricoeur, 2007, p. 121).

El examen a las acciones o acontecimientos que se dan en el filme implica por tanto entender a un ser que está siendo en todas sus posibilidades, es decir, un *ser histórico* (Heidegger, 2011, p. 58) consciente de su finitud, de su ser temporal y es que, la narrativa al igual que la vida, se organiza en función de ese final, y esta prospección al futuro en buena medida determinará las acciones de los actores.

Dicho planteamiento inicial para entender la acción en el universo filmico es lo que me impera a voltear a ver la realidad en la que el artista interpretó a partir de su experiencia. De manera que, la mímisis 2 me permite interrogar a la 1 para entonces comenzar mi proceso de interpretación que sería el correspondiente a la mímisis 3. En la mímisis que hace referencia a la obra, Ricoeur explica que su acceso es posible en tanto seamos capaces de acceder a la trama, que es la disposición de sucesos y acontecimientos en una totalidad significante.

Y en este marco, hablando del cine, la trama no se ciñe al espacio filmico, el acto de lectura es una amplificación a la trama. Por ello es imprescindible no solo autor sino también el interés del espectador, porque de este binomio y a través de la obra se crea entre ellos un espacio para la identificación donde se encuentran y se piensan. Por lo cual, podemos decir que los textos cobran una vida donada o compartida por el espectador.

Aunque en términos prácticos se hace una distinción de estas tres dimensiones (mímisis 1, 2 y 3), lo cierto es que, como vemos, van ligadas una con la otra, de manera que la tarea del desciframiento implica saltar de una dimensión a la otra según las necesidades planteadas por la investigación.

En este orden de ideas, se vuelve imprescindible analizar el filme teniendo en cuenta las limitaciones presentes, principalmente si partimos de que el corpus estudiado pertenece a una historicidad distinta a la que me encuentro posicionada y que estas obras por lo tanto, contienen un despliegue infinito de significaciones y posibles interpretaciones. Es por ello que, el desciframiento hermenéutico da luz para un estudio de este tipo.

Aunque el estudio del pasado supone ciertos problemas metodológicos, el soporte documental (filme) dejado por el cineasta, es el vivo testimonio de sus construcciones personales, de su vivir. En ese material carcomido por el tiempo se encuentran contenidas las respuestas sobre qué fue significativo en su visión y por qué se narró de una u otra forma su propia concepción de la realidad.

En este marco mi tarea será lograr una interpretación válida de su obra tomando en cuenta el horizonte histórico que nos aleja, mi perspectiva teórica y los recursos de los que disponen las narrativas, para conseguir interrogar el filme con la finalidad de descubrir la heterogeneidad narrativa de un mismo momento.

3.2 El imaginario: una apuesta para la desmaterialización del espacio

“En esta contemporaneidad el mundo real es cada vez más imaginado y menos físico.”

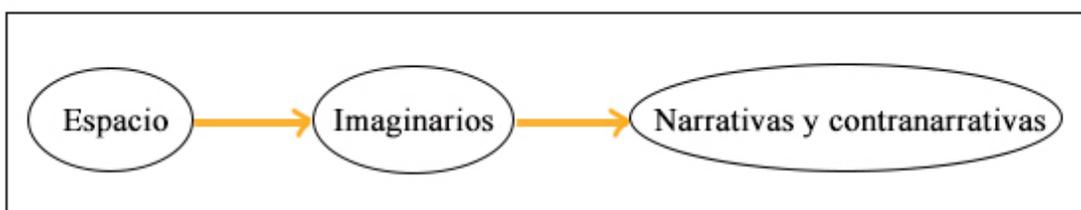
(Silva en Aliaga, 2022, p. 75).

La investigación cualitativa abraza este proyecto por sus variadas características que se corresponden con el objeto del presente análisis, entre ellas se resalta su carácter inductivo, su interés por múltiples realidades subjetivas, permite la riqueza interpretativa y la profundidad de significados (Hernández Sampieri, 2014, p. 10). Estos distintivos se corresponden con las necesidades y objetivos del presente trabajo. “Lo que permite dar cuenta de un modo de investigar no encorsetado, sino abierto a la flexibilidad que muchas veces reclama el lugar donde estamos observando el devenir del conocimiento” (Ramírez y Aliaga en Aliaga, 2022, p. 12).

Como vimos en el Capítulo 2, en el apartado de los conceptos clave, tanto las representaciones socio-históricas como los imaginarios son difíciles de abrazar en tanto que pertenecen al campo de lo simbólico, sin embargo, esto no significa que no existan métodos y técnicas que nos

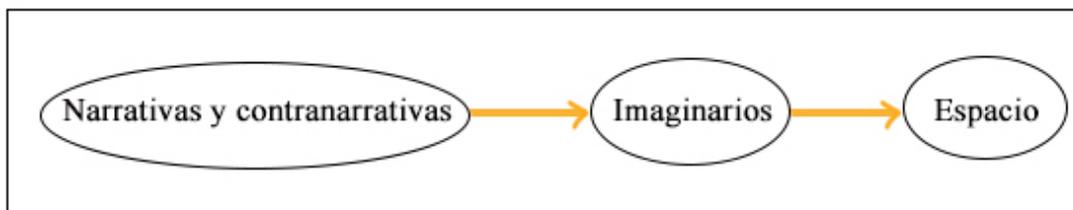
permitan descifrar dicha naturaleza, analizarla e interpretarla. “No se trata de explicar el funcionamiento lógico de interacción de los individuos sino de preguntar por el fondo indiferenciado de significaciones imaginarias sociales que producen formas y figuras de sentido.” (Agudelo, 2011, p. 2).

Para este estudio se propone el análisis del espacio representado en los filmes identificando a través de él los imaginarios que dieron lugar a una narrativa u otra. Tal como se muestra en la imagen siguiente:



Elaboración propia (Figura 9).

Entendido de otra forma, se pretende rastrear las claves narrativas y contranarrativas a partir de las representaciones e imaginarios encerrados en los múltiples elementos del espacio.



Elaboración propia (Figura 10).

Ahora bien, en el capítulo que antecede se abordaron dichos conceptos en su definición teórica, sin embargo, en este capítulo se ahondará en las posibilidades de su abordaje metodológico, así como la relación que existe entre uno y otro como categorías de análisis. Partiendo de lo anterior y retomando el complejo concepto de *espacio* desde la perspectiva de la geografía crítica cabe preguntarnos como punto de partida ¿Por qué no basta para este estudio el concepto de espacio como un espacio físico?

Entre todo lo físico o material que puede contener un espacio rondan los fantasmas de lo imaginario. El cine podrá entonces estar representando dichos imaginarios de manera intencional

o no. Por ello, el sociólogo francés Michel Maffesoli (2022) en Aliaga (2022) plantea la posibilidad de encontrar en el imaginario un método que permita profundizar en una realidad determinada (p. 23).

La importancia de las imágenes en la modernidad es tan grande que, menciona él, vivimos una constante *estetización* de la vida cotidiana, misma que se vuelve objeto de creación. “Así, el arte no se limitaría a la producción artística, es decir, la de los artistas, sino que se convierte en un hecho existencial vivido en lo cotidiano que conduce, en términos de Nietzsche, a ‘hacer de la vida una obra de arte’.” (Maffesoli en Aliaga, 2022, p. 28).

Esta situación determina en buena medida la relación entre el investigador y la obra que analiza pues la estética de esta contiene en sus formas un revestimiento de imaginarios, no solo del artista, sino fundamentalmente colectivos. Para Rojas (2006), una ventaja del imaginario es que “percibe los aspectos centrales y capitales de la vida cultural de determinadas épocas, con sus símbolos, sus íconos y emblemas” (p. 51).

Es en ese sentido que Maffesoli propone penetrar el pasado a partir del imaginario. “Definitivamente, el imaginario estético (del griego *aisthèsis*: “el sentir común”) parece ser la mejor manera de nombrar el “consenso” que se elabora ante nuestra mirada, el de los sentimientos compartidos o las sensaciones exacerbadas: *cum-sensualis*.” (Maffesoli en Aliaga, 2022, p. 28 y 29).

El imaginario en ese sentido, más allá del concepto, permite operativizar el análisis de un determinado fenómeno social en tanto que dota de vida y da forma a la apariencia del filme, mismo que como cualquier producto cultural, no se encuentra desligado de su contexto.

¿Bajo qué condiciones se produce la estética de una creación? ¿A qué tipo de consenso responde dicha estética? Maffesoli hace una distinción entre la lógica de identificación con respecto a la lógica de identidad, la primera, a diferencia de la segunda, responde a la necesidad de sentirse parte de un algo más grande que el individuo, aunque esto implique revestirse de máscaras, objetos o pieles diversas, al final, nos dice que “El objeto es lo de menos, lo esencial es el ambiente mágico que secreta, la adhesión que suscita. (...) El camino de lo imaginario permite

comprender el compartir de imágenes que tiene lugar en todos esos fenómenos sociales.” (Maffesoli en Aliaga, 2022, p. 34).

Un estudio como este se encamina entonces a la desmaterialización del espacio para descubrir la naturaleza simbólica que se contiene en él, pues el espacio por sí mismo y los objetos contenidos no valen hasta que son cargados de significaciones imaginadas. Algo a lo que Armando Silva, teórico de la imagen y de los imaginarios urbanos llama la *desmaterialización del espacio*, refiriéndose a la preponderancia de la percepción del mundo por sobre el espacio físico, “la ciudad imaginada precede la ciudad física, pues desde la ciudad imaginada se valora y se decide el uso de la urbe material.” (Silva en Aliaga, 2022, p. 46).

El teórico colombiano muestra un especial interés en el estudio de las ciudades y, aunque esta investigación no se centra únicamente en lo urbano, la metodología a través de la cual vuelve visibles los imaginarios que se producen en las distintas urbes, sirve para observar cómo las valoraciones subjetivas rebasan muchas veces la propia realidad que frecuentemente se considera objetiva y única. Esto permite una valoración de los espacios que contempla múltiples realidades en una misma. La tarea pues, es captar esa esencia subjetiva, esa percepción desprendida y al mismo tiempo contenida en todos los componentes del espacio y de los que hablaremos más adelante.

(...) los imaginarios no son solo representaciones en abstracto y de naturaleza mental, sino que se “encarnan” o se “incorporan” en objetos ciudadanos que encontramos a la luz pública y de los cuales podemos deducir sentimientos sociales como miedo, amor, rabia o ilusiones, y esos sentimientos ciudadanos son archivables a manera de escritos, imágenes, sonidos, producciones de arte o textos de cualquier otra materia en los que lo imaginario impone su valor dominante. Por eso entendemos que todo objeto urbano no solo tiene su función de utilidad cierta, sino que puede sobrecargarse de una mayor valoración imaginaria que lo dota de otra sustancia representacional. (Silva en Aliaga, 2022, p. 64).

Y es esta sustancia representacional la que habrá de buscarse en los espacios representados en el filme. El suceder de las imágenes cinematográficas tiene una lógica propia que bien puede producir y reproducir imaginarios como también negarlos, estos habrán de ser reconocidos en los distintos procesos implicados en el análisis espacial para con ello identificar a qué naturaleza narrativa responden.

El objetivo de la metodología que se describe con mayor detalle adelante, es traspasar los límites físicos del espacio fílmico a partir de un análisis crítico que dé cuenta de la heterogeneidad narrativa de un mismo momento.

3.3 Diseño de tipologías para el análisis del filme

En palabras del catedrático italiano Francesco Casetti (1991), analizar una película implica observar al “film como objeto del lenguaje, como lugar de representación, como momento de narración y como unidad comunicativa (...)” (p. 11).

Casetti define el análisis como “un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc., en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento” (Casetti, 1991, p. 17).

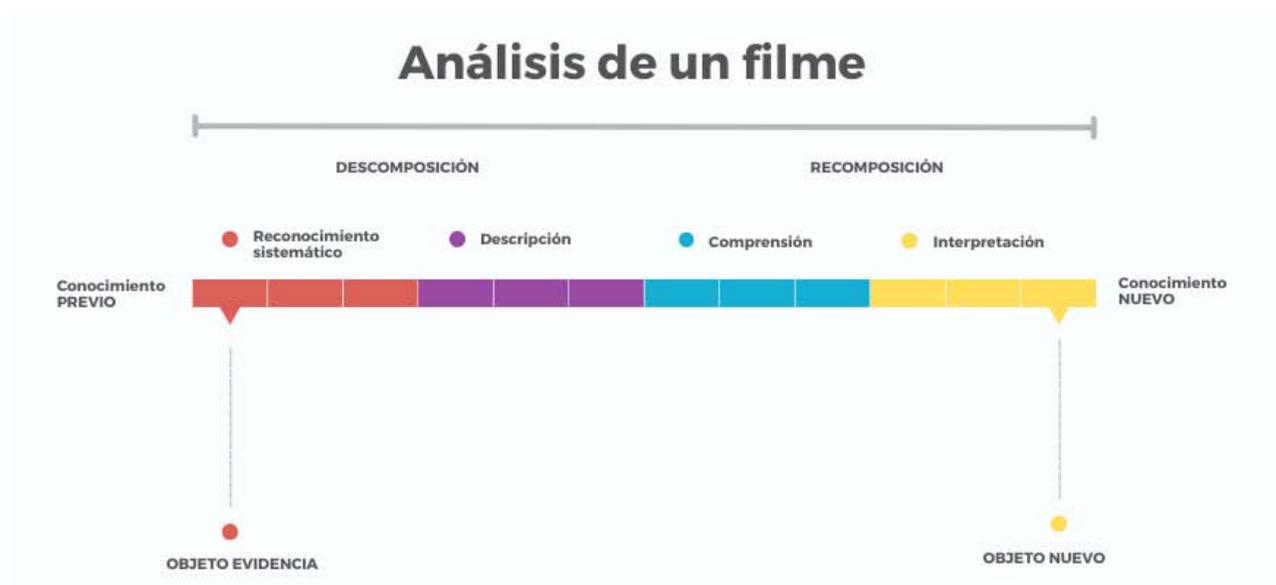
¿Cómo tomar una distancia óptima del filme para poder descomponerlo en sus partes? ¿Cuál es la mejor forma de recorrer un film sin perdernos en sus múltiples unidades de sentido? Aunque no existe una sola forma de aproximación al filme, Casetti (1991) hace hincapié en la necesidad de comprender que todo análisis implica dos momentos distintos que son el reconocimiento y la comprensión, mientras que el primero tiene que ver con la identificación de los elementos que componen el todo, el segundo momento implica relacionar esos elementos con otros más que provienen de una actividad reflexiva sobre el mundo representado y con las razones de dicha representación.

Ahora bien, el primer reconocimiento requiere de una descomposición sistemática, si no en todos los elementos del lenguaje cinematográfico, sí en los más significativos, esto permite concentrar aquellos aspectos que dan forma al objeto de estudio al que se pretende acceder, es un primer paso que se tiene que dar para entonces ir más allá de la estructura y poder comprender las significaciones contenidas en esas formas o en esos componentes.

En ese sentido, “se comprende cómo el análisis debe, en cualquier caso, reorganizar la relación normal con el objeto” (Casetti, 1991, p. 23). La relación entre investigador y objeto nunca estará naturalmente dada, sino que será producto de distintos procesos de abstracción, selección,

reflexión y construcción, pues interpretar requiere una relación con el objeto que sobrepase la revisión y descripción de la estructura.

De manera que, tomando como base la explicación que Casetti realiza en su texto *Cómo analizar un film*, (1991), se presenta el siguiente diagrama que da cuenta de tan solo algunos de los pasos necesarios que se dan en el proceso del análisis.



Elaboración propia basada en Casetti (1991). (Figura 11)

En otras palabras, durante el proceso de análisis, un objeto de estudio (en este caso el film), será producto de distintos procesos que lo constituirán en un objeto específico, delimitado y ordenado según la necesidad de quien investiga. Este nuevo objeto "observable" se transforma en un *tipo*.

El ser humano en su constante búsqueda de comprender el mundo que lo rodea tiene la necesidad esencial de expresar su realidad, de nombrarla. Poner nombre a las cosas le permite designar la existencia, a partir de algo que, aunque abstracto, da cierta prueba de su acaecer. Para Weber (1958), la creación de *tipos ideales* y modelos conceptuales dentro de las ciencias es estrictamente necesario para poder asirnos de algo y poder fragmentar la realidad, hacerla perceptible de análisis (p. 82).

El *tipo ideal* requiere por tanto la abstracción de ciertas características que nos permitan imaginar y pensar el objeto estudiado. Por lo que, siguiendo con el autor, esto no significa la recreación nítida de un pasado, sino la identificación de comportamientos generales que permitan estudiar

las conexiones de significación a partir de *nexos irreales*. De manera que, es una herramienta que sirve de ayuda para abordar y explicar un proceso histórico-empírico que en definitiva es inaprehensible.

Para ello, es necesario la elaboración de un esquema de distribución de elementos, no tangible en lo real pero sí en lo conceptual. “El tipo resultará de un proceso de selección mediante el cual separo todas las características que se repiten en todos los ejemplos de la serie, y que lógicamente puedo considerar como constantes del tipo” (Argan, 1973, p. 34).

El tipo se ha definido en diferentes campos disciplinares en los que tiene un valor fundamental metodológicamente hablando, cabe destacar que no es lo mismo que un modelo, confusión a veces frecuente. Quatremère de Quincy en Argan (1973) expone “no se debe confundir el tipo con el modelo. Un modelo se copia, se imita exactamente; un tipo es una idea general de la forma del edificio, y permite cualquier posibilidad de variación, naturalmente dentro del ámbito del esquema general del tipo.” (Quatremère de Quincy en Argan, 1973, p. 29).

Es por ello que, hablar de *tipo* implica una concepción crítica de la realidad en tanto que no pretende una reproducción exacta de algo, sino que contempla sus múltiples posibilidades de variación. Por ello Argan (1973), destaca que el nacimiento de un tipo nunca es arbitrario sino que es posible gracias a “la deducción de una serie de experiencias históricas” (p. 33). Por lo tanto no se determina de manera automática, sino que es producto de la comparación con otros elementos de su misma categoría que permiten deducir y seleccionar. Tomar de esta comparación todo lo que se repite y luego aislar lo significativo.

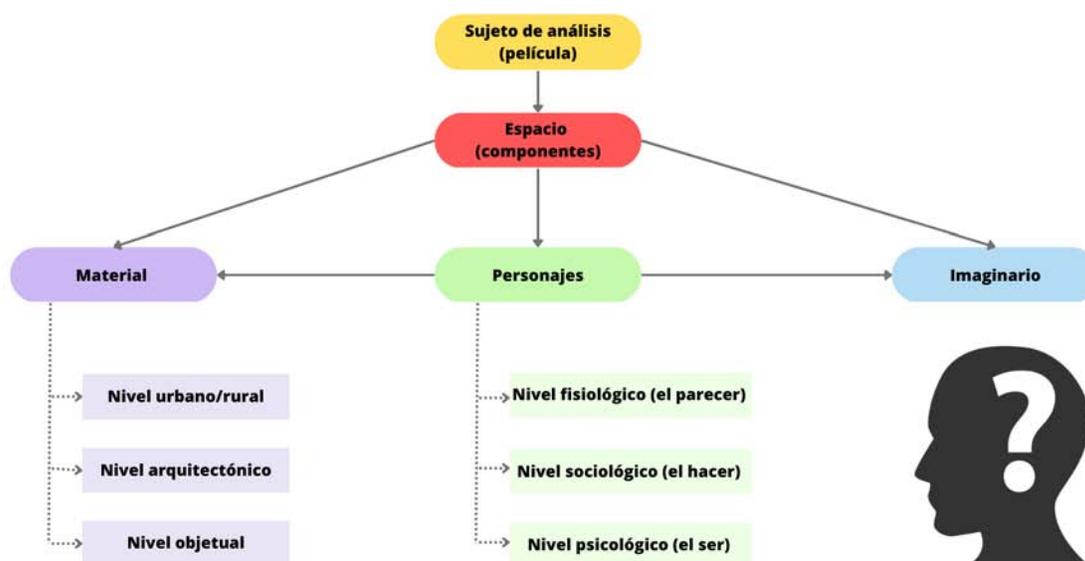
En una búsqueda tipológica cuentan hasta los detalles más mínimos, por ello, es importante establecer niveles que faciliten esa minuciosidad. En el caso de este trabajo la base compositiva tipológica contempla la representación del espacio en varios planos por lo que es menester el establecimiento de un esquema dispuesto en niveles.

Siguiendo la línea anterior, para el abordaje analítico de la película delimitada, se diseñó una tipología que permita identificar en la materialidad del espacio representado, todos aquellos elementos en los que pueda estar contenido uno o más imaginarios que nos proporcionen las claves para comprender las distintas narrativas filmicas producidas en el corpus propuesto.

Para ello, en una primera instancia se toma como sujeto de análisis la película, de ella interesa analizar el espacio (tanto material como imaginado). “Es un principio muy particularmente terrenal que las cosas no pueden actuar sobre el espíritu más que a través de un cierto estado material, un mínimo de formas sustanciales suficientemente realizadas.” (Artaud, 2017, p. 8), razón por la cual, se identifican tres niveles de observación o componentes de dicho espacio: el componente material, los personajes y los imaginarios.

Es importante resaltar que en esta identificación de niveles se coloca a la izquierda la materialidad, ya que es lo más fácilmente observable. Al centro se colocan los personajes, pues estos aunque son observables en lo físico, juegan un papel vital en el revestimiento imaginario del espacio. Por último, los imaginarios que serán identificados en buena medida gracias a la investigación realizada en el capítulo contextual.

Cada uno de estos componentes se subdivide en otros planos de observación tal como se muestra en el esquema siguiente (Figura 12). Cabe mencionar que esta fragmentación se diseñó con fines prácticos para volver identificable cada elemento representado en el espacio fílmico, sin embargo, en el análisis final se contemplan todos estos elementos como parte de un todo, de la unidad que es la película.



Diseño de observación tipológica. Elaboración propia (Figura 12).

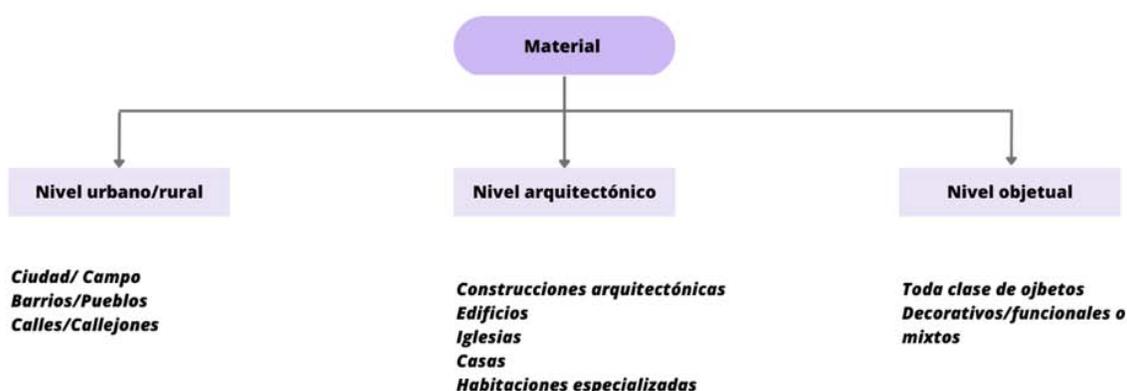
A continuación se muestra a su vez la descomposición de los componentes *Material* y *Personajes* en otros subniveles. De manera que, durante la aproximación al filme estos niveles permitan una fácil organización y sistematización de componentes observados.

En la división material se contemplan tres dimensiones de observación: el nivel urbano o rural donde se establecerá el macro espacio en el que se lleva a cabo el argumento de la película. En el nivel arquitectónico se registran todas aquellas construcciones arquitectónicas independientemente de si estamos ubicados en la ciudad o en el campo, tales como: edificios, iglesias, casas y habitaciones especializadas, es decir: habitaciones dentro de la casa con un fin de uso específico. Por último se advierte el nivel objetual, en este se hará una identificación de toda clase de objetos que pueden ser decorativos, funcionales o incluso mixtos.

La consideración de este último nivel dentro del componente material del espacio tiene cabida y es de relevancia en tanto que los objetos también son colmados de significados por los sujetos, en el caso del cine, los objetos están intencionalmente colocados para ser vistos, para que el espectador los apropie a través de la imaginación. Los objetos en una película son importantes para el realizador, para los personajes que dentro de la película les darán vida, y para el espectador que les dará otro tipo de significación. A propósito de los objetos Artaud (2017) nos dice que en el cine:

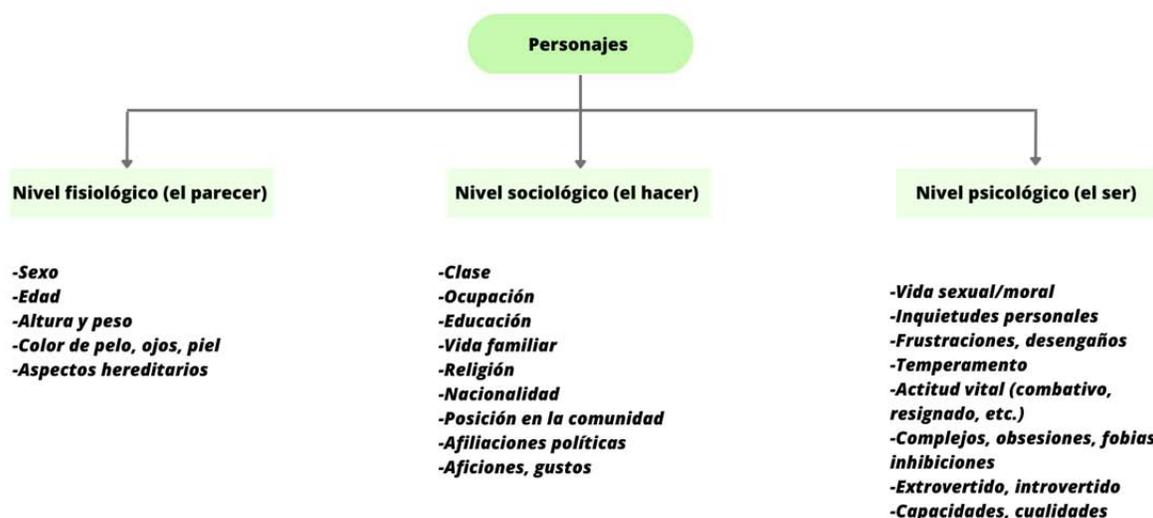
El detalle más pequeño, el objeto más insignificante, toman un sentido y una vida que les pertenecen absolutamente. Y esto, dejando aparte el valor de significación de las imágenes en sí mismas, el pensamiento que traducen, el símbolo que constituyen. A causa del hecho de que el cine presenta los objetos en solitario, les da una vida aparte, que tiene progresivamente a hacerse independiente y a despegarse del sentido ordinario de dichos objetos. Una rama, una botella, una mano, etc., adquieren una vida casi animal, que está pidiendo ser utilizada. (Artaud, 2017, p. 11).

Habiendo explicado lo anterior, a continuación se presenta un diagrama con el desglose de observables contempladas para el análisis del componente material en el filme:



Elaboración propia (Figura 13).

Por otro lado, los personajes también pueden observarse desde distintas aristas, con base a la teoría propuesta por Egri (2009) para describir la construcción de un personaje, se proponen los siguientes niveles: fisiológico, sociológico y psicológico. Esto con la finalidad de obtener la descripción tersa de los personajes más importantes que estarán dando vida al espacio fílmico.



Elaboración propia basada en Egri (2009). (Figura 14).

Una vez habiendo desglosado el diseño del esquema tipológico para la identificación de componentes del espacio en los filmes, en el siguiente apartado se abordarán algunas de las

técnicas y métodos que junto a esta herramienta posibilitarán la sistematización y análisis de las observaciones realizadas.

3.4 Técnicas, métodos y otras herramientas

“El enfoque científico es inevitablemente comparativo”.
(Lasswell, 1968, p. 3)

En este marco de acción y con el propósito de identificar narrativas y contranarrativas audiovisuales realizadas en una película realizada en el contexto del sexenio de Miguel Alemán en lo que se conoció como parte del período dorado del cine mexicano, se propone el método comparativo como herramienta metodológica para desmenuzar el filme (*Una familia de tantas*, 1948) y coadyuvar en un análisis minucioso del mismo. “La comparación es un método de control de nuestras generalizaciones (...)” (Sartori y Morlino, 1994, p. 29).

La vía comparada nos ofrece la posibilidad de confrontar dos o más objetos/fenómenos para hallar las diferencias y similitudes contenidas, y con ello, lograr una mayor comprensión de los objetos comparados. La comparación en ese sentido permite conocer o comprender mejor un hecho empírico, es por esto que el carácter de este método es esencialmente explicativo. “Para situar, para aprender de las experiencias de los otros, para tener términos de parangón (...), para explicar mejor y por otros motivos” (Sartori y Morlino, 1994, p. 32).

Dentro de las ciencias sociales, este método ha tenido mayoritariamente aplicación en las ciencias políticas, sin embargo, su alcance es también útil para otros campos de estudio como el que hoy nos ocupa: el cine desde la perspectiva de las ciencias sociales.

Lo que se entiende por método comparativo en escritos metodológicos y en la práctica de la investigación es extraordinariamente variado, consecuencia (en parte) de que el concepto muchas veces se emplea como sinónimo de comparación, de análisis comparativo o de investigación comparativa (comparative research). Por consiguiente, puede comprender todos los métodos que sirvan a la comparación, o bien lo que metodológicamente se aplique en el análisis de sistemas políticos comparados (comparative politics). (Nohlen en Sánchez de la Barquera, 2020, p. 41 y 42).

Ahora bien, esta aparente ambigüedad en el concepto “comparación” puede llevar a pensar que, en efecto, toda investigación es comparativa en tanto que se sirve de referentes para hablar sobre

algo, empero, gran parte del potencial y provecho provienen de concebirlo como un método, es decir, responde a una serie de pasos -de los que se hablará más adelante- que dan control y rigurosidad a lo analizado.

Fundamentalmente se ha utilizado este método para comparar fenómenos que pertenecen a universos distintos que implican macroestructuras, por ejemplo, objetos que no tengan en común nacionalidad o años en los que tuvieron lugar, es decir: en contextos disímiles. Por el contrario, en este caso, se utilizará el método para comparar objetos en un mismo universo (una película seleccionada).

A simple vista pareciera difícil encontrar la dimensión comparativa en un objeto de esta naturaleza, sin embargo, un mismo universo puede dar lugar a múltiples realidades sujetas a ser comparables. Pensemos, por ejemplo, en la hoja de un árbol vista desde un microscopio. Aunque la hoja pareciera una unidad indisoluble, entre más aumento se ponga al lente, se harán visibles cada vez más fragmentos o partes que componen esa hoja. Entre más se adentre y agudice la visión el investigador, mayores matices, colores y texturas podrá observar y comparar.

Como método científico, en correspondencia con el sociólogo y politólogo alemán Alfred Grosser (1973), Nohlen (2020) declara que este método brinda múltiples posibilidades, entre ellas, permite a partir de la analogía o contraste de lo conocido comprender lo que se consideraba desconocido, así mismo, destaca el carácter especial o específico de algo y facilita la sistematización de datos al acentuar permanentemente la visualización de las diferencias. (Nohlen en Sánchez de la Barquera, 2020, p. 43).

Hacer una radiografía de un momento histórico heterogéneo y complejo tomando como documento el filme, requiere cuestionar permanentemente al objeto de estudio observado y permitir que este hable a través de la comparación. “La comparación es poderosa como un método de selección e incentivación, no de comprobación: es un sistema de preguntas, no de respuestas” (Stretton, 1969, p. 247).

Hay una identidad y un contraste que se hacen observables cuando uno compara. “La función del método comparativo es heurística, en cuanto ayuda la perspectiva de comparación a lograr un entendimiento más profundo en la complejidad del correspondiente objeto de estudio y en cuanto

anima a percibir más claramente la especificidad de cada caso” (Nohlen en Sánchez de la Barquera, 2020, p. 45).

Por otro lado, cabe destacar que otra razón para elegir este método fue que una de sus más grandes ventajas “reside en que este le brinda mucha libertad al investigador para el desarrollo de un diseño propio de investigación en adecuación a la situación específica, quien debe aprender a dominar el juego entre concordancia y diferencia”. (Nohlen en Sánchez de la Barquera, 2020, p. 54).

Ahora bien, una empresa de este tipo, desde el razonamiento que aquí nos interesa (metodológico), requiere además de capacidades reflexivas, una serie de herramientas y pasos que permitan la sistematización de lo observado de forma ordenada y precisa con el fin de tener un mayor control sobre la información obtenida. Es por ello que la ruta crítica diseñada para el desarrollo de la presente investigación responde a los siguientes pasos:

1. Detección y descripción del problema.
2. Definición y diseño del armazón teórico o perspectiva.
3. Selección de objeto a analizar y comparar.
4. Descripción de los criterios para la selección de la muestra.
5. Análisis de la muestra seleccionada.

En el siguiente apartado se describe con detalle la forma en la que se accede al filme para el posterior análisis. Es por ello que a este apartado se le ha llamado *Disección filmica*.

3.5 Disección filmica

Para poner en marcha el análisis comparado de la muestra (película seleccionada) que corresponde al paso cinco y a su vez al último capítulo de este trabajo de investigación, se pretende la realización de una decodificación del filme que facilite su segmentación en sus distintos elementos (visuales, sonoros o audiovisuales).

Para ello, se plantea el diseño de una guía de análisis narrativo que contemple una sistematización de lo observado, para tener clasificados y ordenados los hallazgos. De manera que, la comparación se ciña a los parámetros establecidos al mismo tiempo que resulte más eficiente y rigurosa. “Clasificar es ordenar un universo en clases que son mutuamente excluyentes; por lo tanto clasificar es establecer similitudes y diferencias” (Sartori y Morlino, 1994, p. 36).

Para Polkinghorne (1995) el “hilo temático se denomina trama, y la operación integradora de la trama, argumento. Cuando los acontecimientos se configuran o trazan, adquieren un significado narrativo, es decir, se entienden desde la perspectiva de su contribución e influencia en el resultado especificado.” (p. 5). Para poder observar esta totalidad y a la vez cada parte que la compone se diseñó una guía con pasos definidos y preguntas concretas que posibilitaran el arribo a resultados.

A continuación se muestra la guía de análisis narrativo elaborada con base a las investigaciones *Usos de las narrativas, epistemologías y metodologías: Aportes para la investigación* (2018) y *Estrategia metodológica para el uso de la narrativa en investigación* (2011) de la autora Marieta Quintero, para quien las narrativas actúan como fuerzas simbólicas y metafóricas con una fuerte dimensión moral que puede ser identificada a través del diseño de tipologías de observación de los acontecimientos que dan lugar a unas u otras narrativas dentro de una trama de significación.

Momento	Abordaje	Preguntas	Tipo de sistematización y herramientas
1	Ver la película completa de corrido. Identificación con la obra	¿En qué tiempo se ubica la trama? ¿En qué espacio se desarrolla la trama? ¿Cuál es el argumento principal?	-
2	Volver a ver la película. Identificación del acontecimiento	¿Cuál es el acontecimiento? ¿Cuáles circunstancias dieron lugar al acontecimiento? ¿Quién o quiénes están involucrados?	Primera sistematización en Atlas.ti

	particular	¿Por qué? ¿Cómo?	
3	Volver a ver la película. Identificación de componentes materiales del espacio (diseño tipológico)	¿Qué tipo de espacio se muestra? ¿Qué componentes materiales son observables en el espacio? ¿Hay personajes?	Segunda sistematización en Atlas.ti con base al diseño tipológico
4	Volver a ver la película. Desmaterialización del espacio y Codificación de hallazgos	¿Hay interacción personaje-objeto? ¿Qué tipo de interacción? ¿Cuáles son los motivos visuales que más se repiten? ¿Cuál pudiera ser su significación? ¿Su significación está dada por un personaje o por la narrativa misma? ¿A través de qué códigos puedo explicar y problematizar lo observado?	Tercera sistematización en Atlas.ti con base al diseño tipológico
5	Redacción de hallazgos en relación con los códigos y vinculación con narrativas o contranarrativas	¿El hallazgo muestra contradicción, absurdo, contraste o por el contrario normaliza un pensamiento único?	Guía narrativa

Guía para investigación narrativa y sistematización. Elaboración propia basada en Quintero (2018). (Figura 15).

El diseño de esta guía contempla en los momentos 2, 3 y 4, el uso del Software de investigación cualitativa Atlas.ti para la sistematización de datos debido a que posibilita subir los documentos filmicos y fragmentarlos en escenas, fotogramas, diálogos, etcétera, así como registrar las observaciones, comentar los hallazgos, establecer categorías y agruparlas sin perder de vista la unidad hermenéutica, para finalmente comparar. Cabe mencionar que el uso de este software se contempla únicamente para facilitar la sistematización de la información obtenida de la observación y análisis del filme.

Una vez habiendo visto la película un par de veces para la familiarización con ella, se procede de la siguiente manera. En Atlas.ti se establecen y definen los códigos correspondientes al marco teórico-conceptual elaborado para este proyecto de investigación y descrito en el capítulo dos.

Estos códigos funcionan como etiquetas dentro del programa. Para el establecimiento de códigos se contemplaron no solo las categorías de análisis del marco teórico sino también el diseño tipológico descrito con detalle en el apartado 3.3. *Diseño de tipologías para el análisis del filme*, en el que se establecen los distintos niveles de observación en el espacio.

Después de haber traducido en códigos este marco referencial se procede a la codificación del filme. Este paso consiste en cargar el documento audiovisual al software e irlo fragmentando en los momentos en los que se considera que puede existir un hallazgo. En este momento, la película queda fragmentada ya sea en fotogramas o escenas a las que manualmente voy asignando los códigos (marco teórico) relacionados al hallazgo para entonces poder observarlo y problematizarlo. Veamos un par de ejemplos ejecutados para la película *Una familia de tantas* (1948). Para la mejor visualización de estos, se muestran a continuación en formato horizontal (Figuras 16 y 17).

1. Captura de fotograma de interés.

2. Asignación manual de códigos previamente definidos en el marco teórico.

3. Redacción del hallazgo en el filme, en relación inmediata con las categorías de análisis asignadas como códigos.

Cita 84:1

Cita 84:1

En documento
Galindo_Filme_Una familia de tantas.mp4 @ 03:05.37

Comentario

Fuentes B I U

De la parte superior del tinaco se sujetan tenderos en donde ya aparecen las prendas íntimas de los miembros de la familia. Esto nos va conduciendo cada vez al espacio íntimo de la casa, vida y conflictos de la familia Cataño. Visualmente cada vez tiene menos peso el espacio externo (la ciudad de México y sus rascacielos). Ahora cobra peso el espacio íntimo, el espacio vivido. El espacio como

Codificaciones

- ◇ Casa
- ◇ Espacio habitado
- ◇ Espacio interior
- ◇ Espacio vivido
- ◇ Experiencia
- ◇ Fenomenización del espacio
- ◇ Individualidad
- ◇ Nivel objetual
- ◇ Objetos
- ◇ Potencialidad de la imagen

Información

Creado: 20 de abril de 2023
Samagamaa

Cambiado: 22 de abril de 2023
Samagamaa

Sin comentario

Captura de pantalla, ejemplo de sistematización en Atlas.ti (Figura 16).

En la captura anterior se muestran encuadrados en color rojo tres elementos que corresponden a las fases de codificación. 1. Captura de fotograma (o escena) de interés; 2. Asignación manual de códigos (recordemos que estos pertenecen al marco conceptual realizado con antelación); y 3. Redacción del hallazgo, este consiste en establecer la relación entre lo observado en el fragmento del filme y los códigos asignados, en otras palabras se trata ya de la operacionalización de los conceptos, que es propiamente el análisis filmico.

En los recuadros de color morado, tenemos por un lado, los documentos textuales base para la definición y establecimiento de los conceptos y por el otro, en un pequeño recuadro en el extremo derecho, el minuto en el que tiene lugar el hallazgo, cuestión muy útil para la organización y sistematización de las observaciones.

Ahora un segundo ejemplo. Tenemos un fotograma que llamó la atención en tanto que es el primer momento en el que se va a pasar del espacio exterior abierto de la ciudad (el paneo con el que empieza la película), al espacio interior cerrado de la casa de la familia Cataño. En esta transición se entra a la intimidad de la casa por la ventana de las hijas, quienes duermen.

Dado que como se ha insistido con anterioridad, para este estudio no basta la descripción material, puesto que interesa el revestimiento imaginario del espacio, se asiste al marco conceptual para dar cuerpo teórico al hallazgo. Por ello, antes de comenzar la redacción, al fotograma de interés se realiza la asignación de los siguientes códigos: espacio, espacio interior, espacio vivido, espacios de estabilidad, fenomenización del espacio, ensoñación, sueño, casa, casa natal, objetos, femenino.

Se procede entonces a la descripción del fragmento pero en relación con los conceptos definidos. En este ejemplo se apunta en primera instancia una descripción de lo que se observa materialmente, posteriormente se anota, entre otras cuestiones, lo siguiente: *se pasa de un espacio externo a uno interno donde tiene cabida el sueño y la ensoñación. La ventana es el pasaje que nos permite transitar de un espacio externo de múltiples formas a uno interno en el que las formas buscan permanecer en el tiempo.*

Galindo_Filme_Una familia de tantas.mp4 × lndo_Filme_Una familia de tantas.mp4 @... × lndo_Filme_Una familia de tantas.mp4 @... Cita 86:1

Búsqueda

- 64 Niedermaier y Narvaez_Giros visuales.pdf 0
- > 65 Niedermaier_La imagen como brecha del tiempo.pdf 9
- 66 Niedermaier_Posibilidades de la imagen en oscuridad... 0
- > 67 ImaginarioSocialAntonioAgudelo.pdf 1
- > 68 ImaginarioSocialCabrera.pdf 1
- 69 ImaginarioSocialCarlosLeón.pdf 0
- 70 ImaginarioSocialErreguerena.pdf 0
- 71 ImaginarioSocialInstituyente.pdf 0
- 72 ImaginarioSocialLauraGolpe.pdf 0
- > 73 ImaginarioSocialMartínezIgl.pdf 1
- > 74 ImaginaryGeographyHollywoodCinema.pdf 0
- 75 Niedermaire y Paéz Cuaderno 93 Visibilizaciones y oc... 0
- 76 Bergson_Memoria y vida.pdf 0
- 77 Lukacs, Gyorgi - El cine como lenguaje critico.pdf 0
- > 78 Mata_El análisis grafico de la casa.pdf 7
- > 79 Galindo_Filme_Una familia de tantas.mp4 14
- > 80 Galindo_Fotograma_Una familia de tantas.mp4 @ 00:... 1
- > 81 Galindo_Fotograma_Una familia de tantas.mp4 @ 01:0... 1
- > 82 Galindo_Fotograma_Una familia de tantas.mp4 @ 02:... 1
- > 83 Galindo_Fotograma_Una familia de tantas.mp4 @ 02:... 1
- > 84 Galindo_Filme_Una familia de tantas.mp4 @ 03:05.37 1
- > 85 Galindo_Filme_Una familia de tantas.mp4 @ 03:19.25 1
- > 86 Galindo_Filme_Una familia de tantas.mp4 @ 03:39.20 1
- > 87 Galindo_Filme_Una familia de tantas.mp4 @ 05:23.12 1
- > 88 Galindo_Filme_Una familia de tantas.mp4 @ 05:54.70 1
- > 89 Galindo_Filme_Una familia de tantas.mp4 @ 06:03.79 1
- > 90 Galindo_Filme_Una familia de tantas.mp4 @ 06:25.29 1
- > 91 Galindo_Filme_Una familia de tantas.mp4 @ 06:49.54 1
- > 92 Galindo_Filme_Una familia de tantas.mp4 @ 12:20.83 1
- > 93 Galindo_Filme_Una familia de tantas.mp4 @ 12:36.45 1
- > 94 Galindo_Filme_Una familia de tantas.mp4 @ 13:00.29 1
- > 95 Galindo_Filme_Una familia de tantas.mp4 @ 13:39.12 1
- > 96 Galindo_Filme_Una familia de tantas.mp4 @ 14:23.12 1

Fuentes B I U

Sin comentario



86:1 Cita 86:1

- Casa
- Casa natal
- Ensoñación
- Espacio habitado
- Espacio interior
- Espacio vivido
- Espacios de estabilidad
- Femenino
- Fenomenización del espacio
- Objetos
- Sueño

Cita 86:1

En documento
Galindo_Filme_Una familia de tantas.mp4 @ 03:39.20

Comentario

Fuentes B I U

De ver las medias en primer plano vemos en un segundo el sueño de las tres hermanas. Localizadas en diagonal por edades, duermen. Todavía no sabemos mucho de sus vidas pero sabemos que como cualquier otra persona, sueñan, tienen ilusiones, esperanzas. Y la casa, en particular su habitación les permiten ese sueño.

Se pasa de un espacio externo a uno interno donde tiene cabida el sueño y la ensoñación.

Codificaciones

- ◇ Casa
- ◇ Casa natal
- ◇ Ensoñación
- ◇ Espacio habitado
- ◇ Espacio interior
- ◇ Espacio vivido
- ◇ Espacios de estabilidad
- ◇ Femenino
- ◇ Fenomenización del espacio
- ◇ Objetos

Información

Creado: 20 de abril de 2023
Samagamaa

Cambiado: 22 de abril de 2023
Samagamaa

Captura de pantalla, ejemplo de sistematización en Atlas.ti (Figura 17).

De manera que, el resultado de las anotaciones sea un análisis espacial lo más completo posible en el que se encuentren identificados tanto los componentes materiales como imaginarios del espacio. Este tipo de sistematización-codificación permite mantener conjunto y a la vez ordenado, el contenido del filme; la perspectiva y conceptos teóricos a la luz de los cuales se hace la observación; y las reflexiones y memos que se pretende puedan servir a las conclusiones.

En la página siguiente se muestra un fragmento de la matriz elaborada a modo de ensayo de la película *Una familia de tantas* (1948) que fue analizada (codificada) en Atlas.ti y representada en una tabla de Excel para su fácil acceso. Esta sistematización acentúa y hace más fácil la visualización de observaciones pues contempla el registro ordenado de datos como: *tipo de hallazgo* (se registra si el hallazgo fue visual, sonoro o ambos), *unidad de análisis* (elemento del lenguaje cinematográfico que contiene el dato), *espacio* donde se desarrolla la acción (urbano, rural, interno, externo, etcétera), *minuto* (con fines prácticos de ubicación), etcétera.

El fragmento mostrado a continuación deja ver de una forma más clara la relación entre el componente material en cualquiera de sus tres niveles (urbano/rural, arquitectónico y objetual) en su relación con un posible imaginario de la época. Este tipo de visualización resulta de suma eficiencia para identificar si la representación espacial da muestra de una narrativa o contranarrativa.

MATERIAL					
Nivel urbano/rural	Imaginarios	Nivel arquitectónico	Imaginarios	Nivel objetual	Imaginarios
Ciudad de México	Naciente y prometedora modernidad, símbolo de progreso	Edificaciones varias de la Ciudad de México	La imagen urbana que se presenta en el filme es de una ciudad heterogénea donde resaltan chapiteles, crestas, mansardas, de tintes eclécticos de raíces europeas que coexisten con el espacio de azoteas donde se alojan tinacos metálicos de la época porfiriana así como otros nuevos de asbesto de esos años, es decir, más actuales.	Pleca de títulos	El nombre o presentación de la ficha de identificación y créditos de la película, fueron inscritos en un dibujo que identifica un marco de un cuadro de un espejo, cartela barroca, de intrincadas formas rococó, propias de una época pasada que evoca o una aristocracia europea o el surgimiento de una burguesía afectada por el formalismo francés a quien tuvo tanta admiración el régimen porfiriano, dicho marco grandilocuente termina encuadrando y ridiculizando a una familia de tantas
Colonias Juárez y Cuauhtémoc	La película comienza mostrando en un plano a la Ciudad de México en la época de la posguerra mundial, la cámara se apuesta en las colonias Cuauhtémoc y Juárez y se mueve desde su punto norte, en dirección contraria a las manecillas del reloj en dirección poniente hasta arribar al punto sur, calle Dinamarca 50 casi esquina con calle Londres a escasos metros de la sobreviviente Glorietta de Washington. En esas colonias se construyeron tipologías que van desde grandes suntuosos y depurados palacetes hasta el establecimiento de viviendas funcionalmente familiares y formalmente colectivizadas lo que le daba una apariencia grandilocuente de una escala e importancia mayor que negaba la subdivisión. Las colonias Cuauhtémoc y Juárez dialogan con sus formas heterogéneas en donde se recrea la trama	Casas francesadas con Mansardas	En el plano de inicio se alcanzan a vislumbrar casas francesadas con mansardas, su formalismo europeo se contradice con la presentación de la casa de los Cataño -no se trata de una familia de linaje noble sino una familia de tantas. Desde el comienzo de la película existe una crítica subliminal no manifiesta a la presuntuosidad, al pretencionismo y arribismo de la pequeña burguesía en la ciudad de México.	Cuadro de Porfirio Díaz	Remembranza del pasado, aspiración de pertenecer a otra clase social, una clase aristocrática que ya no existe. Reflejo de los valores costumbristas del México pasado.
Calle Dinamarca 50, col, Juárez	Cabe mencionar que tanto en una colonia como en la otra, se asentaron varias residencias de embajadores y sedes diplomáticas de países extranjeros (Vicente Martín) hoy todavía preexisten algunas de ellas como la embajada de los EUA, esto subrayaba y alimentaba el carácter pretencioso y de buenas costumbres de las familias que residieron en las calles de dichas colonias, para ejemplo la Calle Dinamarca, donde vive la	Hotel plaza	Este edificio fue diseñado por Mario Pani en 1945, y es el único que se construyó del proyecto urbano para el cruce de Reforma e Insurgentes. Este edificio con formas arquitectónicas muy modernas para la época fue considerado un símbolo de modernidad. En ese tiempo en México, urgía tener edificaciones grandilocuentes que dieran cuenta de que ese México ahora era uno moderno como cualquier otra ciudad europea o estadounidense. *Nota. El modernismo del hotel plaza se ve contrastado al frente por a la vetusta existencia de un tinaco metálico porfiriano que vemos en	Gobelino	El gobelino era un atiguo textil elaborado a mano con telar que normalmente representaba algunas escenas de pasajes históricos. La manufactura era muy costosa por lo cual no cualquiera podía tener un gobelino. Esta familia a pesar de ser de clase media tiene un gobelino en su estancia. Otra remembranza del pasado y la riqueza.

Fragmento de matriz categorial del filme. Elaboración propia (Figura 18).

De manera que, la ruta metodológica descrita con anterioridad se encuentra resumida en la imagen siguiente (Figura 19):

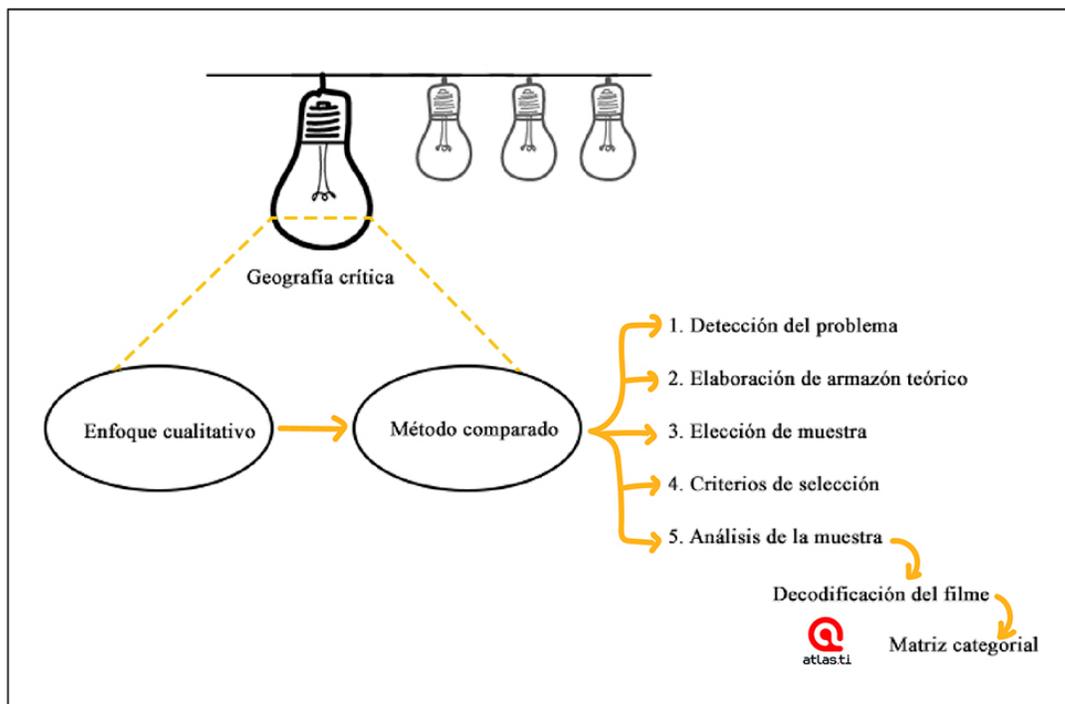


Diagrama ruta metodológica. Elaboración propia (Figura 19).

Después de haber descrito los pasos a través de los cuales se realiza la aproximación práctica al filme se procede al último capítulo de la investigación en el que se pone en práctica la metodología descrita en el análisis espacial de *Una familia de tantas* (1948) de Alejandro Galindo para poder identificar en él la complejidad narrativa que le identifica.

4. Narrativas y contranarrativas en el espacio filmico de *Una familia de tantas* (1948)

4.1 Alejandro Galindo. Breve semblanza

Antes de comenzar el análisis narrativo de la película *Una familia de tantas* (1948), es necesario partir de que en esta investigación se concibe a la obra filmica como objeto cultural, es decir, resultado de una serie de condiciones históricas, sociales, políticas, económicas, etcétera, específicas de la cultura que le dio lugar.

Siguiendo a Marc Ferro en *Cine e historia. El cine, agente y fuente de la historia* (1980), el investigador de cine Peredo Castro (2016), destaca que, entre las múltiples formas posibles de abordaje metodológico a los filmes, estos deben de estudiarse como objetos culturales “plenos de significados, con contenidos manifiestos y latentes (quizá con base en planteamientos psicoanalíticos), por lo que en ellos se dice, y por lo que no se dice pero que de todos modos está en ellos, de alguna manera (...)” (p. 273).

En ese sentido, resulta relevante comenzar el cuarto y último capítulo de esta investigación con una breve semblanza del cineasta Alejandro Galindo que nos permita tejer puentes entre su ser individual, su obra *Una familia de tantas* y el contexto socio-histórico de México en los años cuarenta para hallar con ello las conexiones significativas que dan sentido a su construcción narrativa. Como menciona Andrés Luna en el prólogo del libro *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano* de Francisco Peredo Castro (2000): “Un filme se recubre por voluntad propia o por las circunstancias históricas en que surge, de aquello que ocurre en una determinada sociedad.” (p. 9).

Alejandro Galindo, uno de los cineastas más significativos para la llamada “época de oro” del cine mexicano, nació en Nuevo León el 14 de enero de 1906 y fallece en la Ciudad de México en 1999. Los años de su niñez y juventud son atravesados por la gestación del conflicto revolucionario.

Su familia de clase de media sufre la carencia y dificultades que trajo consigo la Revolución y la muerte de su padre, quien deja desprotegida a la familia. “Para el futuro desarrollo de Alejandro Galindo, los acontecimientos de esa época tuvieron una enorme significación, pues fueron

conformando su personalidad y más tarde retrataría la esencia de esos conflictos en varias de sus películas y libros.” (Galindo Muñoz, 2016, p. 28).

La abuela, ya viuda, junto con sus seis hijos se mudan a la Ciudad de México y aunque ello les significa grandes complicaciones económicas, lo cierto es que para sus hijos, esta nueva vida es determinante en la formación de sus intereses. Con una educación esmerada, Alejandro y algunos de sus hermanos, específicamente Marco Aurelio, tuvieron especial interés en las artes.

Desde muy pequeños ambos comenzaron de manera informal su carrera en el cine y la escritura. “Su afición al cine nació por la influencia de su hermano Marco Aurelio. Desde pequeños ambos mostraron sensibilidad e inclinación por escribir historias.” (Galindo Muñoz, 2016, p. 30). Años después es esta afición la que lo motiva a irse a Hollywood donde con ayuda de uno de sus hermanos, que ya vivía allá, logra trabajar y sobrevivir con trabajos en un inicio no relacionados con el cine.

El contexto estadounidense de los años veinte, tan distinto al mexicano en todos los ámbitos; la vestimenta, los nuevos géneros de música como el jazz, el desarrollo de nuevas tecnologías, etcétera, posibilitan apreciar al joven Galindo la realidad social de México desde otro punto de vista.

En plena transición del cine mudo al sonoro, Hollywood, una de las más importantes industrias cinematográficas del momento, abre para Galindo la posibilidad de entrar a ese mundo. Con recomendaciones de su hermano Marco Aurelio y mucha decisión, el joven cinéfilo logra su ingreso en la industria trabajando desde cero y aprendiendo del oficio de cineasta. En palabras de su hijo: “Cuando Galindo llegó a Hollywood no tenía ni los conocimientos ni la práctica de ninguno de los oficios para hacer una película y mucho menos para dirigirla. Lo que sí tenía era inteligencia, determinación, entusiasmo y muchas ilusiones.” (Galindo Muñoz, 2016, p. 34). Ahí conoce, entre otras personalidades, a Charles Chaplin, de quien era profundo admirador.

Ya dentro de la industria y escalando de a poco en sus puestos y trabajos conoce a otros mexicanos que huyendo del conflicto revolucionario también ingresan a la meca del cine para continuar sus carreras artísticas, mexicanos con los que posteriormente colabora en proyectos

como Chano Urueta o Emilio Fernández, quien años después participa como actor en la primera película dirigida por Galindo: *Almas rebeldes* (1937).

Tras la gran depresión estadounidense (1929), Alejandro Galindo regresó a México en 1930, a los 24 años. Su corta, pero muy provechosa estancia en el país vecino, dotó al joven de los conocimientos y habilidades técnicas necesarias para comenzar su propio camino como director de películas.

La segunda mitad de la década de los treinta y los posteriores años, como ya se ha descrito en el capítulo uno de este trabajo, significan para México el nacimiento de una industria fílmica de gran relevancia nacional e internacional, y es precisamente este momento el que le toca vivir a Galindo en su regreso.

El éxito de *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes había desencadenado una oleada de producciones fílmicas nacionales con temas campiranos, entre los que destaca el cine de “El indio” Fernández, quien “generaría los prototipos idílicos de México y sus formas, fiestas y dramas, con sus grandes personajes, los que serían vistos en los festivales del mundo como modelos de ‘lo mexicano’.” (Galindo Muñoz, 2016, p. 36).

Galindo en cambio, al regresar a México y comenzar su carrera en la dirección cinematográfica comienza a incorporar temas y problemáticas de índole urbana “Relatos ciudadanos que mostraban a una ciudad pulsante y contradictoria en vías de expandirse brutalmente como lo muestra ya *Mientras México duerme* (1938)” (Aviña, 2000, p. 11).

Los años cuarenta son muy significativos para la industria cinematográfica mexicana a causa de la Segunda Guerra Mundial. Para estos años, Estados Unidos provee de recursos técnico-materiales y humanos a México para que continúe su producción fílmica con el modelo Hollywoodense.

Esta condición le garantizó a la industria cinematográfica el suministro básico de película virgen y recursos financieros para la producción. En cambio, Argentina, rival de México en el mercado latinoamericano, se quedó sin suministros importantes por parte de Estados Unidos debido a que el país sudamericano apoyó a la Alemania nazi. Con muchos países europeos sin industria en esos momentos, con reducción de producciones estadounidenses, México ‘se comió’ el mercado de habla hispana. (Galindo Muñoz, 2016, p. 37 y 38).

En este contexto, muchos cineastas aprovecharon la cuasi vocación propagandística del cine de mostrar una realidad benevolente con la forma de vida estadounidense y la reciente industrialización del país. En contraste, Galindo creyó fielmente en la responsabilidad social del cineasta y buscó complejizar la construcción de “lo mexicano” que se estaba gestando en aras del proyecto de nación promovido por Ávila Camacho y su sucesor Miguel Alemán.

Galindo había experimentado en carne propia las enormes injusticias y desigualdades de nuestro país, así que como intelectual y artista honestamente comprometido con las causas de las mayorías, estaba convencido de que si la vida lo había puesto en la actividad de hacer cine, éste debía contribuir no sólo a divertir, sino también a educar y comunicar un mensaje diferente de la ideología de los gobiernos de Ávila Camacho y Miguel Alemán, los cuales, desde su óptica, estaban más preocupados por favorecer los grandes capitales nacionales y extranjeros. (Galindo Muñoz, 2016, p. 52).

Abordando temas referentes al barrio y a las distintas clases sociales a las que dio lugar el nuevo contexto urbano, Galindo afronta la censura retratando a la gente común de “a pie” “padeciendo angustias terrenas” (Galindo Muñoz, 2016, p. 55). Con películas como *Campeón sin corona* (1945), *Esquina bajan* (1948), *Una familia de tantas* (1948) y *¡Hay lugar para-dos!* (1948), el autor se consolida como un gran cronista de la Ciudad de México con una marcada vocación por el cine social urbano, “cuyo tema y personajes hablan de la creciente urbanización y la presencia en el cine mexicano de un sector que hasta entonces había permanecido al margen: los trabajadores.” (Peredo Castro, 2000, p. 26).

El autor Rafael Aviña (2000) explica que durante el alemanismo *El Indio* Fernández representaba la cara rural de la realidad mexicana, donde se mostraban los dramas y las alegrías del campo, mientras que el trabajo de Galindo era la contraparte pues mostraba “la explosión de los sentidos en una ciudad que se abría paso a la modernidad del sexenio de Miguel Alemán que estaba por llegar: los problemas de la capital, del barrio y de sus personajes urbanos” (Aviña, 2000, p. 11). Años más tarde, también Fernández abordará temáticas urbanas.

El argumento de *Una familia de tantas*, pese a desarrollarse principalmente en el interior de una casa, describe tersamente algunos de los conflictos y contradicciones que se vivían en una parte de la Ciudad de México, incluso muestra en una escena inicial un paneo detallado que contextualiza al espectador sobre la ciudad en la que se ubica la trama, escena que se analiza más

adelante. Además es un retrato fino de la concepción de familia y otras formas culturales de aquellos años.

La película escrita y dirigida por Alejandro Galindo *Una familia de tantas* (1948) contó con un gran equipo de realización. El reparto se compuso de las grandes actuaciones de Fernando Soler, David Silva, Martha Roth, Eugenia Galindo, Felipe de Alba, Isabel del Puerto, Alma Delia Fuentes, Carlos Riquelme, Enriqueta Reza, Manuel de la Vega y Victoria Sastre; la música estuvo a cargo de Raúl Lavista; la fotografía de José Ortiz Ramos y la escenografía fue obra del artista plástico Gunther Gerzso, escenógrafo con quien Galindo trabajó en numerosos proyectos. Galindo Muñoz, hijo de Alejandro Galindo apunta:

No quiero dejar pasar la importante participación que tuvo Gunther Gerzso en la vida profesional de Galindo. Se convirtieron en el binomio perfecto que logró películas como *Una familia de tantas*, la cual recibió el Ariel a la mejor escenografía, *Campeón sin corona* (1945), *¡Esquina, bajan...!*, *¡Hay lugar para-dos...!* (1948), *Confidencias de un ruletero* (1949), *Doña Perfecta* (1950) y *Dicen que soy comunista* (1951), entre las principales. Trabajaron en 25 películas juntos y en algunas Gerzso incluso colaboró en el argumento y la adaptación. (p. 63 y 64).

Este artista plástico hizo buena dupla con Galindo, la sensibilidad de ambos en la representación de la realidad coadyuvó casi en imágenes cuidadas, detalladas, bellas y sobre todo críticas. Aunado al guion de Galindo, la escenografía obra de Gerzso logra contener y dar aún más fuerza a la narrativa. Sin equivocarse el escritor Octavio Paz escribe sobre el artista plástico:

La sed de espacio a veces se vuelve violencia: superficies desgarradas, laceradas, hendidas por un frío ojo-cuchillo. Violencia pero, en el otro extremo, la geometría, la búsqueda del equilibrio. Cada cuadro tiende a inmovilizarse no en el reposo sino en una tensión: pacto de muchas fuerzas adversas, convergencias, nudos magnéticos... (Paz sobre Gerzso en González Durand, 2003, p. 36).

De gran calidad técnica y temática, la película *Una familia de tantas* es una antítesis del filme *Cuando los hijos se van* de Juan Bustillo Oro (1941) y de otro grupo de películas en las que, en palabras del autor Peredo Castro (2000):

(...) consideraban al hogar paterno como el único lugar posible de realización de los individuos; la sumisión y el dominio como únicas formas de relación de los hijos frente a los padres; la imposibilidad de ejercer una autonomía física o ideológica que contraviniera lo establecido por la autoridad paterna; la conformidad como última opción; la certeza de un fracaso rotundo y doloroso para quienes se atrevieran a salir del cerco familiar, frente a todo este discurso se opone el que Galindo plantea en *Una familia de tantas*. (p. 44).

Esta película retrata a una familia de clase media de la Ciudad de México que resentía los cambios económicos, religiosos, políticos y sociales que la reciente industrialización y modernización del país traía consigo. Esta familia de raigambre conservadora, probablemente víctima del movimiento revolucionario, se enfrenta a la transformación del orden político y moral tradicional para dar paso a la vida moderna.

El argumento escrito está basado en una historia de la propia familia de Galindo. La inspiración del personaje de Maru, lo toma de su sobrina María Eugenia, hija de su hermano Marco Aurelio, aunque este no quería exponer su vida personal, al final accede a asesorar el ambicioso y cuidado proyecto filmico de su hermano.

Es cierto que el cine se convirtió en un reflejo de la época y que varias cintas capturaron la esencia misma del momento que marca el paso; no obstante, una película de esos años puede considerarse la obra maestra que retrató los cambios de ese México cosmopolita: *Una familia de tantas* (...). (Aviña, 2000, p. 41).

En la película, el jefe de familia, Rodrigo Cataño y su esposa Gracia tienen cinco hijos (Estela, Héctor, Maru, Lupita y Ángel), a quienes educan con valores conservadores y tradicionales. Todo parece marchar con normalidad hasta la llegada a su casa de un vendedor de electrodomésticos. Roberto del Hierro, un joven entusiasta y trabajador pone de cabeza el mundo de la familia pues representa otra forma de vida.

Eran tiempos nuevos “el tiempo de comprar en *Sears*, de ingresar a ese régimen moderno de pagos a plazos y, a su vez, de acceder a las ventajas de los aparatos electrodomésticos” (Aviña, 2000, p. 105), todo cambiaba en cada una de las microesferas contenidas en el espacio urbano de la Ciudad de México.

El autoritario padre no está dispuesto a permitir que sus hijos se realicen con otras formas distintas a su pensamiento por lo que, poco a poco la unidad familiar comienza a desmoronarse. Estela, la hija mayor, huye de su casa después de que el padre la golpea por haberla visto en la calle besándose con su novio. Héctor embaraza a su novia y fracasa en su rol de ser una réplica de su padre. Por su parte Maru, quien está por cumplir sus quince años se enamora de Roberto y decide casarse con él sin el consentimiento y bendición de don Rodrigo.

La vida cotidiana de los Cataño cambia radicalmente de la noche a la mañana, y en todo este drama familiar vemos a la par la transformación de una sociedad mexicana que comienza a configurarse en un nuevo orden que clausura al conflicto revolucionario, “al dar prioridad a la industrialización del país, para tratar de incorporarlo plenamente a la órbita del capitalismo internacional, se propiciaron un desarrollo y una modernización sin precedentes en la vida social, internacional y cultural de la nación” (Peredo Castro, 2000, p. 23).

Este excelente retrato de la transición entre el conservadurismo a medias vigente de Porfirio Díaz a un nuevo México moderno cada vez más cercano al *american way of life* le valió a Galindo una fuerte censura, pues por un lado, la película iba acorde a la necesidad de una nueva forma de vida promovida por la modernización, pero por otro lado, no dejaba de mostrar los matices y contradicciones que este traslado traía consigo principalmente en la célula familiar, uno de los peldaños considerados más importantes para el desarrollo del país. Al respecto la estudiosa de cine Yolanda Mercader explica que para aquellos años la significación de la familia era análoga a la figura del Estado, de ahí la censura al filme de Galindo.

La película fue censurada y no se le permitió su exhibición hasta que el director hiciera ciertas concesiones, puesto que los censores veían peligroso presentar una fractura de autoridad en la figura patriarcal. Finalmente, el director optó por presentar en la escena final de la película un refuerzo para conservar la jerarquía familiar, observándose a la madre que permite que los niños jueguen un poco más en el patio, pero puntualiza que la autorización la ha dado el padre y con ello se restablece el orden familiar. El padre es la máxima autoridad. (Mercader, 2018, p. 23).

Así mismo, Galindo Muñoz, hijo del cineasta detalla que películas como *Una familia de tantas* o *Campeón sin corona*, se enfrentaron “con las dificultades de la resistencia al cambio de una sociedad tradicional, la cual consideró a la película como una historia que destruía a la familia mexicana por ir en contra de las costumbres y tradiciones” (Galindo Muñoz, 2016, p. 64).

Por su parte Peredo Castro (2000) argumenta al respecto que el fin último de Galindo no era la disolución de la familia, sino su renovación en aras de una mayor libertad de autorrealización, sin embargo, su visión crítica no fue comprendida de esa forma dado que tocaba un tema sensible: la familia.

Entre las instituciones más veneradas por las sociedades, en general, y por las clases medias, en particular, se encuentran, entre otras, la Iglesia, la escuela y la familia. Esta última es la que recibe la mayor atención tanto de la sociedad como del Estado; en ella convergen las miradas de todos,

defensores y detractores, y es hacia ella y hacia su sostenimiento como basamento fundamental de la sociedad donde apuntan sus mensajes los medios de difusión. (Peredo Castro, 2000, p. 53).

El director plasmó su cosmovisión de vida a través de la figura de cada uno de los personajes. En palabras de su hija Rosa, la confección de la película fue 'hecha a mano' (Galindo Muñoz, 2016, p. 59). Aunque se trata de una obra muy personal, la sensibilidad de Galindo para retratar una de las múltiples realidades que México acogía en aquellos años es tan fina que resulta en un documento histórico que da importantes pistas del pasado.

Aviña (2008), en referencia al texto de Martínez Assad *La Ciudad de México que el cine nos dejó*, destaca la función documental e histórica del cine "Esa ficción que ahora se trastoca en una especie de documental emocional de los gustos, sitios y paisajes de una época determinada." (p. 95).

Superada la censura y habiendo tenido que hacer ajustes en el guion original, la película se estrena en el mismo año que se inaugura el cine Opera (1949). "Galindo retaba con su historia a la sociedad conservadora y la exhortaba a evolucionar como una sociedad más libre, más equilibrada y que practicara un mayor ejercicio de la democracia" (Galindo Muñoz, 2016, p. 64).

En ese contexto es importante resaltar que la realización del filme fue muy cuidada y no solo en términos técnicos o de dirección artística, existe una congruencia pulcra entre la imagen y el imaginario representado, cada detalle mostrado en pantalla resulta astuto, por lo que obliga a un análisis del espacio y sus componentes atento y sensible.

Caminar el espacio es caminar los cariños, los miedos, los sueños, las esperanzas y desesperanzas propias y de los otros, caminar pues los reflejos confusos de lo que fuimos y somos, los reflejos de una memoria actualizada. En el texto *Los hermeneutas de la noche* (2009) el filósofo argentino Ricardo Forster hace una curiosa y sensible analogía entre la percepción de dos grandes autores y observadores de la ciudad: Benjamin y Borges, y nos dice que ellos ven:

La metrópolis como un manto velado que con infinita paciencia puede ir descorriendo el caminante; pero también la ciudad como memoria, casi como experiencia anacronizante que conmueve el andar distraído del paseante que busca a su alrededor lo que ya ha dejado de existir, aquello que se ha perdido entre los pliegues del recuerdo. (Forster, 2009, p. 78).

En este estudio caminaremos el espacio filmico, a momentos nos detendremos en él para dejar que este nos hable como espacio de narrativas, también nos dejaremos perder para encontrarnos con los rincones más extraordinarios. “Quien se ha perdido sabiamente en una ciudad es capaz de romper la monotonía de la sucesión temporal, de escaparle a esa forma mefistofélica de destrucción de la memoria que es el progreso (...)” (Forster, 2008, p. 78). A fuerza de ello, se dibuja la relación espacio-tiempo como dos dimensiones ontológicas intrincadas.

Para analizar el multicitado filme, o cualquier otro, es menester el reconocimiento de estas dos dimensiones en juego (espacio-tiempo), remarcadas además por una división marcada entre ellas que promovió la modernidad, así como su vinculación con lo social y lo subjetivo, y todos aquellos mecanismos que permiten la colectivización de un pensamiento.

Por ello, en este análisis importa el contexto del autor como condicionante pero también su figura individual con la capacidad de posicionarse frente a dicho contexto. En ese sentido, se presenta a continuación el análisis espacial del filme procurando rastrear en él los distintos momentos que puedan brindarnos claves para comprender la visión particular de Galindo sobre ese momento específico, el México de los años cuarenta que transitaba por cambios significativos y que sin lugar a dudas quedarán retratados en su complejidad narrativa.

4.2 Análisis espacial del filme *Una familia de tantas* (1948)

El inicio: Producciones Rodríguez Hermanos.

La presentación de “Producciones Rodríguez Hermanos” tiene una carátula en donde se destaca de fondo el monumento a la Revolución. La fuerza Art Déco de los cuatro conjuntos estructurales que rematan al monumento de alguna manera son el principio de presentar una nueva sociedad, la del México que daba fin al conflicto civil revolucionario para dar paso a la modernidad que a través del ojo cinematográfico también se iba a representar.

Es la primera imagen que vemos en la película, en ella se contiene la doble significación de la Revolución mexicana, por un lado, el conflicto civil armado (caos), y por otro, la superación del conflicto (progreso). En el monumento arquitectónico grandilocuente se congela la Revolución pero con un nuevo significado.

Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere "suspender" el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso. (Bachelard, 1975, p. 29).

Una contradicción se hace presente, se rompe con el pasado a través de su inmortalización en un monumento, en una imagen cargada de significaciones “la imagen ha sufrido tantos desgarros, tantas reivindicaciones contradictorias y tantos rechazos cruzados, manipulaciones inmorales y execraciones moralizantes” (Didi-Huberman, 2013, p. 13). ¿Qué expresa pues un monumento y por qué es esto lo primero que vemos en el filme?

La duración, es decir, la eternidad (representada como posible), el poder compartido (el de una casta o una comunidad, la ciudad), la fuerza y el saber (que celebran su unión) se ofrecían al pueblo. ¿Qué más expresaban los Monumentos? La trascendencia del poder, su carácter divino, la omnipotencia, significada por la capacidad de matar: guerra, sacrificio, juicio, ejecución. Pero también unidad, la de una comunidad establecida y mantenida en una tierra. (Lefebvre, 2013, p. 74).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 00:52.85. (Figura 20).

Este nuevo México promovía la unificación en función de una supuesta igualdad entre pobres y ricos, ese viejo sueño de la Revolución que ahora la modernidad actualizaba en un espacio muy particular: la ciudad. “Para los pueblos de la periferia el ‘progreso’ significaba, y significa, no sólo gozar de ciertos bienes materiales sino, sobre todo, acceder a la ‘normalidad’ histórica: ser,

al fin, `entes de razón´.” (Paz, 2019, p. 203). Había un anhelo generalizado por ser parte de este nuevo México del que la ciudad parecía ser la clave unificadora.

El espacio urbano ha sido territorio fértil de imaginarios concernientes al discurso de progreso de la época moderna, es por ello que causa particular interés en este trabajo. La transición de un país fundamentalmente campesino a uno industrializado tintó las representaciones de todo tipo, entre ellas, las realizadas por los cineastas ¿cómo accedemos de manera crítica a esas representaciones espaciales y qué podemos conocer a partir de ellas?

(...) comprender la construcción imaginaria hace posible el acceso, desde el mundo representado, al magma de significaciones que, en última instancia, permite entender las razones de ciertas situaciones en el seno de la vida social. Por consiguiente, se hace necesaria una consideración metodológica que posibilite la caracterización del entramado de significaciones, a partir de las cuales se otorga sentido a la realidad social (...). (Ramírez y Aliaga en Aliaga, 2022, p. 199).

La metodología de este trabajo de investigación contempla que en la complejidad del concepto espacio y su relación con el imaginario, no se pretende formular una definición propia del concepto, sino destacar el potencial de conocimiento que se puede desprender de su análisis.

Plecas de presentación de la ficha técnica del filme.

El diseño de créditos del inicio de la película contiene dos tipos de letra o tipografía: “Una producción de” (letra gótica) y “Alejandro Galindo” (letra manuscrita o palmer). Ambos tipos de letra son tradicionales, conservadoras e históricas. Los letreros se encuentran enmarcados en una cartela cuadrangular horizontal cuyos entornos se ven ornamentados con rocalla propia de la estilística barroca.

La cartela presupone para el espectador que va a presenciar un film tradicional y no puede imaginarse una trama que va a violentarse en una transformación de lo estable a lo inestable. En cartelas similares se enmarca el nombre de la película, el reparto y otros créditos del equipo técnico realizador de la película.

El nombre o presentación de la ficha de identificación y créditos de la película, fueron inscritos en un dibujo que identifica un marco de un cuadro de un espejo, cartela barroca, de intrincadas formas rococó, propias de una época pasada que evoca o una aristocracia europea o el

surgimiento de una burguesía afectada por el formalismo francés a quien tuvo tanta admiración el régimen porfiriano. “A pesar de las subdivisiones del género histórico en manierismo, barroco propiamente dicho, rococó, la edad barroca parece constituir un conjunto histórico bien identificable por un imaginario, que valoriza las formas móviles, los simulacros y las simulaciones”. (Wunenburger, 2005, p. 265).

Cabe aclarar que a pesar de estas formas tan concretas en las que se materializa el barroco, lo cierto es que cómo cualquier imaginario, su complejidad es mucho mayor. “Desde ese punto de vista la imaginación barroca se caracteriza por su tendencia a temporalizar redes simbólicas opuestas en una duración cíclica.” (Wunenburger, 2005, p. 266)



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 01:00.39. (Figura 21).

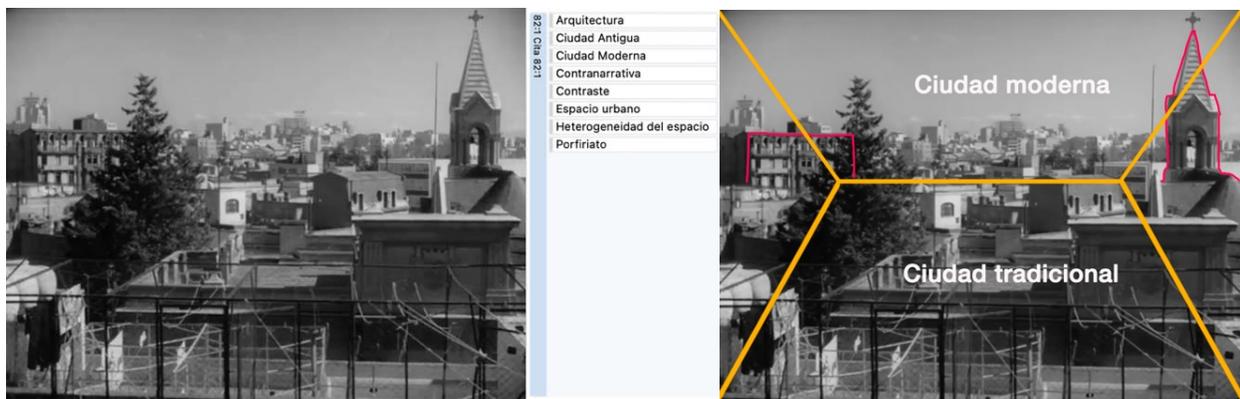
Contrasta con su formalismo no con una familia de linaje noble sino con una familia de tantas. ¿Qué nos dice esta presentación del filme? ¿a qué tipo de emociones e imaginarios apela dicha presentación visual de los créditos? Para el teórico francés Wunenburger no hay imaginario simple o dicho de otra forma no hay imaginario uniforme.

(...) el barroco histórico aparece como una variación original de un régimen cíclico de la imaginación. Los diferentes temas que la estética tiene el hábito de revelar allí, no han sido develados, interpretados, explicados, palabra por palabra, por una simbólica o un trabajo alegórico particular, sino ocupando un sitio, orgánicamente, en un sistema, una estructura, que determinan la elección de las imágenes y sus relaciones espaciales y temporales. (Wunenburger, 2005, p. 270).

Ciudad de México. Espacio heterogéneo.

El filme comienza con una breve pero muy completa presentación de la Ciudad de México. Con un movimiento de cámaras en paneo de una vista panorámica a la ciudad se comienza a esbozar el macro espacio, o espacio más grande que da lugar al argumento de la película.

Este cuadro está enmarcado en sus extremos derecho e izquierdo por fundamentalmente dos edificaciones. Por el lado derecho se observa el chapitel de la iglesia del Santo niño de Praga, mientras que a la izquierda se ve una edificación igualmente antigua que pertenece a una caracterización porfiriana. Ambas edificaciones parecen sostener el resto del cuadro que podemos dividir en dos planos, el inferior o primer plano donde se ve parte de un vecindario de la ciudad antigua con arquitectura tradicional y en la parte superior donde se puede observar la ciudad moderna con la arquitectura característica.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 02:40.70. (Figura 22 y 23).

El espacio como representación del mundo que tiene sentido para un individuo y su sociedad es un elemento clave para la identificación de imaginarios políticos, económicos y sociales. En ese sentido y volviendo al tema que atañe esta investigación, cabe cuestionarnos sobre ¿cuáles fueron los relatos de ciudad/campo que construyeron las películas mexicanas del período estudiado? ¿cómo se edificaron y cómo se institucionalizaron dichos relatos? ¿quiénes construyeron esas miradas y por qué motivos?

Es de particular interés para este trabajo la representación del espacio urbano dado que, este fue el lugar que materializó el imaginario de la modernidad naciente. Son muchas las preguntas que podemos plantearnos en torno a cómo fue representada la ciudad en un contexto nacional en el

que la modernidad era una bandera de progreso para el sexenio alemanista que, posterior a la Revolución mexicana, tenía la urgencia de consolidar el imaginario de una nación fuerte, unida, y nueva que había dejado en el pasado el caos revolucionario y con ello la imagen de un México rural para dar lugar al urbano.

Tanto el espacio vivido como el ajeno o no vivido son cargados de imaginarios y significaciones escurridizas, difíciles de contener, por ello, cuanto más podamos delimitar un espacio, más detallista puede ser su observación. “La percepción del espacio es tanto más fina cuanto más limitado sea éste, el cual se recorre al ritmo del paso del hombre o del paso del caballo. Cada rincón tiene su función (...)” (González Ochoa, 2014, p. 11).

La factibilidad que brinda el cine en este estudio es la posibilidad de delimitar el espacio a lo observable representado, esto facilita recorrer a pie y pausadamente dicho espacio y hacer una observación minuciosa sin que este se desborde descontroladamente. En el caso de este estudio, la representación que hizo el cine se dio fundamentalmente en dos grandes espacios: la ciudad y el campo, cada uno con sus matices.

¿Qué sucede en la ciudad en contraste al campo? Son muchos los ejes en torno a los cuales puede bordearse esta pregunta. En términos territoriales, imaginarios, prácticas sociales, etcétera. Las implicaciones sociales, económicas y políticas de la fabricación e instauración del espacio urbano como una nueva forma de vida fueron muchas y afectaron las condiciones de vida de las sociedades rurales, ¿qué tuvo que suceder para institucionalizar esta transición y cada vez mayor abandono del campo? ¿a través de qué mecanismos se instauró la ciudad como “la nueva forma de vida”?

Para evitar la movilidad de la mano de obra, sacada bruscamente del campo y perdida en un universo extraño, se crea Ciudad un espacio capaz de fijar y de reestructurar una población que debe encontrar un impacto espacial a su vida fuera del tiempo de trabajo. Los tiempos vividos son modelados ya no sobre los ritmos estacionales del trabajo de la tierra, sino sobre los de la fábrica o la mina, puntuados por los llamados de silbatos y sirenas, como era antes, de manera más laxa, con el toque de las campanas. Todo queda encerrado en un medio que es el universo de trabajo, un decorado que recuerda y confunde todas las fases de la vida. (González Ochoa, 2014, p. 13).

La ciudad como un espacio producido también se produjo (en otro nivel) dentro del cine. La Ciudad de México como emblema del alemanismo se convirtió en un conglomerado de

imaginarios a los que daba vida en buena medida el discurso oficial que promovía la modernización, pero también la sociedad que anhelaba y creía en el cambio.

El imaginario de la modernidad, en el espacio urbano, al institucionalizarse no era pues una ficción, era la realidad de muchos mexicanos (no solo de los ricos o clase media) que lo habían interiorizado como una verdad, como una realidad. Por ello, es interesante saber cómo la sociedad vivía ese espacio que al mismo tiempo debía su existencia a ellos.

Que las ciudades proyectan sobre sus habitantes un carácter, no puede ser negado racionalmente. Que las ciudades, a su vez, reciben la proyección del estilo de vida de sus habitantes, también es verdad. Ambos miembros forman esa ecuación de la que surge la personalidad distintiva (...). (Sotomayor, 1969, p. 50).

La Ciudad de México, como cualquier otra, adquirió un carácter en la especificidad de sus condiciones de nacimiento, de las tensiones y contradicciones que le dieron vida. El cine nacional que ha retratado esos cambios (no solo el cine del período estudiado) dan cuenta de dichas transformaciones en las que cambió no solo la ciudad y sus representaciones sino con ellas el pensamiento de la sociedad. “No hay pensamiento sin figuras, sin imágenes, sin esquemas.”(Ramírez y Aliaga en Aliaga, 2022, p. 190) y viceversa.

La sociabilidad de los mexicanos estuvo asociada con las diferentes etapas por las que ha pasado el cine mexicano con el reconocimiento simbólico del lenguaje visual que necesariamente debe ser complementado con el escrito. Las imágenes son parte del texto que narra la ciudad de México tal como se filmó. (Martínez, 2013, p. 16 y 17).

En las imágenes fílmicas vemos la fundación de una identidad que a ratos cambia drásticamente sin que nos demos cuenta, a ratos vuelve la mirada sobre el pasado como resistiéndose a cambiar y a ratos se camuflajea con otras identidades de las que quiere ser parte. El lenguaje visual creado por el cine de la época está cargado de significaciones profundamente humanas.

Es nuestra propia identidad la que está edificada en la ciudad, trazada en sus calles, la historia de nuestros padres y abuelos está registrada en las producciones artísticas capaces de enseñarnos la ciudad que ha sido y nos narran el camino que nos ha traído hasta aquí. (Villalobos, 2011, p. 357).

Ahí está la trascendencia del contenido de esas imágenes, unas imágenes que parecen muertas en su pasado, pero que están vivas en tanto que nos reflejan de formas insospechadas, que nos permiten asomarnos para ver los tiempos mezclados, cruzados, y que siguen teniendo sentido

hoy en día porque la imagen no queda inerte en el pasado, sino que se actualiza al establecer contacto visual con ella. Para Didi-Huberman (2013) es por ello que la imagen arde.

(...) la imagen arde por la memoria, es decir que todavía arde cuando ya no es más que ceniza: una forma de decir su esencial vocación por la supervivencia, a pesar de todo. Pero, para saberlo, para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercarse el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su resplandor, su peligro. Como si de la imagen gris se elevara una voz: «¿No ves que ardo?» (p. 35 y 36).

En su obra *La Ciudad de México que el cine nos dejó* (2008) Martínez Assad describió como el cine, muchas veces, lejos de retratar una realidad objetiva, retrata una sociedad que quiere ser, que se construye la imagen de lo que desea. En el llamado cine de oro mexicano, ese querer ser se materializó en los espacios, en los personajes, en cada elemento mostrado a cuadro. “El cine del alemanismo encuentra en estas películas sus mejores testimonios, si no de la realidad, sí de lo que quiere ser. Hay crimen pero también hay justicia (...)” (Martínez, 2008, p. 46).

En el reflejo proyectado por las imágenes deambula queriendo surgir vencedora una identidad siempre inacabada, en definición. En la modernidad surge la emergencia de la noción del individuo y por lo tanto el problema de la identidad. Son varios teóricos los que han entrelazado este problema de la identidad con el territorio.

Defino quién soy al definir desde dónde hablo, en el árbol familiar, en el espacio social, en la geografía de los estatus sociales y funciones, en mi íntima relación con los que amo, y también crucialmente dentro de los cuales defino y vivo mis más importantes relaciones. (Taylor, 1989, p. 35).

Al final, también la idea de nación es un imaginario con una fuerte carga simbólica que trasciende a todas las esferas de la vida, de ahí que tienda a asociarse con el espacio. En el capítulo 1 de este trabajo se aborda el problema de la mexicanidad en relación al proyecto de nación creado durante el alemanismo. Su proyecto desarrollista encontrará un valor legitimador en sus políticas culturales y estas a su vez, se constituirán en relación con las representaciones espaciales y el territorio.

El filme *Una familia de tantas* pudo comenzar directamente en el espacio cerrado de la casa, donde se desarrolla prácticamente toda la película, sin embargo, para la dirección fue necesario ubicarnos en un espacio y un tiempo cambiantes: la Ciudad de México de los años cuarenta.

Galindo nos ubica no solamente en un mapa geográfico, sino sobre todo en un mapa de imaginarios sociales que dan sentido a su composición y descomposición de imágenes.

(...) se puede plantear que el imaginario constituye un material a partir del cual se elaboran los relatos que sirven para sustentar recíprocamente a los sujetos y los lugares. En otros términos, la co-construcción del sujeto y del lugar pasa por la mediación de imaginarios geográficos. Éstos descansan en imágenes relacionadas con la materialidad perceptible en los paisajes o en los géneros de vida, pero dependen también de la actividad imaginativa del sujeto —la imaginación en acción— para recomponerlos de manera creativa. (Berdoulay en Lindón y Hiernaux, 2012, p. 50).

Tenemos desde el inicio un aviso sobre el complejo laberinto imaginario al que estamos a punto de entrar: el enmarañado terreno de los imaginarios sociales revistiendo silenciosamente los espacios que habrá que desmenuzar para que estos nos hablen.

El espacio contrastado.

En ese mismo paneo, de derecha a izquierda, la imagen de la escena se subdivide en dos partes importantes, la inferior en donde se ven edificios tradicionales y la superior en donde ya predominan edificios de hasta de veinte niveles aproximadamente.

Mientras el plano de abajo se ve calmo, con vegetación, y una disposición fundamentalmente horizontal (incluso la forma de los tinacos) que recalca la suavidad y tranquilidad del paisaje histórico, contrasta violentamente con la alta concentración y densidad del nuevo estilo de vida, edificios que buscan el cielo.

En este retrato se ven edificaciones de hormigón (fierro y concreto) seguramente algunos de ellos de oficinas otros correspondientes a vivienda en departamentos de tamaño mínimo en comparación con la vivienda tradicional.

La imagen urbana que se presenta en el filme es de una ciudad heterogénea donde resaltan chapiteles, crestas, mansardas, etcétera, de tintes eclécticos con raíces europeas que coexisten en el mismo espacio de azoteas diversas que albergan tinacos metálicos (de la época del porfiriato) y otros de asbesto (material más moderno).

En el paneo de cámaras se intercala la vieja ciudad con algunos elementos que destacan la reciente modernidad. Un México más dinámico que se advierte a través del esqueleto estructural de un rascacielos de más de 11 niveles (posiblemente el cine “El Roble” que actualmente alberga la cámara de senadores) o el Hotel Plaza. Este edificio fue diseñado por Mario Pani en 1945, y es el único que se construyó del proyecto urbano para el cruce de Reforma e Insurgentes. Este edificio con formas arquitectónicas muy modernas para la época fue considerado un símbolo de modernidad. En ese tiempo en México, urgía tener edificaciones grandilocuentes que dieran cuenta de que ese México ahora era uno moderno como cualquier otra ciudad europea o estadounidense.

En las edificaciones se observan no solo las escalas (escala general) de la construcción completa sino también el contraste de la escala en los niveles, o plantas. Por ejemplo, se observa una casa de dos niveles con su remate y otra de altura similar pero con cinco niveles. Dos viviendas una frente a la otra, con características disímiles. Esto nos habla de la concentración y densidad del espacio urbano por la demanda de vivienda.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 02:46.67 a 02:53.00. (Figura 24).

El lugar de los cineastas fue condensar los anhelos junto con los desasosiegos de la época en sus filmes. La forma de hacerlo desde luego dependería de cada uno y las condiciones bajo las cuales dirigieron sus obras. La trama articulada de imágenes que vemos en una película constituye no solo una compleja visión subjetivo-social del mundo sino también la consolidación de una

narrativa solidificada en la película cuya materialidad de los imaginarios representados podía ir acorde o bien, desmentir lo oficial, a lo que Rojas (2006) ha llamado: imágenes “inoportunas”.

En el caso de este paneo inicial con el retrato panorámico de la ciudad podemos apreciar un espacio que no era uniforme como quizá se mostró en otros filmes, este espacio tiene contrastes, claroscuros, absurdos y contiene además muchas formas de vivir. La modernidad de ninguna forma era la homologación de formas de vida, sino por el contrario, acrecentaba las desigualdades.

A mediados de los años cuarenta, la ciudad de México padecía los extremos de una modernidad que marcaba de forma tajante la división entre pobres y ricos, tal como el cine nacional de ese momento se empeñaba en documentar. Las ganancias "extras" para empresarios y políticos en relación con las inversiones extranjeras eran notorias; a su vez, la corrupción gubernamental y la proliferación de "nuevos ricos" ampliaban la brecha social y los contrastes se hacían evidentes a pesar del surgimiento de una emergente clase media. (Aviña, p. 285, 2004).

La imagen filtra valores, miedos, sentimientos diversos y les brinda una nueva existencia material. La imagen fílmica por lo tanto, organiza y reorganiza la vida. Por ello, las imágenes que vemos en el cine no son solo espaciales sino también sociales,

(...) porque las imágenes que las personas construyen en su relación con el mundo exterior a sí mismas, siempre están relacionadas con los otros y con el entorno, y por lo mismo siempre son sociales y espaciales al mismo tiempo. Y las tramas de sentido en las cuales entretejen esas imágenes, contienen muchos elementos espaciales. Sin embargo, en ocasiones los estudiosos de la dimensión imaginaria no siempre analizan lo espacial de dichos imaginarios. (Lindón y Hiernaux, 2012, p. 16).

El papel del cineasta es pues un inventor que experimenta con los componentes materiales e inmateriales de su entorno para expresar una representación única que navega entre los límites fantasmas de lo subjetivo y lo social, dice González Ochoa (2014) retomando a Francastel (1988):

Forma es una invención: su producción no parte de algún modelo sino que se logra obligando a la materia a plegarse no a un tipo de antemano “sino al solo propósito de inventar un nuevo orden en el que se impondrá una cierta disposición de las partes tanto a los elementos materiales como imaginarios. En una palabra, no sólo realiza sino también inventa. (p. 47 y 48).

Actualmente hay trabajos de investigación interesados en ese componente espacial del imaginario y viceversa, como ejemplo destaca el libro *The Imaginary Geography of Hollywood Cinema 1960–2000* escrito por el estadounidense Christian B. Long (2017) quien hace una

cartografía ya no solo de los espacios territoriales que vemos en el cine sino de las narrativas contenidas en dichos espacios, narrativas que se consolidan en función de los intereses políticos y económicos de la época.

Dado que el cine, en virtud de su aparato cinematográfico, siempre está literalmente ambientado en algún lugar, los espacios públicos que ofrece para situar y localizar historias actúan como bases para una identidad nacional putativa, ya sea un espacio "real" como el Nueva York de *The French Connection* (Friedkin, 1971) o fantástico como el Tatooine de *Star Wars* (Lucas, 1977). (Long, 2017, p. 3).

Ahora bien, aunque este trabajo aborda un período y contexto que no son los propios de esta investigación, sirve de referencia sustancial en tanto que, se trata de un esfuerzo por demostrar la intencionalidad velada en la relación que se da entre cineasta y locación, es decir, muestra “las formas cambiantes en que los cineastas han utilizado las localizaciones narrativas para construir una geografía imaginaria de Estados Unidos y del mundo” (Long, 2017, p. 4), de manera que, se hace visible la consonancia entre los espacios narrativos y los cambios en las identidades nacionales, así como las ideologías que dichas representaciones edificaron.

Lo anterior, nos invita a reflexionar sobre cuáles son las motivaciones no solo de hacer la película con una determinada temática, sino de utilizar ciertos espacios en lugar de otros, donde ya hay un primer nivel de elección, pero adicional a ello, se suma otro nivel que es observar la forma que toma la representación de dichos espacios elegidos.

Pero incluso si las preocupaciones económicas motivan el rodaje, las locaciones narrativas -las que tienen referencias en el mundo real, como una ciudad o una montaña, y las que sólo existen en los ámbitos del género, el pasado o lo imaginario- siempre significan algo sobre cómo entendemos nuestro lugar en nuestro propio mundo, incluido dónde está ese lugar y cómo se relaciona con otros lugares. (Long, 2017, p. 3 y 4).

El cine tiene por lo tanto, tiene un lugar imprescindible en la configuración de la percepción social de los espacios y de los espacios en relación con otros espacios, se parte pues del hecho de que la producción de un espacio y por ende su representación no es nunca equitativa, sino que guarda estrecha relación con el poder, “esa noción no permanece neutral respecto al poder; de hecho, se dice que es por su mediación como los poderes se ejercen sobre los individuos y contribuyen a su conformación.” (González Ochoa, 2014, p. 16).

Si la posibilidad de enunciar ya es un acto de poder, la posibilidad de enunciar en un medio como el cine produce relaciones de poder asimétricas entre las que se juegan imaginarios también territoriales. En el caso de la industria nacional durante el alemanismo, el imaginario del México moderno desvanecía ingeniosamente otras narrativas que quizá mostraban un México del que no interesaba hablar.

Los relatos que circularon en torno a este espacio urbano muchas veces fue afín al proyecto de Estado descrito con profundidad en el primer capítulo de este trabajo. Cabe entonces preguntarnos ¿cómo identificar aquellas narrativas que mostraron otra cara de la moneda? Estas visiones que llamamos contranarrativas mostraron una realidad más diversa, menos homogénea, dejaron ver los asegunes del espacio urbano que había sido idealizado en aras de la creciente industrialización. Pero esta observación se hace posible en buena medida a través de la comparación con representaciones fílmicas que no mostraron la heterogeneidad de una sociedad multiforme que cambiaba a pasos agigantados.

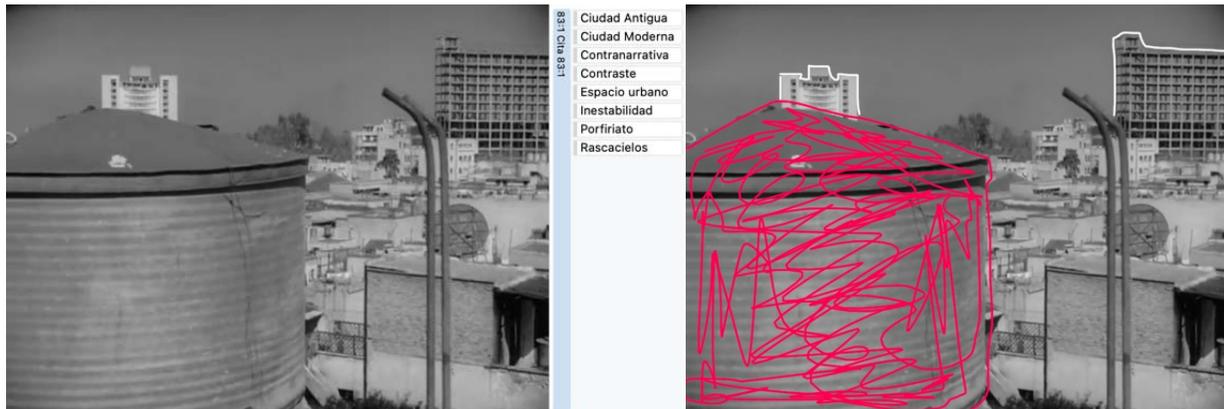
Para rastrear las miradas que erosionaban los discursos del equilibrio nacional es imprescindible el acceso crítico a la imagen. Para Didi-Huberman (2013), el carácter de la imagen es “no específico y no cerrado, debido a su misma naturaleza de cruce, de `encrucijada de los caminos” (p. 13), por ello tiene un gran potencial en la contribución al conocimiento histórico.

De la particularidad de un espacio a otro.

De la generalidad en la ciudad con multiplicidad de formas se acerca a la intimidad de la casa donde vive esa familia de tantas. Una vez más dos planos contrastados conviven. El Hotel Plaza, la estructura del edificio del cine “El roble” y en la ciudad antigua se encuentra ubicado en un primer plano el volumen de un tinaco de lámina de zinc. El modernismo del Hotel Plaza se ve contrastado al frente por la vetusta existencia de un tinaco metálico porfiriano que vemos en primer plano.

El paneo viene retratando los múltiples elementos de manera indiscriminada pero al llegar a esta toma, de una forma drástica, da peso al tinaco jala a la intimidad de la familia Cataño, como una especie de ancla que nos ubica en la historia que veremos. En este paneo se va descubriendo el peso del espacio habitado por la familia protagonista del drama. La masividad del objeto fija la

mirada y con ello la ubicación del lugar donde se desarrolla la mayor parte del filme: la casa. ¿Qué significa la casa como el espacio primero de vivencias? En el análisis de posteriores escenas nos adentraremos a la reflexión en torno a la casa como el espacio contenedor de imaginarios.



Fotograma Una familia de tantas Minuto 02:58.79. (Figura 25 y 26).

Por ahora, es importante ubicarnos en términos geográficos. La película nos muestra la Ciudad de México en la época de la posguerra mundial, donde se pueden observar algunas imágenes de las colonias Cuauhtémoc y Juárez. La película se rodó en los términos que limitaban con el antiguo paseo de Bucareli, gran vía que fue realizada en la época de la ilustración propia del siglo XIX en México. La colonia Juárez fue sembrada en terrenos insalubres del antiguo barrio de San Juan Moyotlan al poniente de la ciudad.

Su construcción fue una proeza ejecutada por constructores de inversión inmobiliaria de compañías principalmente norteamericanas, el asentamiento fue parte de la migración de la burguesía social alta al lado poniente de la ciudad de México que a fines del siglo XIX (1898) urbanizó terrenos de las antiguas haciendas El Potrero, Del Paseo y la Teja (Vicente Martín, 1981).

En esas colonias se construyeron tipologías que van desde grandes suntuosos y depurados palacetes hasta el establecimiento de viviendas funcionalmente familiares y formalmente colectivizadas, lo que le daba una apariencia grandilocuente de una escala e importancia mayor que negaba -a simple vista-la subdivisión.

Las colonias Cuauhtémoc y Juárez dialogan con sus formas heterogéneas en donde se recrea la trama de una familia típica de la sociedad emergente de ese tiempo que era, una posible clase media emergente que a pesar de su voluntad ya no eran tan especiales ni singulares, eran una familia de tantas.

Cabe mencionar que, tanto en una colonia como en la otra, se asentaron varias residencias de embajadores y sedes diplomáticas de países extranjeros hoy todavía preexisten algunas de ellas como la embajada de los EUA, esto subrayaba y alimentaba el carácter pretencioso y de buenas costumbres de las familias que residieron en dichas colonias.

Este contexto geográfico-social es importante para comprender los valores de la familia Cataño. Ellos viven en la calle Dinamarca número 50, casi esquina con calle Londres, a escasos metros de la sobreviviente Glorieta de Washington. Cabe mencionar que, actualmente dicha casa fue demolida para sembrar en su lugar otra más actualizada, pero respetando la antigua disposición urbano-arquitectónica que identificaba el partido y las características de la casa porfiriana, esto es posible observarlo a través del uso de nuevas tecnologías como Google Earth y sus sistemas de información geográfica.

El partido urbano arquitectónico de la vivienda de los Cataño era una construida en el predio donde se asentaban más de siete viviendas formal y funcionalmente iguales entre sí, con servicios familiares individualizados pero con algunos servicios e infraestructura colectivizados (como la calle principal de circulación, red de agua potable, áreas jardinadas y patio). Las casas tenían en conjunto una gran masividad que subrayan un pretendido prestigio social de clase alta pero una realidad económica limitada. Más adelante se ahonda sobre la casa.

Otro elemento destacable en este fotograma, aunque no tiene mucho peso visual, sin embargo es recalable su presencia, es la disposición de un letrero comercial que identifica la publicidad enteramente rentable de los productos que imponían su presencia en el gusto de los consumidores. Estos letreros se correspondieron o iniciaron a raíz de la posguerra en donde el producto comercial capitalista tenía como finalidad llegar a la amplitud del consumidor.

Este tipo de letreros que en una mayor parte pertenecieron a la cerveza Corona se hicieron en lámina pintada con grandes estructuras de fierro para evitar los colapsos con la correría del

viento. A pesar de que la publicidad era fruto de la modernidad que se insertaba en el contexto tradicional, su escala (la del objeto) se correspondía con el espacio antiguo. Se observa entonces la convivencia de una casa antigua sosteniendo un espectacular que no podría estar arriba de un rascacielos.

Son muchísimos los detalles que podemos ver en este paneo de tan solo algunos segundos. Si logramos detenernos en ellos y reflexionar en torno a su presencia son cada vez más ilustradores de un pasado que es inaprensible.

Los espacios dentro de otros espacios. De lo impersonal a lo personal.

De la parte superior del tinaco se sujetan tendederos en donde ya aparecen las prendas íntimas de los miembros de la familia. Esto nos va conduciendo cada vez más al espacio íntimo de la casa, vida y conflictos de la familia Cataño. Visualmente cada vez tiene menos peso el espacio externo (la ciudad de México y sus rascacielos). Ahora cobra peso el espacio íntimo, el espacio vivido. El espacio como extensión de las subjetividades de quienes lo habitan.

Para continuar con este análisis se destaca la importancia de crear metodologías que permitan el acceso a la imagen y sus imaginarios. De ahí que, en este estudio se hace fundamental la aportación fenomenológica de la imagen, dado que un espacio no existe sin la experiencia de quien lo vive, “las verdaderas salidas de imágenes, si las estudiamos fenomenológicamente, nos dirán de un modo concreto los valores del espacio habitado, el no-yo que protege al yo.” (Bachelard, p. 28).

Aquí los objetos que se dejan a la vista en un primer plano (la ropa tendida) son la frontera entre lo impersonal del espacio exterior y lo personal del espacio íntimo. El espacio es forma, función y contenido, y en cada uno de estos elementos se encuentran comprendidas las diversas relaciones sociales que se dan en los pueblos en contextos específicos. La construcción del espacio no es espontánea ni desprovista de la cultura que le da vida.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 03:05.37. (Figura 27).

La especificidad de las prácticas sociales es un elemento a considerar en la configuración espacial. De ahí que podamos preguntarnos cómo sucede que las “distintas prácticas sociales/ producen distintas concepciones del espacio, o de preguntar por qué cada época o cada cultura tiene su propia noción de espacio y produce sus propias formas, sean arquitectónicas, de objetos cotidianos o de cualquier otro tipo. (González Ochoa, 2014, p. 18 y 19).

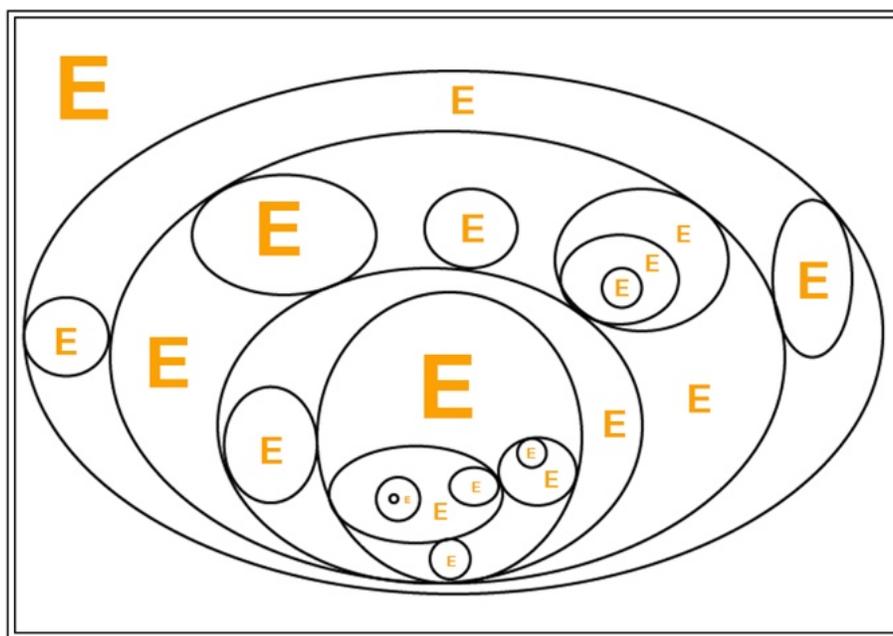
Ahora bien, si el espacio es producto de la configuración social detonada por los procesos intersubjetivos de los miembros de una sociedad, entonces dicha configuración no es arbitraria, acto seguido se puede decir que “todo espacio construido será portador de una cierta visión de mundo de una cierta manera de ver y entender la realidad que nos rodea; y no sólo es portador, sino que una de sus funciones es inculcar esa visión (...)” (González Ochoa, 2014, p. 28).

¿Cuál es la visión de mundo que aporta una determinada representación? Brindar una respuesta de este tipo parece una tarea inconmensurable, sin embargo, la historia nos da pistas importantes para por lo menos la identificación de algunos ejes cruciales que dieron forma a un pensamiento. El pensamiento también necesita espacio para tener cabida, para tener lugar donde expresar. La materialidad es pensamiento.

El pensamiento moderno no es la excepción. Este preparó el terreno para materializarse y conquistar cada vez más espacio. Podemos decir que el espacio urbano es por excelencia la traducción de la ambición moderna, pues es un espacio preparado para cubrir las necesidades materiales e ideológicas de una visión particular del mundo.

El espacio urbano es un espacio compuesto, cuyo valor depende de los usos a los que está destinado y ya no de sus potencialidades productivas como el espacio rural y agrícola, sino de su calidad de servicio en beneficio de actividades de mayor rentabilidad. (González Ochoa, 2014, p. 13 y 14).

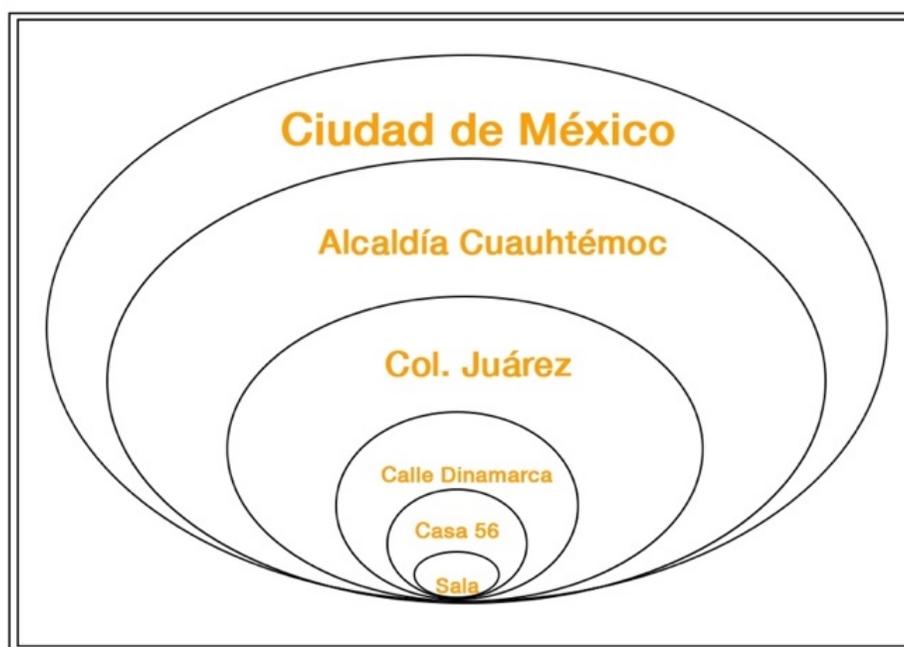
Ahora bien, los espacios se abren espacios entre otros más abarcativos, en términos de escala pudiéramos representarlo como un cúmulo de espacios que se contienen a su vez en otro de mayor escala, guardando relación con el espacio que lo contiene pero con ciertas especificidades que lo hacen único. Veámos el siguiente diagrama donde “E” significa “espacio”.



Elaboración propia. (Figura 28).

Cada microespacio será portador de visiones distintas, en muchas ocasiones dependientes de los espacios que los rodean. Es el caso de la ciudad. En ella tienen vida otros espacios de menor proporción territorial, de igual forma, la ciudad también es bordeada por espacios mayores. La convivencia y correlación entre todos ellos igualmente interviene en la conformación de imaginarios.

Parecido al diagrama anterior, a continuación se muestra un esquema ejemplo en el que se contemplan algunos de los múltiples niveles en los que se puede dividir el espacio que se retrata en la película.



Elaboración propia (Figura 29).

Aún en el micro espacio de la sala pudiéramos encontrar otros espacios relacionados con el nivel objetual (los muebles, los cuadros, etcétera). En ese tenor, lo que se revisa y se busca dar respuesta a través de la metodología propuesta es la identificación de los componentes del espacio en distintos niveles y la problematización que dichas representaciones nos presentan como investigadores sociales. “Lo primero que se comprueba cuando se empieza a pensar acerca del espacio es que de él sólo podemos percibir sus contenidos: acontecimientos, objetos, personas pero no el espacio en sí mismo (...)” (González Ochoa, 2014, p. 30).

Las plegaduras del espacio.

La cámara se detiene en los tendederos con sábanas blancas y limpias como debía ser la pulcritud de la familia Cataño, pero en el espacio no hay perfección. Todo el cuadro lo abarca la sábana blanca con sus pliegues, dobleces y arrugas que producen sombras. Vemos un espacio texturizado.

En este fotograma vemos la convivencia de dos espacios en uno mismo: el liso y el corrugado. ¿cuál tiene prevalencia sobre cuál? Uno de los grandes problemas del análisis del espacio tiene que ver con su multiplicidad de espacios, ¿acaso hay alguno que prevalece? Felix Guattari y Gilles Deleuze ya reflexionaban sobre esto “los dos espacios sólo existen de hecho gracias a las combinaciones entre ambos: el espacio liso no cesa de ser traducido, transvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente restituido, devuelto a un espacio liso.” (Deleuze y Guattari, 2015, p. 484).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 03:19.25. (Figura 30 y 31).

Siguiendo la reflexión anterior, plantean algunos problemas o interrogantes ante las cuales nos sitúa el problema del espacio:

(...) los dos espacios no comunican entre sí de la misma manera: la distinción de derecho determina las formas de tal o tal combinación de hecho, y el sentido de esa combinación (¿es un espacio liso el que es capturado, englobado por un espacio estriado, o es un espacio estriado el que se disuelve en un espacio liso, el que permite que se desarrolle un espacio liso?). Hay, pues, un conjunto de problemas simultáneos: las oposiciones simples entre los dos espacios; las diferencias complejas; las combinaciones de hecho, y los pasos del uno al otro; las razones de la combinación, que no son en absoluto simétricas, y que hacen que unas veces se pase del liso al estriado, y otras del estriado al liso, gracias a movimientos totalmente diferentes. (Deleuze y Guattari, 2015, p. 484).

Este cuadro que pudiera ser un blanco perfecto, sin dobleces ni curvas, como la perfección anhelada por los valores de la familia Cataño, la sábana colgada en el tendedero contiene un espacio donde el tiempo, la funcionalidad, las condiciones, etcétera, han dejado huellas imborrables, porque todo lo que acontece va dejando marcas. Llama la atención que intencionalmente se eligió este cuadro para que la cámara permaneciera unos segundos. Es un espacio hipnótico.

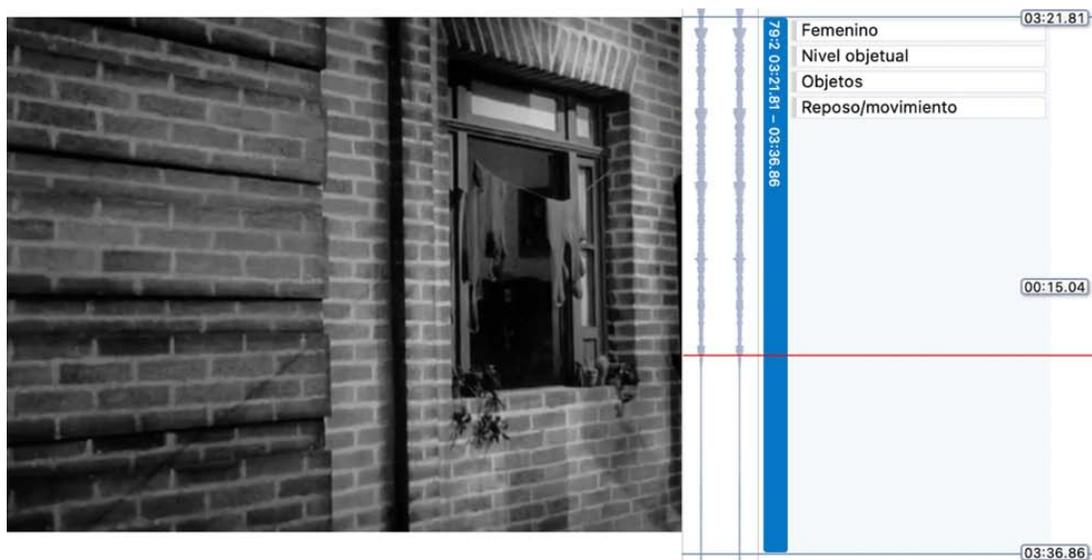
El espacio parece uniforme en su grandeza y perfectud, se suele contemplarlo en su superioridad, preexistente a nosotros, pero en sus trazos, plegaduras y ondulaciones, muestra su naturaleza vivencial, su inacabado carácter, sus contradicciones, la oscuridad y embrollo de sus tiempos.

Los objetos de lo femenino y la ventana.

De las sábanas, la cámara continúa por el muro de tabique aparente hasta llegar a una ventana. Ventana al espacio íntimo. La ventana de la habitación de las hijas Cataño. En el movimiento natural del paneo pareciera que va a continuar, la cámara se sigue sobre el muro de tabicón sobrepasando el interés de la ventana, pero de manera intempestiva, la cámara se estaciona un momento y retrocede a la ventana donde comienza a adentrarse centrando todo el interés ahí.

La ventana es la más privilegiada de estas aberturas, porque marca los pasos entre el interior y el exterior. Unos pasos que no son de acción, porque la ventana no es la puerta, no supone un tránsito físico sino un itinerario mental. En su posición delante de la ventana, los personajes no nos conducen únicamente la mirada hacia lo que está ocurriendo fuera, sino que reclaman una penetración interior. (Balló, 2000, p. 21).

Es interesante cómo una ventana en el cine significa distinto dependiendo de la perspectiva en la que se muestre (de adentro hacia afuera o viceversa), para Balló (2000) la ventana con vista al exterior evoca una necesidad de ir más allá, una necesidad contemplativa de lo que podría ser de otra forma, sin embargo, en este caso es el espectador el que mira al interior de la habitación por la ventana, adentrándose en una casa de la que no es fácil salir.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 03:21.81 a 03:36.86. (Figura 32).

Se presupone que es una habitación de mujeres, ya que, en su exterior se encuentran tendidas unas medias. El objeto también nos remite a lo masculino o lo femenino según las sociedades. En el cine, pareciera que el director va dejando pistas para que el espectador complete los contenidos de lo que ve. El espectador, de alguna manera está obligado a conferir al sentido de la película

(...) una contribución, un cubrimiento de las lagunas que estas escenas suelen contener. Son momentos en los que la presencia de la ausencia se hace más notoria, que exigen que el espectador llene con su imaginario las rendijas del misterio, de la superación de la realidad que se presenta. (Balló, 2000, p. 14)

El espacio de los sueños y la ensoñación.

De ver las medias en primer plano vemos en un segundo plano a través de la ventana el sueño de las tres hermanas. Localizadas en diagonal por edades, duermen. Todavía no sabemos mucho de sus vidas pero sabemos que como cualquier otra persona, sueñan, tienen ilusiones, esperanzas. Y la casa, en particular su habitación les permite ese sueño.

Se pasa de un espacio externo a uno interno donde tiene cabida el sueño y la ensoñación. La ventana es el pasaje que nos permite transitar de un espacio externo de múltiples formas a uno interno en el que las formas buscan permanecer.

La ventana no es únicamente apertura al paisaje sino también al mundo de los demás. Es un observatorio privilegiado desde el cual quien mira se siente protegido de la mirada del otro: el punto de vista de la ventana crea una cierta conservación del orden antes de ser turbado por la contemplación. (Balló, 2000, p. 35).

Vemos en este cuadro la comunión de dos motivos importantes, por un lado la ventana y por otro lado el sueño. Ambos elementos materiales e inmatriciales son parte del espacio cerrado de la casa familiar, “la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. En esa integración, el principio unificador es el ensueño”. (Bachelard, 1975, p. 29).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 03:39.20. (Figura 33).

Cuando se hace referencia al espacio, se da por sentado que éste puede desdoblarse en ínfimos niveles, podemos hablar de espacio dentro de los límites del cuerpo o fuera de ellos, así pues que un espacio puede ser el cuerpo mismo, pero también la habitación donde duermo, la colonia donde vivo, el país, el continente, etcétera. Inclusive podemos hablar del espacio fuera del planeta que habitamos.

En esta multiplicidad de niveles y dado que en este análisis interesa el espacio producido socialmente para rastrear las claves narrativas en un cine particular, hay un espacio íntimo del que es imprescindible hablar: la casa. “La casa nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes. En ambos casos, demostraremos que la imaginación aumenta los valores de la realidad. Una especie de atracción de imágenes concentra a éstas en torno a la casa.” (Bachelard, 1975, p. 27).

Como se ha dicho anteriormente, el potencial cognoscitivo en el estudio de los espacios puede dar cuenta de aspectos políticos, económicos y sociales de una sociedad en concreto. Sin embargo, para explotar dicho potencial, se requiere una descomposición del espacio que vaya desde los niveles más amplios y compartidos por la sociedad hasta los más íntimos. En este tenor, incumbe observar la casa no solo como el lugar funcional donde una familia vive, sino también el lugar que es producido por sus habitantes para ser un espacio donde soñar, desear,

sufrir en la intimidad, sentirse protegidos, etcétera. Es decir, un espacio vital emocionalmente hablando. “La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad” (Bachelard, 1975, p. 37).

Del espacio exterior al espacio interior.

De observar a los personajes durmiendo desde afuera y a través de la ventana, de pronto, un corte de toma en el que vemos un reloj despertador, y la perspectiva ha cambiado. El espectador ya no está ubicado en el exterior como mero espectador de la trama, la perspectiva ya es desde el espacio interior de la habitación. Este cambio de perspectiva supone el involucramiento con la vida íntima de la familia.

Es destacable también que en el cambio de perspectiva, lo que se observa ahora por la ventana no es un paisaje abierto, sino un muro a corta distancia ¿qué puede suponer esto? ¿acaso una sensación espacial de encierro?



Fotogramas Una familia de tantas. Minuto 04:00.59 a 04:09.88. (Figura 34, 35 y 36).

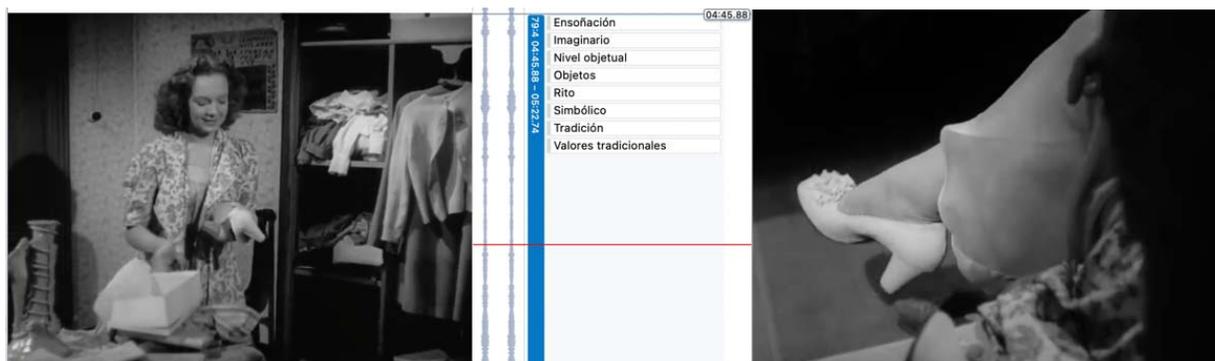
En dicho cambio de perspectiva visual hay un salto sustancial en el espacio. Estamos dentro de la casa, donde las emociones y ensoñaciones son igualmente importantes como componentes del espacio que las cuestiones materiales con las que construyen ese refugio.

Por ello, la casa es tan real como imaginaria. Y a través de la materialidad se podrá observar un paralelismo o reproducción de su cosmovisión del mundo, de sus fuerzas y también vulnerabilidades. “Hay que decir, pues, cómo habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de la vida, cómo nos enraizamos, de día en día, en un ‘rincón del mundo’” (Bachelard, 1975, p. 28).

Del sueño a la ensoñación.

Anteriormente vimos a Maru dormida (la hija de en medio), al despertar y comenzar a prepararse para su jornada del día, Maru saca de su ropero una atesorada caja en la que guarda los zapatos que se va a poner para su fiesta de quince años.

Así pues se hace observable cómo el individuo dota de significación o de cierto poder simbólico al objeto. Desde el momento en que saca la caja, sonrío esperanzadamente. Saca los zapatos de la caja para probárselos, en todo este tiempo no deja de mirarlos con un afecto especial. Aquí comienza a rebelarse más información sensible sobre el personaje de Maru. El rito de los quince años significa para ella un radical cambio en su vida, pasar de una etapa a otra donde su vida no será la misma. De la ensoñación regresa bruscamente a la realidad por el llamado de la madre quien interrumpe su momento de ensoñación o, como se le dice coloquialmente, el instante en el que se sueña despierta.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 04:45.88 a 05:22.74. (Figura 37 y 38).

El ambiente de la casa familiar.

Cuando Maru baja las escaleras para buscar a Guadalupe (la trabajadora doméstica), se muestra por primera vez el ambiente doméstico de formas pomposas y tradicionales que develan el carácter familiar impreso en el espacio de la casa. Se observa un gran espejo con rocalla flanqueado por dos luminarias, un elegante tibón, un óleo, una silla y una consola antigua con figuras de porcelana. ¿Qué es lo que se devela al ojo espectador en toda esta materialidad?

La casa es un refugio que no solo protege del frío, el calor y las tormentas de la intemperie. También resguarda de los problemas de la vida del mundo exterior. Este espacio da sostén,

soporte y contiene todos los valores que el individuo procura que perduren intactos. Si hay un espacio producido es la casa, producido con todo el empeño de permanecer seguro ante un mundo de incertidumbres. En razón de ello, todo espacio producido para refugio, sea cual sea este e independientemente de su valor monetario, será un espacio con una latencia continua de valores y de *onirismos consonantes* (Bachelard, 1975, p. 28).

La vida empieza en la casa como un primer mundo en el que nos resguardamos de lo externo, lo desconocido, lo peligroso. Además es el espacio al que volvemos con constancia para reponer fuerzas y volver al exterior al día siguiente.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 04:45.88 a 05:22.74. (Figura 39).

Por otro lado, en este mismo momento es destacable la posición en la que se ubican los personajes en la escalera pues pudiera estar manifestando un orden social. Arriba Maru en bata y abajo la trabajadora doméstica con ropa de trabajo. Dos clases sociales en un mismo espacio, haciendo uso de él según su rol social.

Vista como eje hacia la verticalidad, la escalera supone una estructura de poder y contrapoder, de opresión y de rebelión. El escalonamiento del espacio señala la distancia entre la masa y los elegidos, como se manifiesta claramente en la mayoría de las películas basadas en la visualización del poder imperial. (Balló, 2000, p. 111).

La masculinidad en entredicho.

En el recorrido por el que el director nos lleva para conocer a los personajes protagonistas de la película, nos presenta al hijo mayor de la familia (Héctor) de una forma peculiar para una época con un machismo muy arraigado.

Se le presenta por primera vez en su forma más íntima, mientras toma el baño, desnudo. Al mismo tiempo esta figura masculina se toma su tiempo para ducharse sin importar que las hermanas esperan porque por jerarquía familiar él es el segundo en jefe. Por un lado vemos espacio íntimo, vulnerable pero por otro lado, se percibe casi de inmediato las jerarquías y los privilegios de la masculinidad.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 06:03.79. (Figura 40).

Miradas y detalles.

Mientras tanto, afuera del baño esperan las hermanas y el hermano pequeño con gestos de impaciencia y frustración pero al mismo tiempo conformidad. Los roles sociales en el imaginario de la época permitían ese y otros tantos privilegios. El hermano adopta la posición del padre: jefe, altivo, autoritario.

En este encuadre de decoración solemne se observa un detalle que llama la atención, un interruptor de la luz en la parte superior derecha, es uno de los pocos elementos modernos al que se le permitió existir en la tradición del espacio doméstico de la familia Cataño. Aunque es un elemento pequeño rompe con la caracterización homogénea y elegante de la familia y su casa. Es un ínfimo detalle el que pareciera no tener coherencia con el espacio representado.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 06:25.29. (Figura 41).

¿El espacio reproductor de roles o los roles productores de espacio?

Un espacio en el que confluyen varios de los personajes de la familia, pero es un espacio que no homogeneiza jerarquías, al contrario, permite la confluencia de distintos roles. En este espacio se detonará un conflicto que revela valores tradicionales de la familia. En esta escena Estela (la hermana mayor) tiene que limpiar la tina que utilizó Héctor; Maru carga todo el tiempo al hermano pequeño como si estuviese preparándose para el futuro rol de la maternidad; ante la ausencia del padre, Héctor adopta el rol del jefe, macho, prepotente, autoritario. La hija menor es la única que se subleva a los roles, quizá en ella todavía no están instaurados los valores de la familia. Dentro de la casa el baño es probablemente el espacio más íntimo, sin embargo, Galindo violenta esa intimidad al reunir a todos los personajes dentro.

El varón tiene prevalencia sobre el espacio, dispone de él tomándose el tiempo para su limpieza, empujando y quitando a las hermanas para que él pueda cumplir sus deseos. La familia Cataño, especialmente padre e hijo se empeñan en producir y mantener un espacio cerrado (casa) apacible, conservador de las que don Rodrigo considera buenas costumbres, pero sin darse cuenta ese espacio producido afecta todas las relaciones humanas que se dan ahí.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 06:49.54. (Figura 42).

La aparición de conflictos familiares no es una sorpresa. El espacio los afecta a todos de diferente manera. Maru y Estela quieren a sus padres y creen en los valores que estos inculcaron en ellas, sin embargo, Maru no es feliz y esto la lleva a, posteriormente, fisurar su espacio más sagrado, lo abre al exterior, a los peligros de los que se creían protegidos, abre el espacio a lo que cambia rápidamente. No es fortuito que la trama se desarrolla fundamentalmente en el espacio cerrado de la casa, y la probable liberación de las hijas se da cuando ambas logran escapar de ahí.

Se hace visible la diferencia entre la actitud del señor Cataño y Héctor con respecto al de las hijas mayores. Ellas viven en un espacio cerrado pero quieren salir. El espacio de la casa es violentado por su búsqueda de otras formas de vivir. Ellas fueron criadas en la misma tradición, pero en sus conciencias tienen el germen crítico que va a fisurar esa permanencia. Mientras que Estela y Maru tendrán la posibilidad de decidir y cambiar el rumbo de sus vidas, el varón, no genera rompimiento alguno.

Momento masculino.

Siendo la figura principal el padre, es el último en presentarse y entra en un momento de crisis. Ahí el hijo cede la figura dominante y se vuelve sumiso. Momento masculino: el baño, donde mientras el padre se afeita, entabla una plática con su hijo sobre negocios y cuentas. Se intuye que solo las figuras masculinas pueden abordar estos temas.

En cuanto al espacio del baño se puede observar su amplitud y mobiliario pesado y antiguo. Se trata de una casa que en vías de modernización aún conserva la estética antigua en la que no prevalece el valor práctico y utilitario de las cosas. Ya para estos años los procesos de industrialización en el país han llegado hasta a las casas, donde los espacios y sus objetos se van a transformar radicalmente.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 07:50.06 a 09:20.48. (Figura 43).

Para este momento, existirá una fuerte tendencia por el análisis funcional de los espacios con la finalidad de reducir labores domésticas o eficientar sus procesos. La arquitecta e investigadora Elena Mata Botella explica en su tesis doctoral *El análisis gráfico de la casa* (2002) que durante la primera mitad del siglo XX la vivienda debía servir a las nuevas necesidades del hombre moderno “tanto la casa como cualquier objeto cotidiano se empezaba a entender como artículo proyectado expresamente para la producción industrial” (Mata, 2002, p. 35). En ese sentido, hubo una importante tendencia en la estandarización hasta en los objetos de uso diario, el espacio del baño no es una excepción.

Además de centrarse en los movimientos que se realizan en su interior, y de calcular las dimensiones mínimas que se requieren para albergar las piezas necesarias y el espacio asociado para su uso, se estudiarán las diferentes posibilidades de combinación de dichos elementos necesarios para un baño higiénico, lejos ya de consideraciones de otro tipo. Incluso se experimentará con las posibilidades de prefabricar, no ya los elementos, sino el baño completo. (Mata, 2002, p. 37).

La economía de la familia Cataño tiene buenas condiciones adquisitivas, por lo que, no es el costo lo que les impide renovar los muebles y la casa en general, sino sus propios imaginarios.

Espacios para hombres y espacios para mujeres.

Inmediatamente después del “momento masculino” se proyecta un “espacio femenino”, el espacio y la interacción que se da en él es otro completamente distinto al anterior. Momento femenino: el espacio de la cocina y la charla que se da en ella que es sobre cosas cotidianas. La cocina es un espacio que se muestra no solo como trasfondo de la escena. El espacio cargado de objetos interacciona, se vincula con los personajes mayoritariamente femeninos.



Fotogramas *Una familia de tantas*. Minuto 09:20.86 a 10:12.89. (Figura 44).

Se comprende bien que en los valores tradicionales la cocina es un lugar para las mujeres. La única figura masculina es el niño, pero no está con la presencia masculina de un hombre sino en el rol de aprendiz, al igual que Lupita. Los dos hijos menores tienen cabida en la cocina, porque la cocina es un espacio que forma, un lugar donde la madre da lecciones de vida.

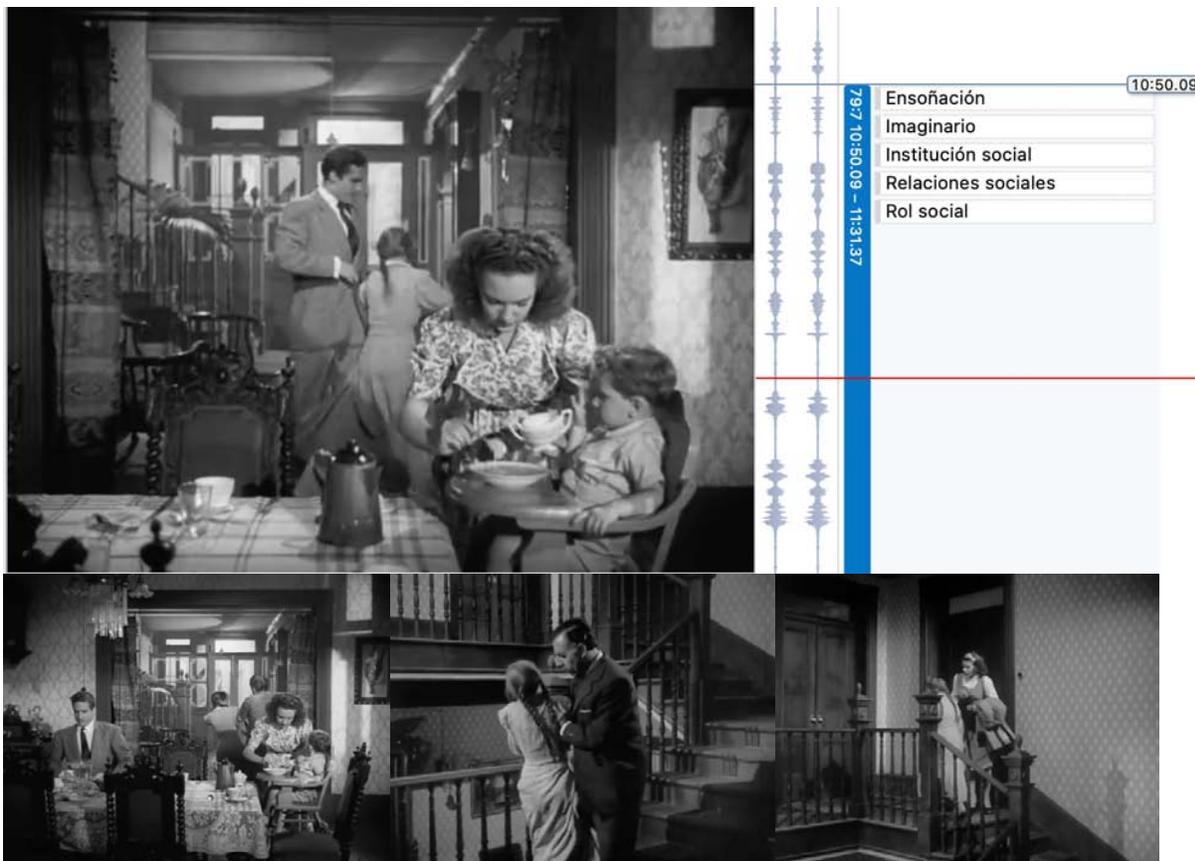
El niño mira, observa los movimientos de la madre, admira la fuerza de sus manos que amasan; lo fascina el misterio de la bola de levadura que sube dentro del vaso; aprecia en silencio la destreza

del pequeño cuchillo que llega, en una acción rápida, para retirar el exceso de pasta sobre el borde superior del molde para hornear; aprende a efectuar tareas simples (abrir las nueces sin partirlas, deshuesar los chabacanos, pelar las manzanas); aprender a nombrar los platos y los utensilios, a diferenciar los verbos de acción y los grados de cocción. Hace de la cocina una parte esencial de su aprendizaje sensorial y motor (...) (Douglas, 1973, p. 197).

La prisa de Lupita: el caos dentro del orden.

Una vez acicalado, Héctor baja las escaleras con una postura altiva, como imitando al padre, acomodando su saco y erguido. Este momento de ínfula y ensoñación es interrumpido por la impertinencia de la niña que corre y se estrella con él rompiendo con ello su posición no solo física sino imaginaria.

Lupita, la hija menor es un personaje de esencia dinámica y vital. Es la esencia de un ser sobre el que no se han institucionalizado imaginarios de carácter machista o por lo menos no evidentemente. Su dinamismo rompe con la lentitud del desarrollo de la vida del resto de la familia. La niña es inocencia e imprudencia, de la prisa que tiene por cumplir su deseo de probarse un vestido de su hermana choca con Héctor quien la regaña, no se detiene y ahora con la mamá que también le llama la atención y le pide tener más cuidado, a Lupita sigue sin importarle en lo absoluto el caos que provoca y en la escalinata se encuentra intempestivamente con su padre, por último colisiona con Estela. La niña aún es libre de la instauración de estructuras de pensamiento tradicionales propia de la familia Cataño, donde no se le permitiría correr, poner en riesgo el ritmo de la vida, gritar, emocionarse desenfrenadamente.



Fotogramas *Una familia de tantas*. Minuto 10:50.09 a 11:31.37. (Figura 45, 46, 47 y 48).

El costumbrismo y valores de la familia Cataño no son exclusivos de ellos, son consecuencia de la formación de una tradición o una cultura específica en la que se criaron los padres, abuelos, etcétera. No hablamos pues de un retrato único sino de un sector poblacional que mantuvo estas formas como la manera adecuada de vivir.

Anteriormente se hizo referencia a la institucionalización de los imaginarios, es decir, a su interiorización social pero también individual. Esta institucionalización por tanto implica distintos niveles, por un lado el social, en el que el imaginario y sus reglas son compartidas y por otro lado la interiorización de dichas reglas en el pensamiento individual.

Los imaginarios como construcciones sociales se vuelven un filtro, un gran ojo colectivo que observa, que percibe y que moldea a la realidad de acuerdo a sus códigos, a sus instituciones y en función de ello no solo moldea sino que sanciona. Por ello, cumplen ciertas funciones. “Básicamente las `significaciones imaginarias sociales´ funcionan, en el sentido moderno y en relación con la sociedad, (1) instituyendo y creando, (2) manteniendo y justificando

(legitimación, integración y consenso) y (3) cuestionando y criticando un orden social.” (Cabrera, 2004, p. 3).

Estas normas sociales no son transferidas como un paquete de reglas que se transmite al momento del nacimiento, sino que se va consolidando y solidificando con el desarrollo del niño a adulto con ayuda de las distintas instituciones como la familia, la escuela, la iglesia, etcétera.

El espacio fragmentado por las vivencias.

Primera escena en la que vemos a la familia reunida. Sin embargo, de acuerdo a sus roles de trabajo, su convivencia se fragmenta y se tienen diferentes momentos de atención. Es un mismo espacio pero pareciera que los roles sociales lo fragmentan, de manera que en un mismo espacio físico veremos distintas interacciones y significaciones. Maru alimenta al niño, don Rodrigo y su hijo mayor hablan de negocios, Estela baja presionada porque se le hace tarde para el trabajo por lo que, se incorpora a destiempo a la acción colectiva, Doña Gracia, la madre está expectante, silenciosa, lo observa todo y se da cuenta de las circunstancias de cada uno y sin embargo calla en correspondencia a su rol femenino.

Todos estos acontecimientos como si tuvieran lugar en distintas escenas, suceden en el mismo espacio, en la misma mesa. El espacio es fragmentado por las vivencias. Es el mismo espacio material pero distinto en los espacios imaginarios.

Una vez en la mesa, el padre regaña a Estela por la tardanza. Todos lo observan temerosamente y con cierto ánimo de descontento salvo doña Gracia que tiene la mirada agachada, y Héctor con mirada complaciente hacia el padre. El espacio que estaba fragmentado por el uso y la actividad de cada uno se vuelve a condensar en el momento en que las miradas confluyen en don Rodrigo. El comedor se vuelve un espacio que se dilata y se condensa según la vivencia de cada uno y de todos en un mismo tiempo.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 11:51.33 a 12:20.61. (Figura 49).

La función del objeto.

Existen una serie de elementos que no son por sí mismos protagonistas pero son elementos reforzadores para hacer determinante y contundente la vivencia utilitaria del espacio. En la base de este fotograma hay tres elementos en un primer plano. Tres objetos relacionados con el desayuno, recipientes para la leche, café y azúcar. Elementos que subrayan la utilidad material del espacio, pero no la imaginaria, ya que esta se torna mucho más compleja que la simple funcionalidad.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 12:20.83. (Figura 50 y 51).

La flexibilización del espacio.

Por otro lado, en distintos momentos del desarrollo de la película se observa que hay una cortina que separa dos espacios, el comedor del vestíbulo. Este es un elemento material que flexibiliza la utilización del espacio. Puede ser un espacio abierto o cerrado. El espacio también vive y cambia no solo en función de los individuos que lo habitan sino también en función de los objetos contenidos.



Fotograma Una familia de tantas. Minuto 17:51.17. (Figura 52).

La posición en el espacio y en la vida.

Una discusión da pie a visualizar los distintos intereses de los personajes, aun siendo de la misma familia y criados con los mismos valores nada quita a la persona su individualidad y carácter subjetivo. En este diálogo se discute sobre la definición del quehacer futuro de Maru, la cual se debate entre el beneplácito de ella por trabajar y la negativa del padre que es afirmada por la trabajadora doméstica quien opina que la joven debe compartir con su madre la carga pesada del trabajo de casa. Este elemento es muy importante porque la modernidad empieza a trastocar los roles específicos dados por el género abriendo el abanico de posibilidades para la existencia del individuo.

En esta ocasión el encuadre se centra sobre un foco (Maru) y un eje detrás de ella (la esquina). Esto permite ver el espacio tridimensional. En este momento Maru cuestiona el papel que ha de cumplir en su vida futura. En ese encuadre donde ella es el foco (en un segundo plano), el primer plano se conforma por un orden de jerarquía de izquierda a derecha constituido por el padre, la madre y la hija mayor.

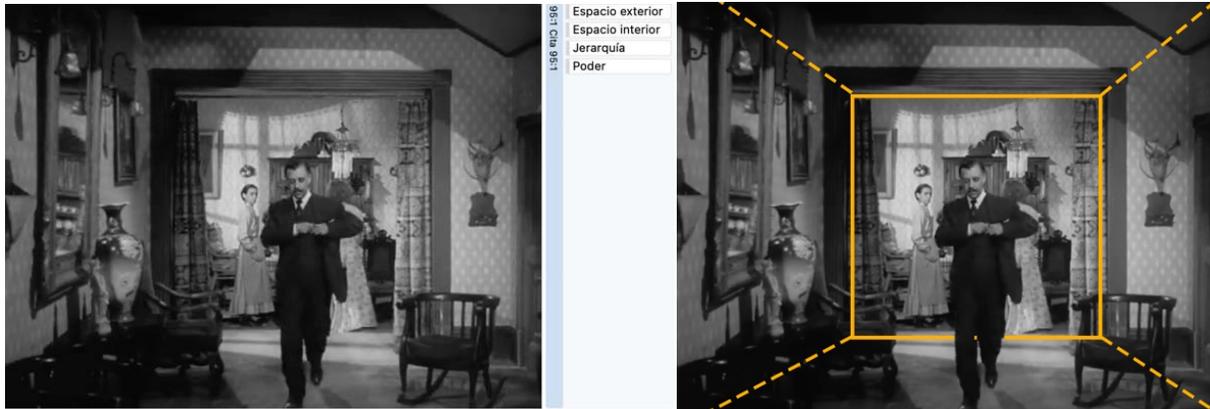


Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 13:00.29. (Figura 53 y 54).

Durante el conflicto hay un encuentro de miradas o rebote de miradas que dislocan el espacio. En este espacio se advierten las dos posiciones; una tradicional de la imposición y otra crítica entre la sumisión y la reivindicación. Todo esto lo vemos confluír en las miradas. El espacio vivido se nos revela muchas veces en las miradas. La mirada agiliza el espacio.

La vida en el espacio, permanencia y cambio.

En este encuadre el padre se vuelve el eje central y foco de atención. El padre sale del espacio del comedor para ir a trabajar dejando atrás a las mujeres de la familia, cada una con su anterior regaño o represión, órdenes e instrucciones. Ellas permanecen en el espacio inamovible, que perdura, él en cambio tiene el poder de entrar y salir al mundo de afuera, aquel espacio en el que las reglas no son las mismas que en el hogar, ellas se quedan encerradas. Las mujeres de la casa permanecen en el espacio cerrado donde además ya fueron reprendidas.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 13:39.12. (Figura 55 y 56).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 14:22.12. (Figura 57).

Todas observan al jefe de familia, la autoridad de la casa. Él ubicado ya en el vestíbulo; el espacio más cercano a la puerta principal de la casa. El padre de familia abandona primero el comedor para dirigirse al vestíbulo y llegar a la puerta principal de la casa. La división entre el mundo externo y el interno encuentran su materialidad en la puerta.

Cada vez que pasamos a través de una puerta semejante hemos sido divididos en dos; pero ya ni nos percatamos, y simplemente seguimos caminando, escindidos ... ¿Acaso es ésta la mayor realidad de una puerta? ¿Cuál es, pues, esta realidad?. Tal vez la puerta sea esencialmente un escenario localizado y montado para un maravilloso gesto humano: la entrada y la partida conscientes. Eso es una puerta, algo que lo enmarca a uno al llegar y al partir, experiencias vitales

no sólo para quienes las vivimos, sino para aquellos que encontramos o que dejamos a nuestras espaldas. (Smithson, 1996, p. 43).

El reloj, vínculo simbólico a un microcosmos.

El padre se retira y observa que su reloj de mano esté sincronizado con el reloj de pared, el objeto que rige los tiempos de la casa y de la vida en ella. Con ello, se deduce que su pretensión porque su autoridad, su deseo, su forma de ver la vida sean cumplidos cronométricamente conforme a lo que para él es el orden de la vida. Don Roberto Cataño todavía está imbuido en los tiempos porfirianos cuyo lema era “orden y progreso”.

En este momento el objeto del reloj no se limita a su función utilitaria de dar la hora, sino de regir un orden de vida. Él sale a la vida exterior, la pervertida, la que ya no respeta los tiempos de la tradicionalidad, pero su reloj de mano (sincronizado con el de pared) le simbolizan poder preservar el orden a la distancia. El reloj se vuelve un vínculo a su microcosmos, el que le da seguridad.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 13:40.96 a 13:44.51. (Figura 58).

De manera que, en el punto de partida del análisis espacial representado en el filme, se contempla que cada espacio a analizar puede contener a su vez otros en menor escala física aunque con la misma relevancia, tal es el caso de los objetos. Es por ello que, el esquema tipológico que se diseñó para la observación de las películas fue dispuesto en distintos niveles, como ya se explicó en el capítulo anterior.

Así, cada espacio o componente de él, sin importar su escala, será una versión nuestra, un reflejo cifrado en otro lenguaje, en el complejo lenguaje de la imagen que nos invita a ser develada pero nunca de manera fácil. “La imagen no sólo comunica, seduce” (Rojas, 2006, p. 93) y seduce también porque contiene un misterio que provoca.

El espejo: sin contemplación ni duda.

El espacio del espejo también se significa distinto según su uso como motivo visual, y muchas veces la diferencia significativa radica en si el personaje reflejado es masculino o femenino.

Aquí es donde encontramos las diferencias más sutiles entre el hecho de que sea una mujer o un hombre quien se mira en su especularidad. La mujer consulta, medita, toma conciencia en esta mirada fulgurante: su imagen es una invitación a la autorreflexión. La iconografía del hombre, por el contrario, suele resbalar por encima de su doble, sin que, más allá de una comprobación autoafirmativa más o menos narcisista, le pida al espejo ninguna respuesta. (Balló, 2000, p. 60).

Cuando el señor Cataño, después de verificar su reloj y el de casa, toma su sombrero para salir, se observa su reflejo en un espejo, en este momento, el objeto reflejante lejos de significar la apertura del espacio es más bien la afirmación de sus convicciones. No hay contemplación ni duda. El objeto aquí no fragmenta el espacio para mostrarnos otras formas de ser en la existencia, sino por el contrario pareciera que subraya para dar mayor contundencia a lo que por mandato debe ser.



Fotograma Una familia de tantas. Minuto 14:25.83. (Figura 59).

La habitabilidad del espacio.

Las mujeres de la casa están inconformes con los mandatos de don Rodrigo, sin embargo hay desánimo porque finalmente quien reina ese espacio de la casa es él. Solo les queda resignarse - como Doña Gracia- o escapar de su casa.

Por eso hay algo que ya nunca se podrá remediar: el no haberse escapado de la casa paterna. A esa edad, en cuarenta y ocho horas de estar abandonado a sí mismo toma cuerpo, como en una solución alcalina, el cristal de la felicidad de toda la vida. (Benjamin, 1987, p. 19).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 14:31.79. (Figura 60).

La habitabilidad del espacio no se da solo con los cuerpos sino también con las miradas de ellos. En este fotograma vemos una mirada sumisa de la madre (dirección hacia abajo), una mirada resignada de Estela (dirección neutra) y una mirada inconforme y hasta retardora de Maru (mira directamente al padre con fuerza). En el cine, la facultad de la mirada no solo es del espectador o cineasta, sino también de los personajes. “Mirar es otorgar un privilegio” (Paris, 1967, p. 113) porque la imagen alcanza lo que no toca la palabra. Y la mirada es a fin de cuentas una forma de habitar el espacio y hacerlo nuestro.

Las posibilidades de cambio en el espacio definido.

Cuando el espacio se ve abandonado por la figura de autoridad, las relaciones sociales cambian. En este caso, don Rodrigo prohíbe a Lupita tomar alimentos como castigo por tardarse, pero en cuanto el padre deja la casa, las mujeres cómplices llevan alimentos a Lupita, incluso la madre se hace cómplice con su silencio.

El espacio produce jerarquías y con ello establece formas de vinculación social, en el siguiente fotograma vemos la convivencia de tres mujeres con lugares distintos en la familia y aun así son cómplices, se cubren. Esto se hace evidente no solo por las palabras y las acciones sino también la compaginación de miradas.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 15:09.29. (Figura 61 y 62).

El espacio definido no permanece constante, tiende a cambiar su caracterización de acuerdo a la posibilidad de sus nuevas condiciones, es decir, se deduce entonces que el espacio no es inamovible, la presencia o ausencia de elementos puede modificarlo radicalmente.

No son los zapatos.

El rito de los quince años. Maru observa ilusionada los zapatos para su fiesta de quince años, la trabajadora doméstica la observa preocupada y le dice “No son los zapatos”. En la imaginación de cada una se elaboran complejas estructuras de pensamiento en torno a lo que significa cumplir quince. Con el tiempo la condición de la mujer cambia, en el imaginario tradicional mexicano se piensa que cumplir esa edad significa pasar de niña a ser mujer. Pero para Maru y para

Guadalupe, el “ser mujer” no se significa de la misma manera. Vemos en juego el encuentro de dos subjetividades que se construyeron sobre la base, cada una, de su experiencia.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 15:43.33. (Figura 63).

La significación del objeto.

En este fotograma vemos el encuentro de dos formas de ver el mundo, la joven hija de padres de posición acomodada, y la mujer madura trabajadora doméstica de la familia. El contexto de cada una explica en buena medida cómo sucede que se signifique distinto un mismo acontecer. Entre ellas vemos los zapatos en un primer plano de la imagen, revestidos de imaginarios distintos. Un simple objeto nos permite ver lo invisible: los distintos miedos y esperanzas de los personajes. El objeto es objeto de significaciones diversas dependiendo de la vivencia de cada una. Y al final, representan lo mismo, una transición definitiva en la vida de la joven Maru.

Posteriormente entra una subjetividad más al juego, Doña Gracia. Ella en su papel de madre que ha asumido todas las formas construidas en el hogar, es prudente y severa. Ante la presencia de los zapatos no se emociona como Maru, pero tampoco llora como Guadalupe, y no porque no se trate de un acontecimiento importante (el ritual de los quince años de su hija) sino porque en su firmeza, así debe ser y no queda más que aceptarlo.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 16:20.04. (Figura 64).

De la ensoñación a la realidad concreta, material.

En el espacio cohabitan ambos entes. Para Maru esos zapatos no son simples zapatos, son la esperanza de cambiar su vida, el orden de las cosas en su desarrollo presente en el que en un grado no muy consciente, no es feliz. Aprieta los zapatos a su pecho, estruja su esperanza, su anhelo; este abrazo está acompañado de un movimiento de cámara en dolly que nos acerca al personaje ilusionado, pero la imagen se desvanece como recordándonos que se trata solo de un sueño. En una transición de disolvencia se cambia de escena, ahora vemos a Maru ya no en la ensoñación sino en la concreción práctica de su vida cotidiana, haciendo labores domésticas.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 17:35.51 a 17:46.70. (Figura 65).

Invitación a lo desconocido.

El orden -no natural- sino construido, se verá alterado por un agente del mundo exterior. Un vendedor de aspiradoras toca el timbre de la puerta con impertinencia. El caos y la prisa ponen en riesgo el orden y la calma que con tanto recelo se protege en la casa de la familia Cataño. Vemos el espacio interno comandado por Maru (a quien le hace falta autoridad) y el del exterior, que se observa tras la puerta, el vendedor.

Se abre el espacio interno al externo, el de la seguridad a la inseguridad, el de la certidumbre a la incertidumbre. Maru se ve luminosa y el vendedor en la oscuridad. El encuentro de dos mundos con una frontera (el marco de la puerta) que va a ser suprimida con la posibilidad de un nuevo orden.

Maru realizaba las labores domésticas propias de su rol en la familia, mismas que se ven interrumpidas por este nuevo personaje. El orden tan sólido es a su vez tan frágil, tan fácil de quebrantar, nada permanece por siempre. Cuando la joven abre la puerta abre un portal a otra forma de pensamiento, en este encuentro entre ambos personajes, una vez más, la mirada cruzada entre ellos será el primer enlace que permita la comunicación entre ambos espacios (interno-externo).

A propósito de esto, el filósofo y sociólogo francés Pierre Sansot en su texto *Poétique de la ville* señala que hay ciertos caminos que posibilitan los encuentros entre lo interno y lo externo, aunque él hace referencia a la ciudad, lo cierto es que también dentro de un espacio de menor escala hay veredas, sendas que pueden transitarse de forma distinta. “Hay [así] caminos que nos hacen conscientes del fin de su propósito y que unen ante nosotros el exterior y el interior”. (Sansot, 1973, p. 145)



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 18:10.12. (Figura 66).

Balló (2000) hablando sobre la ventana sostiene que “La mujer abre la ventana como signo de deseo de libertad, pero también como invitación a que entre lo desconocido, inquietante y misterioso.” (p. 34). En este caso podemos decir lo mismo pero no de la ventana sino de la puerta.

La irrupción del espacio.

Maru se protege de lo desconocido detrás de la puerta. Observa con extrañeza hacia afuera. La perspectiva en este encuadre es ahora del exterior al interior, es decir, es Roberto, el vendedor, quien observa hacia dentro, y pese al gesto de Maru va a irrumpir ese espacio.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 18:13.58. (Figura 67).

“cuando la mujer está en la ventana no estamos interesados en lo que ve, su pantalla mental, sino en percibir de qué manera siente su contemplación, queremos mirar cómo mira, cómo fabrica su sueño de más allá.” (Balló, 2000, p. 24). En este caso el rostro expresivo de Maru está enmarcado no por una ventana sino por una puerta, sin embargo, su gestualidad del cuerpo y del rostro devela al espectador su forma de percibir lo externo, no solo la extrañeza sino también la curiosidad de la que cualquiera es presa ante los espacios desconocidos.

En este caso, la puerta, sin saberlo Maru, es la frontera entre su cárcel y libertad, o posible libertad. Al abrirse la puerta, se abre el espacio en términos materiales, pero para que realmente se abra el espacio hace falta la acción del personaje para poblar un nuevo espacio o dejar que este allane el propio.

¿La escoba o la aspiradora?

“¿Me permite?”, dice Roberto del Hierro, pero en realidad no pide permiso, se mete, como la modernidad inminente que no pidió permiso a todos los sectores de la sociedad para instaurarse. En cuanto él entra a la casa hay un cambio de posiciones, ahora ella está extrañada viéndolo del lado izquierdo mientras que él en el lado derecho corrompiendo ese espacio cuidado.

Él le quita la escoba por la fuerza y la abandona, ella reniega soltar la escoba y la vuelve a tomar, es como un aferrarse inconscientemente a su condición presente. Él le vuelve a quitar la escoba. Hay una lucha entre la permanencia y el cambio. La escoba versus la aspiradora son portadoras cada una de su cosmovisión: la tradicional y la moderna.

Una vez más los objetos no son solo eso, simbolizan estructuras de pensamiento distintas. Esto puede ser explicado a partir del análisis de su mecánica de uso y observancia de la acción que ambos objetos exigen al sujeto para su empleo. Para Luce Giard en *De Certeau et al.* (1999) la acción técnica produce una especie de atrofiamiento no solo motriz sino también cultural reduciendo con ello el sentido de la acción.

Pronto ya no subsistirá más que bajo una forma trunca, ilegible de alguna manera, antes de volverse el testigo desarticulado, insignificante, de una difunta cultura material y de un antiguo simbolismo, acción fragmentada, incompleta, deforme, que se hunde con lentitud en el océano oscuro de las prácticas olvidadas. Pues la acción técnica sólo vive realmente de su necesidad concreta o simbólica (...) (p. 209).

Cabe aclarar, que para estos mismos autores, los aparatos electrodomésticos no son los responsables de la supresión de acciones antiguas, sino que son un ejemplo de un cambio en la cultura material que la modernidad trae consigo.

En esta secuencia de escenas vemos los contrastes en distintos niveles, incluso en las indumentarias de los personajes que van acorde a sus funciones. Maru, persona de la clase media alta con forma de ser tradicional y de costumbres arraigadas está vestida con un delantal, una pañoleta en el cabello que disminuye la importancia de su prestigio de clase en aras de la funcionalidad. En cambio, Roberto del Hierro, originario de una clase que se puede intuir baja, adopta la indumentaria formal del traje para darle importancia al producto-idea que vende. Lo cual, deja ver una contradicción entre el ser y el comportamiento que están obligados a tener de acuerdo a su lugar en la sociedad.

Por un lado la modernidad: la apariencia, lo efímero, lo desechable, lo que vale en función de su valor capital, por otro lado la tradicionalidad: lo duradero, lo sólido, la importancia y trascendencia del buen comportamiento. Un mundo tratando de sobreponerse al otro, mostrando todo lo que no sirve de lo antiguo, mostrando incluso sorpresa de que todavía exista lo viejo, destacando el ahorro del tiempo que implica el nuevo objeto.

En el lapso de tiempo que abarca esta situación de contraste entre ambos objetos, se contraponen los tiempos, el de ella de la permanencia y lo bien hecho y él de ahorrar tiempo y esfuerzo, el de la eficacia y economía.

Ella tiene miedo y quiere que se vaya, pero al mismo tiempo tiene curiosidad de lo desconocido y es que lo desconocido también despierta la máquina de la imaginación y los imaginarios.

“La conciencia de estar envuelto por un espacio desconocido despierta curiosidades que no pueden ser satisfechas por la observación y por las relaciones personales. El espacio conocido, que es el vivido, se asocia con un espacio imaginario, alimentado por viajeros ocasionales, como los vendedores”. (González Ochoa, 2014, p. 11 y 12).

Este momento muestra con genialidad la conformidad de lo que ha sido con la posibilidad de un nuevo ser. La estabilidad de lo conocido contra el dinamismo de lo desconocido. Además él es

extremadamente invasivo y persuasivo, ella en cambio es temerosa, está desconcertada y es justamente ese desconcierto y falta de seguridad lo que terminará por abrir el espacio interno al mundo desconocido.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 18:16.39 a 20:22.27. (Figura 68).

Remembranza del pasado y la riqueza.

En un encuadre simétrico vemos a cada uno de los personajes en un extremo, cada uno de ellos representando una forma de mirar el mundo. Él tiene una cara de certidumbre, de confianza, mientras que ella muestra un rostro de incredulidad y curiosidad. Al fondo de la escena se observa un gobelino. El gobelino era un antiguo textil elaborado a mano con telar que normalmente representaba algunas escenas de pasajes históricos. La manufactura era muy costosa, por lo cual, no cualquiera podía tener un gobelino. Esta familia a pesar de ser de clase media tiene uno en su estancia. Otra remembranza del pasado y la riqueza.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 20:25.95. (Figura 69 y 70).

El gobelino en este encuadre es un ejemplo de un espacio dentro de otro, cada uno de distinta naturaleza. El gobelino representa también una escena simétrica, un espacio fragmentado por el vacío que vemos al centro, mientras que el espacio ocupado por Maru y Roberto está interrumpido por un objeto; un centro de mesa de estilo Art Nouveau, movimiento artístico de origen europeo de finales del siglo XIX y principios del XX, caracterizado por formas caprichosas con las que muchas veces se representaban hojas y flores dado el interés por imitar las curvaturas de la naturaleza. Este objeto es único que, visualmente, asemeja una frontera entre lo tradicional y lo nuevo.

El fantasma del pasado en la casa Cataño.

Durante la demostración que hace el vendedor sobre cómo funciona la aspiradora, se hará visible un elemento material que antes de este suceso era imperceptible: el polvo. Pese a que en la casa hay un cuidado especial por la limpieza, hay un fantasma que ronda todo lo pasado. La aspiradora implica entonces desempolvar lo viejo.

Y en esta hazaña producto de un objeto de la modernidad, se sumarán otras tantas virtudes. La aspiradora es eficaz en su función utilitaria y más. Gracias a su uso encuentran un objeto de gran valor sentimental para la familia, una cadena religiosa que se había perdido tiempo atrás y que va a resurgir de lo polvoso, de lo olvidado.

(...) ¡qué de antigüedades descarnadas y extrañas no dejan éstas al descubierto entre sus fundamentos! ¡Cuántas cosas no fueron allí enterradas y sacrificadas entre conjuros y ensalmos! ¡Qué siniestro gabinete de curiosidades aparece allí abajo, donde las zanjas más profundas se hallan reservadas a lo más cotidiano! (Benjamin, 1987, p. 17).

En la inmensidad de posibilidades que hay en el espacio se encuentra el poder fragmentarlo, desmenuzarlo en sus más mínimos componentes. En el sillón aspirado también hay una vida pasada que fue descubierta por la máquina. Se enfrenta el pasado que se quiere conservar con su condición de actualización inaplazable. El tiempo no perdona. Este descubrimiento (por la aspiradora) es el descubrimiento de un lugar olvidado dentro de la casa, uno que no pudo sobreponerse al tiempo. En el espacio que toma lo olvidado vemos el pasado y el futuro.

(...) al igual que hay plantas de las cuales se dicen que poseen el don de hacer ver el futuro - escribe Benjamin en *Infancia en Berlín*-, existen también lugares que tienen la misma facultad. En su mayoría son lugares abandonados, como copas de árboles que están junto a los muros, callejones sin salida, jardines delante de las casas donde jamás persona alguna se detiene. En esos lugares parece haber pasado todo lo que aún nos espera. (Benjamin en Forster, 2008, p. 78).

Entre los objetos hallados en el olvido hay dos horquillas, a lo que Maru responde “esas ya no se usan, ahora se usan pasadores”, vemos aquí que la vocera de la permanencia y la tradición también antepone el valor de los objetos nuevos o de moda por sobre lo antiguo. En esta secuencia dialogan el pasado, el presente que lo actualiza y el futuro. Estos tiempos son convocados en el mismo momento y la aspiradora lo hizo posible.

El último descubrimiento entre el polvo es una lagartija seca que causa desagrado a Maru, puede ser una analogía a lo viejo. La casa, ese rincón del mundo que se habita, compuesto de otros pequeños rincones, está plagado de una fuerte carga simbólica proveniente de la experiencia vivida de los miembros de la familia. Por ello no basta con describir físicamente la casa, es necesario detenerse en cada recoveco y observar su vida silenciosa.

(...) es preciso rebasar los problemas de la descripción -sea ésta objetiva o subjetiva, es decir, que narre hechos o impresiones— para llegar a las virtudes primeras, a aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar. El geógrafo, el etnógrafo, pueden muy bien describirnos distintos tipos de habitación. En esta diversidad el fenomenólogo hace el esfuerzo necesario para captar el germen de la felicidad central, segura, inmediata. (Bachelard, 1975, p. 27 y 28).

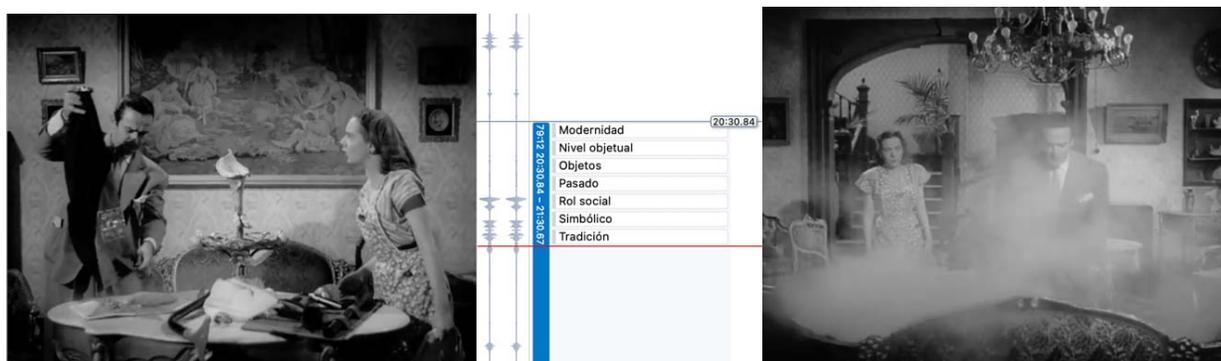
Es destacable que, la aspiradora como metáfora de la modernidad tampoco significa un cambio radical al orden social dado. Permite economizar tiempo y tiene otras cualidades, pero no libera a la mujer de su rol de género. El objeto, como la modernidad, es efímero, y no revoca a Maru de sus responsabilidades. Aquí se hacen presentes algunas de las contradicciones que presupone la modernidad, el discurso de progreso y liberación es un discurso vacío en tanto que sigue

pretendiendo que prevalezca un orden patriarcal, el objeto únicamente enajena la acción de las personas.

La acción entendida en su relación con el cuerpo y el aprendizaje corporal. Al respecto Giard en De Certeau *et al.* (1999) teoriza en torno a la acción no como un mero acto vacío sino como un movimiento a través del cual hay un aprendizaje motriz pero también cultural. En ese sentido, la máquina estaría atrofiando estas habilidades individuales y sociales de saber estar en el mundo con los cuerpos.

La realización de la acción se descompone en una serie ordenada de acciones elementales, coordinadas en secuencias de duración variable según la intensidad del esfuerzo necesario, organizadas sobre la base de un modelo aprendido del prójimo por imitación (alguien me ha enseñado cómo hacerlo), reconstituido de memoria (así vi que lo hacían) o establecido por medio de ensayos y errores a partir de acciones vecinas (terminé por descubrir cómo hacerlo). (p. 209).

La modernidad impone su tiempo y su dinámica en la que resalta la superioridad de la utilidad en contraposición de lo emotivo, enajena cuando el ser humano pierde la libertad de definir el tiempo que le da a determinadas actividades. Tiempo no es nunca solo tiempo sino también cuidado. Así que, las cualidades de la máquina son en realidad muy superficiales. “La acción técnica, que se distingue de la acción expresiva que traduce un sentimiento o una reacción, se define primero por su intención de utilidad, su intención operativa”. (Giard en De Certeau, *et al.*, 1999, p. 208).



Fotogramas *Una familia de tantas*. Minuto 20:30.84 a 21:30.67. (Figura 71 y 72).

Porfirio Díaz en el imaginario de la familia Cataño.

Hay un retrato de Porfirio Díaz en la sala, un piano y un par de cuadros que flanquean al personaje histórico. ¿Qué significa la presencia de este personaje de la historia en la sala de la familia Cataño? Mejor dicho, ¿cómo significa la familia a la figura de Porfirio Díaz?

Nos recomfortamos reviviendo recuerdos de protección. Algo cerrado debe guardar a los recuerdos dejándoles sus valores de imágenes. Los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa. Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño; no somos nunca verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida. (Bachelard, 1975, p. 29).

Los microespacios en la casa (la repisa de la sala, el cuarto de los tiliches, el librero, los objetos con los que arbitrariamente se decide decorar, etcétera) son a su vez espacios más acotados, producidos en los más mínimos gestos “Claro que gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados”. (Bachelard, 1975, p. 31).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 22:37.45. (Figura 73).

La producción del espacio es por tanto una especie de traslado de nuestro yo interno al exterior, una extensión del ser o incluso una variación del ser. “Cubrimos así el universo con nuestros diseños vividos. No hace falta que sean exactos. Sólo que estén tonalizados sobre el modo de nuestro espacio interior.” (Bachelard, 1975, p. 33).

El cuadro de Díaz y otros objetos son portadores de una clara remembranza del pasado, de la aspiración de pertenecer a otra clase social, una clase aristocrática que ya no existe. Reflejo de los valores costumbristas del México pasado. “Así la casa no se vive solamente al día, al hilo de una historia, en el relato de nuestra historia. Por los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y guardan los tesoros de los días antiguos”. (Bachelard, 1975, p. 29).

Las virtudes de lo nuevo y el polvo de lo viejo.

El vendedor continúa la demostración, habla mucho del tiempo, de la rapidez, de lo inmediato. Adicional a ello, la máquina no solo desempolva lo viejo, sino que tiene la virtud de hacerlo parecer nuevo. Roberto menciona: “Lo vamos a dejar como nuevo” tan solo con unas cuantas gotas de un producto cuyo nombre, por cierto, está en inglés. La injerencia de este idioma en un México que empieza a ser neocolonizado por la fuerte dependencia a Estados Unidos.

Otro momento que llama la atención y pone el foco sobre lo moderno son los dulces que el vendedor ofrece a Maru mientras continúa con su labor de venta. Los chiclosos, un caramelo moderno para la época, en la que el chicle ya no es de manufactura artesanal sino industrial, incluso envuelto en su propio papel. Maru observa el dulce y aunque lo ve con desconfianza decide probarlo.



Fotograma Una familia de tantas. Minuto 21:30.67 a 22:34.64. (Figura 74).

Lo viejo se vuelve portador de lo negativo, lo que hay que superar porque es feo, no sirve, es antihigiénico, etcétera. Este producto “elimina la polilla”. Maru cede metafóricamente hablando, a la modernidad, es persuadida por este personaje hablador y aunque al principio se resiste luego solo se vuelve espectadora y termina siendo partícipe cuando él le pide que encienda la máquina, aquella que en un inicio causó desconfianza.

El momento se trastorna cuando llega la madre, quien en también se muestra renuente al comienzo, pero que también termina convenciendo y le deja el instructivo (objeto propio de la modernidad), los instructivos que acompañaban las máquinas comenzaron a usarse en todos aquellos productos realizados en serie, masivamente.

Un mundo se coloca sobre otro.

Roberto tiene una personalidad relajada, invasiva. Violenta el espacio cuidado y altamente valorado de la familia Cataño. Para continuar su demostración y limpiar el candil de la sala, se sube a la mesa de centro de la sala (estilo art nouveau) con zapatos y sin pedir permiso. Su intemperividad es tanta que no da tiempo para que Maru reaccione, quien a estos momentos ya solo está expectante. Simbólicamente lo nuevo se coloca por encima de lo viejo.



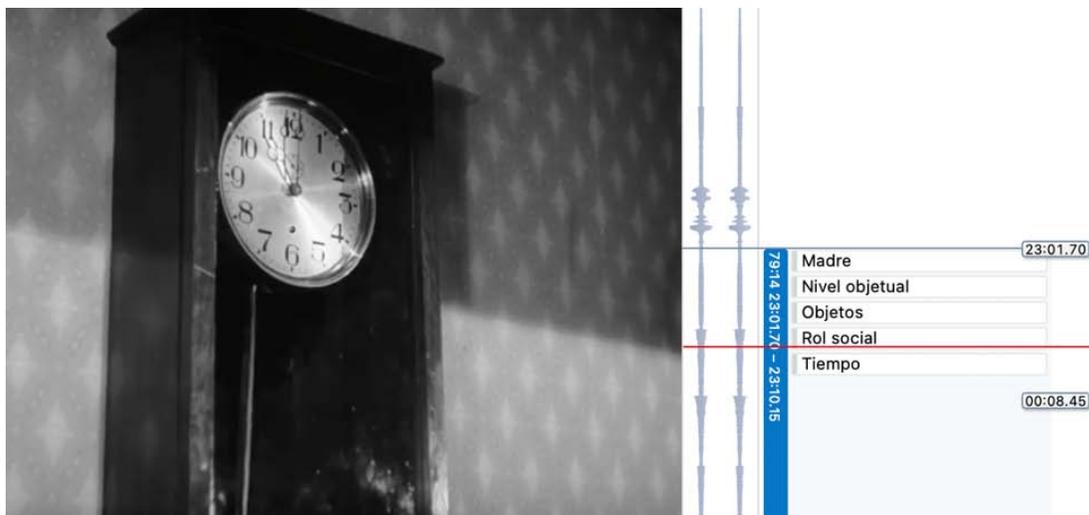
Fotograma Una familia de tantas. Minuto 22:51.87. (Figura 75).

¿Qué vemos en esta imagen? La cuidada caracterización de la sala desentona con la presencia y actitud del vendedor que irrumpe y ocupa una cosmovisión del mundo que no le pertenece. Cada objeto en esa sala porta vivencias y recuerdos que la constituyen como un todo. El teórico de arte Jean Paris (1967) escribió, haciendo referencia a la mirada, que el acto de mirar no se reduce a lo material, a lo sensible, explica:

Para autentificar esta casa me ha sido necesario sobrepasar en un instante toda vista particular de una de sus partes. Porque no son la puerta, ni la ventana, ni el techo los que la constituyen, sino que, al contrario, es ella quien los justifica. De esta forma la mirada, desvelando las cosas, devalúa lo externo. (p.111).

De la utilidad del objeto al valor del personaje.

En cuanto el reloj da las 12 pm exactamente, entra la madre a la casa, no podía ser de otra forma. Ella es portadora de la exactitud, la precisión, casi de una manera muda. El reloj en esta escena no tiene funcionalidad alguna para los personajes, como sí para el espectador. Doña Gracia pudo haber regresado a la casa a esa hora sin que se nos mostrase el objeto, sin embargo, mostrarlo subraya un rasgo importante de la función familiar que tiene la madre.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 23:01.70 a 23:10.15. (Figura 76).

La llamada a lo nuevo.

“Con la nueva disposición fiscal vamos a tener que cambiar todo el sistema contable”. Los cambios por los que atraviesa la sociedad mexicana en la transición a la modernidad se ven reflejados en todos los ámbitos de la vida. El padre se resiste al uso de las máquinas, dice que

seguirá llevando los cuadernos contables a la antigua sin importar la nueva disposición. Después de interrogar sarcásticamente “¿acaso creen que las máquinas nos van a enseñar a pensar?” Padre e hijo sueltan las carcajadas mientras Doña Gracia y Maru se miran entre sí con preocupación por el dilema de la aspiradora. Doña Gracia decide hablarle a su esposo sobre lo acontecido con el vendedor y él, naturalmente se ofende, ¿cómo puede ser posible que un hombre ajeno a la familia haya entrado a la casa con la presencia única de su joven hija? y además ¿qué era esa nueva máquina?

Al final todos van a sucumbir al uso de las máquinas, no solo de la aspiradora. En este momento todos acuden a la sala a ver el misterioso objeto que dejó Roberto. Toda la familia es convocada por la máquina. Lo novedoso llama, causa extrañeza y curiosidad. El objeto se encuentra casi en una esquina de la sala mientras toda la familia se asoma curiosa desde el vestíbulo como si estuvieran frente a la presencia no de un simple objeto, sino de algo peligroso, completamente desconocido.

Y es que, sin saberlo ellos de manera consciente, más de una forma intuitiva, presencian la llegada de un cambio. “El cambio no se refiere tan sólo al utensilio o al instrumento y a la acción que lo utiliza, sino a la relación de instrumentación que se establece entre el usuario y el objeto empleado.” (Giard en De Certeau, *et al.*, 1999, p. 218). Sospechan sin saberlo del todo el derrumbe de una forma de vida.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 27:19.66. (Figura 77).

1121	Familia
01a	Modernidad
1121	Nivel objetual
	Novedoso
	Objetos
	Simbólico

Una presencia extraña que rompe la continuidad y la armonía del espacio.

Entre los decorados sofás y la mesa de centro está la presencia extraña de un objeto que contrasta por sus formas y sus materiales con todo el ambiente. Se rompe la continuidad y armonía de las formas y el ambiente. El espacio también se transgrede y se transmuta a uno distinto por la presencia de objetos.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 27:22.04. (Figura 78).

El simbolismo de la ropa.

Es interesante observar cómo cambia la indumentaria de Maru ante la presencia de su padre. Cuando él está ausente ella usa ropa de trabajo y pañoleta en el cabello, pero cuando llega, tiene la obligación de estar bien vestida y con el cabello arreglado. En el espacio íntimo de la casa hay relaciones de poder que establecen los lineamientos de comportamiento, entre ellos la vestimenta también es significativa.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 25:52.58. (Figura 79).

La instauración de un nuevo orden, igual de contradictorio.

“Si no es un hogar limpio no es un hogar feliz. Hogares limpios solo con Bright-o-home”. Roberto del Hierro dejó el instructivo de la aspiradora, mismo que Maru entrega a su padre. En la portada del manual hay una imagen publicitaria que muestra a una mujer esbelta, con poca ropa, de piernas largas y descubiertas pasa entre ellas el cable de la aspiradora mientras ella sujeta con una mano el mango del aparato. También es apreciable que la publicidad mezcla tipografía de letra tradicional y otra más moderna.

Esta representación visual está en completa consonancia con el discurso de la modernidad, pese a que para estos años ya se comenzaba a hablar sobre los derechos de las mujeres y una supuesta libertad, la condición en la modernidad no se distancia mucho de su condición antigua. El afiche cosifica a la mujer, no la libera, la encadena al rol pero de una forma moderna, seguirán siendo las mujeres las que se ocupen de la limpieza de la casa. “Bajo la apariencia de racionalidad, la dominación se expresa en una cotidianidad programada donde se manipulan las necesidades y los deseos, en contradicción, siendo la publicidad, la planificación económica y el urbanismo sus herramientas más eficaces.” (Martínez en Lefebvre, 2013, p. 40).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 28:12.29. (Figura 80).

Don Roberto, el portador del conservadurismo, sostiene en su mano el afiche que representa un mundo que cambia vertiginosamente. El espacio es invadido con la presencia de pequeños objetos que sin darse cuenta la familia, van cambiando el rumbo y orden que parecía inamovible de sus vidas. Esa forma tan práctica de vivir la vida instaura un nuevo orden en el que las resistencias se desvanecen.

El secreto invita a ser percibido e incita a ser descubierto.

Don Roberto Cataño rechaza que sus hijas o esposa enseñen las piernas, sin embargo, inmediato al fotograma anterior donde sostiene con su mano la publicidad del instructivo, hay una disolvencia donde la primer imagen que se observará son las piernas de Estela en contraste con las piernas de su novio que está sentado a su lado.

Él completamente cubierto mientras que en ella se resalta la sensualidad de la desnudez de sus piernas. Es recurrente la contraposición de imágenes del “deber ser” con “el ser”, resalta en ellas el carácter irónico de la dirección. El tipo de imágenes con las que el director da continuidad a algún suceso en la trama, dan cuenta de su genialidad en el tejido de cuadros, aunque desde luego, mucho depende del espectador cómo perciba o signifique dicho tejido.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 28:15.91. (Figura 81).

En el caso del cine, el escollo de la imagen se vuelve mayor cuando esta se hila de otras más. Las imágenes tejidas guardan tramas de sentido que podemos llamar imaginarios. Imagen e imaginario no son lo mismo, la primera sintetiza o materializa lo segundo. “El imaginario requiere de esa imagen como su concreción, pero al mismo tiempo el imaginario desborda a la imagen.” (Lindón y Hiernaux, 2012, p. 17).

Esta imagen de las piernas de ambos sentados, por ejemplo, antecedida por alguna otra (no la publicidad del instructivo), no tendría el mismo significado. Sin embargo, hay un guiño, una ironía secreta. Es necesario saber mirar para acercarse a esa vida oculta. “Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir *el lugar donde arde*, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una ‘señal secreta’, una crisis no apaciguada, un síntoma”. (Didi-Huberman, 2013, p. 28)

¿Cuál es el contenido de una imagen? De cada imagen del filme pero además en su relación con las otras que le anteceden y preceden. En esa señal secreta nos vemos reflejados como individuos y como sociedad según nuestras vivencias. Por ello, ante la imagen del filme el espectador reacciona. Porque el secreto invita a ser percibido e incita a ser descubierto.

El secreto tiene una relación privilegiada, pero muy variable, con la percepción y lo imperceptible. El secreto concierne en primer lugar a ciertos contenidos. El contenido es *demasiado grande* para su forma... o bien los contenidos tienen en sí mismos una forma, pero esta

forma es ocultada, sustituida o reemplazada por un simple continente, envoltorio o caja, cuyo papel es el de suprimir en ella las relaciones formales. (Deleuze y Guattari, 2015, p. 287).

Quizá el secreto de este fotograma sea una sociedad en la que la hipocresía con respecto a los roles de género no cambia, o cambia muy poco. Una tradicionalidad cruel en muchos sentidos, pero a su vez una modernidad contradictoria.

Imaginario, narración y vivencia.

En esta escena se encuentran tres personajes cuya interacción de miradas y gesticulación hablan sin necesidad de palabras. La mirada inquisidora, impositiva y vigilante de Doña Gracia contrastan con las miradas de deseo y de cautela de la pareja. Están en juego dos formas de vivir, el anhelo de liberación por un lado y por otro, la represión y freno al deseo. Un mismo imaginario (el de la moralidad y las buenas costumbres) pero vivido de forma distinta.



Fotograma Una familia de tantas. Minuto 28:38.83. (Figura 82).

Y es que es importante mencionar que cuando hablamos de imaginario no podemos aseverar que el mismo imaginario instaurado en una sociedad se vive de la misma forma por todos. Los imaginarios institucionalizados son aceptación, pero en muchos casos también invitan al cuestionamiento sobre la posibilidad de ser reemplazados por otros.

Ahora bien, entre los mecanismos de institucionalización del imaginario se encuentra la construcción de narrativas, estas dan coherencia al imaginario. Por ello el relato de las buenas

costumbres contado por la familia, los amigos, los maestros, o algún otro agente social cobra grandes dimensiones en su reproducción.

Es evidente que Estela y su novio se desean carnalmente, sin embargo, la narrativa sobre la moralidad, integridad, buenas costumbres, etcétera, constituida en aquellos tiempos, pesa por encima de su voluntad. Alicia Lindón y Daniel Hiernaux (2012) retomando a Berdoulay apuntan:

(...) el papel de la narrativa, que otorga coherencia a lo imaginario y lo traduce en acciones. Así, los vínculos dinámicos que se establecen entre el sujeto, el lugar y los imaginarios a través de los relatos (...) Estos vínculos llevan consigo la co-construcción del lugar, del sujeto y de las formas de pensar y producir el mundo. Por ello, el autor considera que los imaginarios constituyen una perspectiva que, considerada junto con las prácticas del sujeto, permite comprender la relación entre la materialidad (en todos los sentidos, incluida la performatividad) y la inmaterialidad del *Homo geographicus*. (p. 20).

Por ello, en varios filmes de la época será identificable la construcción de dicha narrativa sobre la “honradez” de la mujer y su buen comportamiento. Cabe mencionar que, en esta película, se desmontan dichos imaginarios a través del absurdo, la ironía y otros recursos en los que se irá profundizando, constituyendo a partir de la narrativa, una contranarrativa.

Benjamin (2008a) en su ensayo *El narrador* resalta esta figura como un agente primordial para la constitución de conocimiento de una sociedad, en tanto hace la liga entre la narración y la experiencia, es decir, no concibe a la narración en términos inertes sino dinámicos, vivos por la sustancia que da la experiencia. Aunque Benjamin sostiene que en la modernidad el narrador va perdiendo importancia, lo cierto es que su ensayo sirve a este trabajo por la conceptualización e importancia que da a esta figura en la construcción y comprensión del mundo porque para él, la acción de narrar es la acción de compartir experiencias.

La escalera en la travesía familiar.

Se junta la familia para merendar, terminando, Cataño envía a todas las hijas a que suban a su habitación porque está próxima su cita con el vendedor de aspiradoras, como si con esta acción pudiera protegerlas del intruso. Don Roberto Cataño tiene el rol del guardián o mejor dicho centinela. Les dice que más tarde sube a darles las buenas noches, lleva a cabo todas las actividades necesarias para vigilar que todo esté en orden. El único que puede permanecer para recibir al vendedor es Héctor, la otra figura masculina.

Como el paseador en la ciudad, la casa se llena de calles, arterias que habrán de recorrerse día y noche por los habitantes de la misma. Corredores, pasadizos, escaleras, caminos en fin que dan sentido a la travesía familiar, donde el centinela transita para vigilar.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 29:27.29. (Figura 83).

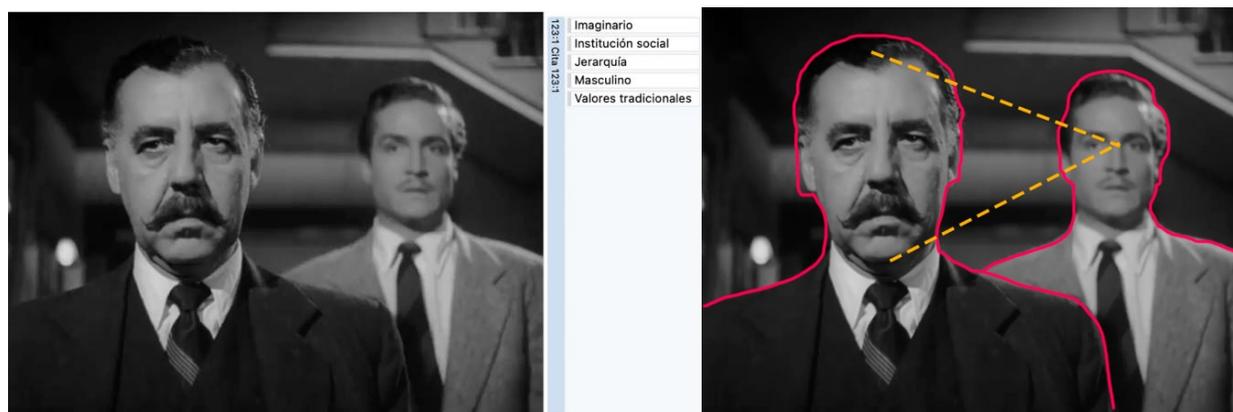
En el cine como en la realidad, la casa de dos o más plantas ha sido fuente de estudios sociológicos y arquitectónicos en los que se asocia la habitabilidad del espacio de abajo y arriba a distintas funcionalidades, percepciones y vivencias. En ese tenor, la escalera es arquitectónica y simbólicamente importante. Por lo que será un elemento concurrido en el filme.

De todas las construcciones posibles del decorado cinematográfico, la escalera es la que tiene más vida autónoma, la que mejor alcanza la categoría visual de naturaleza muerta. Junto con otras significaciones estéticas, y además de su complejidad constructiva, la escalera es uno de los grandes contenedores simbólicos de la arquitectura cinematográfica. En tanto que receptáculo de las pasiones del pasado y el futuro, la escalera aguarda, inmóvil, a ser pisada por los personajes que albergarán todos los instintos básicos posibles: el amor sexual, el poder, la violencia, la filiación, el instinto de supervivencia... (Balló, 2000, p. 105).

Galindo hace uso de este arquetipo de las escaleras para contrariarlo después. Rodrigo Cataño envía a sus hijas a la habitación para protegerlas de un supuesto intruso y el que termina convirtiéndose en intruso es él cuando posteriormente entra a su habitación “para darles las buenas noches” sin tocar la puerta, violando por completo la intimidad, el espacio de reflexión y descanso de ellas. Momento que desmenuzamos más adelante.

Homologadores del pensamiento y de las prácticas sociales.

El señor Cataño da órdenes a todas las mujeres para que se retiren, en este momento vemos a cuadro a padre e hijo, Héctor detrás de él, observando y aprendiendo el rol de jefe de familia. Don Rodrigo seguro de sí mismo y el hijo aprendiendo las formas del padre y reforzando la dinámica jerárquica. En la enseñanza que han de cumplir los roles de la familia, existe un juego de individuos complementario, la autoridad que enseña y la mansedumbre que aprende. En este encuadre vemos el rostro de Héctor como una débil proyección de su padre.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 29:52.79. (Figura 84 y 85).

La institucionalización de los imaginarios se refiere a la compartición de significaciones en una sociedad, es decir, esas significaciones se institucionalizan cuando se vuelven compartidas, sociales, “además de ser construcciones mentales o ideacionales de significación compartida, son verdaderos homologadores de todas las maneras de pensar, de todas las modalidades relacionales y de todas las prácticas sociales que reconocemos y asumimos como propias en nuestra sociedad” (Baeza, 2003, p. 25).

El intruso en el espejo.

El padre entra sin permiso a la habitación de sus hijas para dar las buenas noches, descubre que Maru aún no se ha puesto ropa de cama y la cuestiona por ello. Estela, sorprendida por la intempestiva llegada y ya en ropa interior, se cubre con la ropa que tiene a la mano porque su espacio de intimidad es violentado por el padre. Es evidente su incomodidad, sin embargo, en la forma de ver de Cataño, es lo que debe de ser. Esa violencia es normalizada en las relaciones de poder que se dan en casa. En ese hogar ningún espacio les pertenece, ni la habitación.

Visualmente se forma un triángulo de atención entre las tres hermanas. En un primer plano los tubulares de una cama y detrás de este está sentada Marú del lado izquierdo, Estela del lado derecho y al medio Lupita. Este espacio de la habitación es habitado por sus preocupaciones y sus vivencias. La menor piensa en su tarea, Maru en Roberto y Estela en su novio.

Este espacio íntimo compartido por las tres mujeres se tensiona cuando lo irrumpe su padre. Su figura violenta el espacio de ellas. Detrás vemos un espejo en el que se aprecia el mismo espacio pero con otra perspectiva. El espejo rompe el espacio abriendo otro espacio dentro del mismo y con ello visibiliza su flexibilidad y a la vez fragilidad, a veces lo amplía, lo achica, lo recorta, lo multiplica.

Hay con toda evidencia en la imagen de un espejo, un misterio, incluso un escándalo, que mucho ha contribuido a nutrir las prevenciones contra los espejos y sus engaños. Cuando la imagen de un cuerpo aparece una segunda vez sobre otro que la refleja, ¿dónde se asienta esta imagen, bajo qué forma existe por segunda vez? En un sentido, el cuerpo reflejado se adhiere al objeto que la refleja, su imagen pertenece a la realidad material del espejo, de la que llena la superficie, eso que le confiere realidad y objetividad. (Wunenburger, 2005, p. 170).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 30:39.08. (Figura 86 y 87).

El reflejo no siempre duplica la exactitud. Balló (2000) retoma el problema del espejo tomando como referencia las pinturas *Venus del espejo* de Tiziano y Velázquez en las que retrataron mujeres desdobladas en un reflejo que no es simétrico y que por ende nos permite la contemplación en otra perspectiva que enriquece la primera. Al respecto hace énfasis de que en estos cuadros se demuestra que “no siempre los espejos reflejan el doble exacto de lo que tienen delante, y que en este camino de ida y vuelta a través del reflejo especular se crea un flujo de tiempo y de espacio, de imaginario”. (Balló, 2000, p. 62). Tanto en el espacio “real” como en el proyectado por el espejo, don Roberto Cataño es un intruso.

Las escaleras y la puerta: el tránsito entre el espacio privado y el público.

Cuando el reloj de pared marca las 9, Maru se sobresalta mientras que Estela está a la expectativa. En la oscuridad de la casa, ambas hermanas se acercan a las escaleras a escondidas para enterarse de lo que va a pasar con el vendedor de aspiradoras.

La disposición arquitectónica de la escalera en el interior de una mansión suele invitar a una representación sobre la utilización pública o privada del espacio. Gran parte del melodrama norteamericano se sustenta en el siguiente arquetipo visual: la mujer se retira a su intimidad en las habitaciones del piso superior de la escalera para tramar desde allí su futura estrategia. Esta retirada femenina resulta esencial para la comprensión narrativa de los altibajos amorosos. El punto bajo es el espacio público, allí donde la mujer se ofrece a la contemplación de los demás. Pero el espacio privado es el lugar del dolor, la soledad, la reflexión o simplemente, el descanso. (Balló, 2000, p. 115 y 116).

En este arquetipo el espacio público es dominado por los hombres. Ellos deciden en qué momento las mujeres deben abandonarlo. Por ello es destacable cómo son las escaleras el elemento a través del cual las hijas van a enterarse de lo que sucede en un espacio antes público, y que ahora es de hombres. “La escalera se convierte de ese modo en una figura que anuncia, a través de la ausencia, la historia de su pasado y prepara las tramas del futuro.” (Balló, 2000, p. 106).

Cuando Cataño envía a sus hijas a la planta alta, ¿a dónde las está enviando realmente? ¿qué representa ese espacio superior en la casa? y ¿qué lugar tiene éste en el desarrollo de la trama? El espacio vivido al interior de una casa no es igual en toda ella. Las distintas emociones y acciones están ligadas al espacio en el que tienen lugar.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 31:12.29. (Figura 88).

En la habitación cabe no solamente el sueño, sino también la zozobra. Maru no puede dormir porque le interesa lo que acontecerá con Roberto, el vendedor de aspiradoras. Poco le importa el orden de su padre de ponerse la pijama y dormir, el dormitorio ya está oscuro sin embargo hay una luz que ilumina su rostro ansioso, todo lo demás es negro. Abruzeze (1978), señala que en el cine hay relaciones cromáticas que transmiten emociones sin necesidad de las palabras.

Se fundan todas en la distribución de la luz y la gama de los grises. Luminosidad y penumbra son un elemento funcional a la periodización de la historia en la sucesión de las secuencias narrativas; también son una primera sugerencia emocional. (p. 53).

El espectador por su parte, a través de este tipo de recursos visuales sabe cuál es la situación emocional de Maru. A pesar de que el espacio de la casa es habitado por todos, las mujeres se ven en la necesidad de husmear para enterarse de lo que acontece, ya que ellas no se pueden inmiscuir en los asuntos “de hombres”.

Maru hace partícipe de la intranquilidad a Estela. La gestualidad de las hermanas es de expectativa. De manera simétrica vemos en plano medio a las dos hermanas que escuchan a través de una puerta. Las puertas son fronteras y acceso. Al entrar o salir se produce una explosión, el descubrimiento de un espacio conocido y al mismo tiempo ajeno.

En una casa habitada se piensa conocer con exactitud cada espacio por lo que no se consideraría un espacio ajeno dentro de ella, sin embargo, es ajeno toda vez que las situaciones en él no son perennes, cada instante con sus condiciones específicas dotan de novedad al espacio conocido. En otras palabras, no será lo mismo entrar a una habitación que permanecía cerrada y hallarla vacía, que hallarla con dos personas que discuten, una persona que lee, etcétera.

La puerta nos coloca en la dialéctica de lo abierto y lo cerrado y todas las posibilidades de vivencia que de ella se desprenden. “Una puerta es un lugar para la ocasión. Una puerta es un lugar para un acto que se repite millones de veces a lo largo de una vida entre la primera entrada y la última salida. Creo que es simbólico.” (Smithson, 1996, p. 43).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 31:32.66. (Figura 89).

Maru y Estela transgreden la frontera de la puerta que las separa de un espacio al que les ha sido negado asistir, y se acercan a las escaleras. Pero no para descender, sino para postrarse en ellas y escuchar la conversación de lo que sucede en otro espacio.

Como espacio para transitar, la escalera indica movimiento: es la materia misteriosa del cuadro *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp, donde la figura de la escalera muestra la diagonal, el descenso y el tránsito, así como la vivacidad, el desdoblamiento y la idea de una cierta perennidad del personaje (Balló, 2000, p. 107).

Aunque ellas no descienden a la planta baja, resulta curioso que es este elemento arquitectónico (la escalera) el lugar que les permite ser parte de un espacio cerrado para ellas.

La masculinidad en los distintos imaginarios.

Héctor adopta la solemnidad y buena educación de su padre, con un libro en la mano, se incorpora a abrir la puerta para recibir a Roberto del Hierro. La imitación parece un comportamiento natural cuando la significación de algo es compartida.

Contraste de personalidad entre Héctor y Roberto. Postura rígida a comparación de la figura relajada del otro. Uno más alto y otro más bajo. Uno lo mira desde arriba, sin embargo eso no quiere decir, que es más exitoso que el vendedor, al contrario. Finalmente, uno es una masculinidad sometido a las decisiones del padre mientras que el otro está sujeto a sus propias decisiones. El vendedor le ofrece un cigarro al hijo y este se ofende porque dice que no fuma frente a sus progenitores.

La seguridad del vendedor de que se gobierna él mismo: ofrece un cigarro mientras que el otro intenta darle lecciones de buen comportamiento rechazándolo explicando que no le gusta fumar en presencia de sus padres.



Fotograma Una familia de tantas. Minuto 31:49.75. (Figura 90).

El espacio del otro.

Ambos se ubican en el espacio de la sala. Visualmente están colocados en una diagonal, en primer plano la espalda del vendedor y Héctor en un plano más lejano, a un lado del piano.

Todo ese mundo es dominado por el hijo, mientras que Roberto está desposeído del espacio, a la deriva. Es evidente que todo lo que habita ese espacio no solo no le pertenece sino que hasta lo repele, en cambio, hay congruencia entre la actitud de Héctor, los objetos y el mobiliario de su casa, parecen fundirse todos en una unidad.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 32:07.62. (Figura 91 y 92).

A pesar de que Roberto está inserto en un mundo (espacio) que no es el suyo, hace esfuerzos por habitarlo, juega con su sombrero, habla de su trabajo, el cual le resulta insulso a Héctor, quien apenas lo mira.

Y es que, como lo hemos visto, en el tablero de juego del espacio se dan relaciones de poder, hay dominación del espacio y por lo tanto de unos sujetos sobre otros. Probablemente la convivencia de estos dos personajes se daría en términos distintos si el encuentro fuese en otro lugar más neutro. En este encuadre se observa como cada particularidad del mobiliario y de la decoración refuerzan la actitud altiva y supuestamente poderosa del hijo. El sujeto se funde en su espacio producido, y el espacio producido se funde en el sujeto. Hay una relación dialéctica entre sujeto-espacio.

Pero, ¿qué sucede con el espacio o lo que considero mi espacio ante la presencia del otro? Y a su vez ¿cómo vivo el espacio que no es mío, en el que soy extraño? ¿qué sucede con el espacio en esta compleja ambivalencia? “La aparición de otro en mi campo visual entraña inmediatamente una consecuencia dolorosa: desintegra todas las `relaciones que yo aprehendo entre los objetos de mi universo’. La simple posibilidad de ser percibido me quita ya mis ilusiones de exclusividad o plenitud” (...) (Paris, 1967, p. 114 y 115).

Para alcanzar la plenitud es necesario tener el entorno adecuado, donde pueda darse la comunión sujeto-espacio. Roberto, desprovisto de espacio hace uso de sus habilidades para poder habitar aquel mundo tan impropio.

La autoridad en el espacio.

Roberto y Héctor esperan la llegada de la autoridad. Con un cambio de música a una más dramática y el ruido de las pisadas del señor Cataño en el pasillo próximo a las escaleras se anuncia su llegada. El sonido refuerza la seguridad de los pasos de la autoridad de la casa, lo que alerta a todos.



Fotograma Una familia de tantas. Minuto 33:01.20. (Figura 93).

La tensión en el espacio de la estancia sostenida por los dos personajes se intensifica con la señal sonora antes descrita. Don Rodrigo Cataño está en el tránsito de las escaleras que lo trasladan a la parte inferior donde los otros aguardan.

No tenemos que entender el paso por las escaleras sólo como un recurso de simbolismo espacial, porque cualquier tránsito por ellas supone un retraso de la acción, una suspensión temporal que se convertirá fácilmente en suspense cinematográfico. Un retraso que también supone una espera, la intensificación temporal de una acción que parece inevitable. (Balló, 2000, p. 113)

En esta secuencia de escenas la espera es un factor significativo, en el cine muchas veces aumenta la tensión porque se liga con idea de destino, con la incertidumbre de lo que aguarda. La espera nos hace conscientes del tiempo en el que muchas veces no reparamos. “En esta relación temporal es donde se centra una buena parte de la narrativa tensional.” (Prósper Ribes, 2019, p. 305).

En este caso, no estamos frente a una película de terror o suspenso, y si notamos, realmente la tensión y el conflicto se tejen en torno a acontecimientos muy simples del argumento: la intención de venta de una aspiradora por parte de un personaje, y la afrenta que su entrada a la casa provocó para la familia. A pesar de esta aparente simpleza se percibe una fuerte tensión social pero también espacial. “El espectador puede esbozar un desenlace del conflicto planteado, pero el placer radica en observar cómo realmente se va a terminar desarrollando en el relato.” (Prósper Ribes, 2019, p. 308).

El encuentro.

Al conocerse don Cataño y del Hierro se encuentran y se enfrentan cosmovisiones contrapuestas. Dos horizontes culturales que hablan sin entenderse. Entre ellos media el absurdo de dos discursos incompatibles. Hablan lenguajes distintos, los propios de su mundo. El padre habla sobre que su hija es una señorita y el vendedor le responde que las mejores familias de México están usando esa nueva barredora. No hay comunicación si no hay códigos compartidos.

La discusión es incoherente, risible, cada uno desde su vivencia y tradición interpretan lo que sucede; el padre habla sobre la moralidad y buenas costumbres de su familia y a Roberto solo le interesa su trabajo, vender aspiradoras.



Fotograma Una familia de tantas. Minuto 33:49.12. (Figura 94).

En el encuadre tenemos a los tres personajes formando un triángulo, cada uno ocupa la posición debida. El extraño, la autoridad y el testigo. ¿Qué sucede cuando una narrativa de vida es incompatible con otra? ¿Acaso estamos listos para aceptarlo? Su discusión va a continuar por varios minutos hasta que hallan en ella una posibilidad de entendimiento.

Otra vez la escalera.

Participando de la misma tensión que se da abajo, pero desde una posición distinta, están las hijas mayores comentando lo que escuchan de la discusión del padre con el vendedor. Ellas desde la planta alta y ellos en la planta baja. Hay un foco de interés común. Un conflicto en el que varios espacios abierta u ocultamente están implicados.

La escalera es un motivo visual de raigambre arquitectónica porque supone una tensión entre el arriba y el abajo que permite sugerir inmediatamente determinadas disposiciones simbólicas, siendo la más evidente, tal vez, el establecimiento de la dominación de unos personajes sobre otros. (Balló, 2000, p. 107).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 35:19.12. (Figura 95).

Una de las preguntas que se ha planteado durante el desarrollo de este estudio es cómo significan los componentes arquitectónicos del cine en el terreno de lo simbólico. Pues bien, este momento del filme y otros donde se ha visto la escalera tienen que ver con ello. La escalinata no se limita a su funcionalidad ni materialidad. Representa no solo el pasaje de arriba hacia abajo y viceversa, representa también un tiempo dedicado que pausa por un momento el flujo de acontecimientos, por otro lado, los peldaños son guardianes, obstáculos para la llegada a un espacio más íntimo en la casa: las habitaciones.

La suntuosidad de las mansiones con escalinata se convierte en un símbolo de la casa, de la familia y de la sociedad. Reencontramos la utilización de la escalera como naturaleza muerta, que sobrevive por encima de los fantasmas que acogerá en el presente y en el futuro. En las películas basadas en el tema de la descomposición de un tiempo social y familiar, la escalera atesora esta inminencia, la idea de ser la última cosa a conservar, un hecho especialmente visible en los films sobre el final de una época alterada por la llegada del progreso. (Balló, 2000, p. 122).

En la irracional discusión que se da abajo, don Rodrigo por fin se doblega al escuchar que la madre del vendedor es viuda y que por ello su hijo tiene que vender aspiradoras para ayudarla. El hecho de que él trabaje para su madre le dota cierta honorabilidad al vendedor, es un espejo de los valores de don Cataño. Quizá es el único momento en el que sus códigos les permiten entenderse.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 35:42.20. (Figura 96).

El diálogo entre ellos es interesante, porque después de este breve instante se vuelve a la incomprendibilidad, Rodrigo le reconoce su trabajo, pero le reclama el atropello de las buenas costumbres de casa, mientras que el vendedor le revira que cuidar los muebles no es ningún atropello a las buenas costumbres. Cada quien habla desde su horizonte cultural (edad, posición social, origen, ocupación, etcétera).

La capacidad de la mercadotecnia moderna propia del capital empieza a consumir las viejas costumbres y el vendedor en su audacia y constancia termina por conmovir a la rígida figura del jefe de familia. Cataño también sucumbe al vendedor. En el ejercicio narrativo de Galindo, el imaginario institucionalizado (ya sea de la tradicionalidad o de la modernidad) parece un camino

sin salida, siempre se encuentra con el absurdo, con la imposibilidad de seguir permaneciendo sin cambios, sin contradicciones.

Desempolvando a Porfirio Díaz.

“En algunos casos, la imagen es conformadora de la memoria, en otros, la memoria está repleta de ella”. (Niedermaier, 2021, p. 110). La modernidad desempolva hasta a don Porfirio Díaz. El foco de atención está en el personaje histórico que pareciera estar ubicado en un altar. Roberto se dispone a aspirar el cuadro de Díaz, se encuentran todos ubicados de manera lineal frente al objeto. Roberto se pone a la altura de Díaz y lo apunta con la aspiradora para desempolvarlo mientras el padre y el hijo observan detrás incrédulos, curiosos. Su espacio casi sagrado es violentado sin que se dieran cuenta.

A pesar de que el señor Cataño es de menor estatura, arriba de él, en la pared, se observa un retrato enmarcado que le da altura, de tal manera, que pareciera formarse una línea ascendente donde el peso simbólico de cada uno le asigna un lugar. Al señor Cataño lo refuerza el espacio producido a través de los distintos componentes objetuales que dan forma y contenido.

Aunque la jerarquía social es una, cambia este orden en términos visuales en función de los elementos del espacio. La acción que efectúa del Hierro es -simbólicamente- la desacralización de la imagen, descolocar imágenes del imaginario familiar instaurado para desvestirlas de su fuerza simbólica.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 36:39.79. (Figura 97 y 98).

La añoranza porfiriana de algunas clases sociales fundamentalmente medias y altas irá borrándose con el tiempo. Ya para estos años el apego de México a los Estados Unidos va marcando los nuevos senderos no solo de la materialidad sino de los imaginarios. Quirarte (2010) explica que, “Aunque la ciudad no ha perdido su nostalgia material y espiritual por París, la influencia del vecino más próximo se vuelve apremiante (...)” (p. 348).

La estética del porfirismo inspirada principalmente en el modernismo y romanticismo europeo comienza a transmutarse a formas más prácticas, no únicamente en lo arquitectónico sino también en los valores, porque la estética no solo es forma o apariencia sino también el reflejo de una mirada. La modernidad en México llegaba pisando con fuerza. “Venimos del Trianón parisiense y vamos hacia la hortaliza yanqui: no más embarques a Citerea, sino a bordo de trenes expresos del turismo apresurado y automático.” (Tablada, 1994, p. 295 y 296).

“Ahora sí que luce”.

Para el colmo del descaro el vendedor no solo desempolva a Díaz sino también al retrato del señor Cataño, este particular objeto tiene especial significación, no es un cuadro cualquiera, es la captura relativa de la esencia del retratado. Con esta acción del vendedor, el espacio imaginado se materializa en una imagen filmica crítica, transgresora. El señor Cataño tiene que modernizarse.

Todo retratista es así, más que un hábil fabricante de un doble que se parece, un conocedor sutil del ser humano, un psicólogo explorador de las profundidades del Yo. Con el retrato del arte de las duplicaciones se eleva al rango de una ciencia de las almas. (Wunenburger, 2005, p. 183).

Visualmente se conforma un triángulo entre los personajes varones. Cataño en un extremo derecho, su hijo en el lado izquierdo y al centro el retrato de él siendo aspirado por Roberto. Este hábil personaje se ha introducido en un mundo que no le pertenecía con el objetivo de vender una novedosa máquina doméstica; ese es su trabajo: introducir la modernidad yanqui en la sacralidad del hogar. Roberto logra penetrar los límites que lo mantenían alejado para apropiarse de ese espacio.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 36:48.79. (Figura 99 y 100).

Ahora es un desconocido el que ordena el mundo propio de ellos, han cedido la dominación al extraño al punto que le permiten tocar algunos de los objetos que más valor tienen para la familia, como el retrato de la máxima autoridad en casa.

Ese mundo, en el que yo disponía a mi gusto las decoraciones, hele ahora aquí fijo, inmovilizado, sojuzgado por una libertad contra la cual la mía no tiene ningún poder. Es en función de un desconocido como se organiza, por un movimiento que, negando mis distancias, mis perspectivas, avanza de más en más y me rechaza a la insignificancia. Traicionándome, todo el espacio pasa al partido del usurpador, y "este espacio está hecho con mi espacio; es un reagrupamiento al cual yo asisto y que me expulsa de todos los objetos que pueblan mi universo". Perdiendo el dominio de la situación, mi persona sufre la misma agonía; así, de repente, en el sitio donde yo reinaba, ha aparecido un ser "que me ha robado el mundo". (Paris, 1967, p. 115).

De pronto los papeles se invirtieron, quienes quedaron desposeídos de su mundo son Héctor y su padre, están a merced de Roberto quien ahora procede a limpiar el traje puesto del hijo. ¿Qué sucede ahora con Héctor y su padre ahora que Roberto "les ha robado el mundo"? ¿Cómo se enfrentan a la transgresión de su mundo? El recorrido de Roberto por vender el producto ha pasado ya por prácticamente toda la familia, desde Maru, la madre y ahora el hijo mayor y el señor Cataño quien termina convencido de las virtudes de modernizarse.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 38:29.83. (Figura 101).

En este encuadre simétrico cierran la operación la tradición y la modernidad teniendo como testigo a Héctor y a todos los objetos atesorados de otra vida; se cierra el trato con una nueva forma de pensar con todos esos cuerpos de testigos: gobelino, centro de mesa, cuadros, etcétera, todos perdieron en su resistencia al cambio.

La llegada de la máquina.

A modo de colofón de la primera parte de la película, se cierra la compra-venta, se dan las buenas noches, se apaga la luz y lo último que vemos en la imagen es el ambiente relevante de la casa ya con este elemento de la modernidad incorporado. Acompañado por dos elementos audiovisuales importantes: se desinfla el contenedor de polvo de la máquina y se escucha una música discordante que se diluye en la oscuridad.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 39:18.79. (Figura 102).

Existen diversos estudios de la vivienda en la que se ha reflexionado sobre la funcionalidad de esta con la llegada de las máquinas. En estos estudios se plantea si las máquinas son para las casas o las casas deben adaptarse para las máquinas, para estos tiempos, “la vivienda debe servir a las necesidades del hombre moderno y funcionar con la exactitud de una máquina.” (Mata, 2002, p. 35).

En este fotograma desentona el nuevo objeto con el resto, sin embargo, ganó la batalla, ahora el espacio le pertenece. Su llegada no significa la adquisición de cualquier objeto a casa, sino la introducción de una nueva forma de pensar y el posible anuncio de la llegada de aún más máquinas que en definitiva, interfieren en las antiguas prácticas sociales y ante las cuales el individuo deja de ser el mismo aún siendo quien provee de información a las maquinarias.

Así, el hombre se convierte en la base de estos manuales. La medida humana suministra los datos sobre los enseres, los muebles, los instrumentos y la maquinaria que el hombre utiliza mientras realiza las diferentes actividades. ¿Pero, de qué hombre estamos hablando?, ¿de ese "nuevo" inquilino que nos hemos fabricado arbitrariamente? (Mata, 2002, p. 37).

A partir de este momento la película entra en un mayor dinamismo marcado por contradicciones, crisis y cambios.

Los quince años.

Los ritos son algunos de los fenómenos sociales más complejos (en tanto contenido simbólico) pero también más común en las sociedades y hacen referencia a “aquellos hechos cuya significación no sea elemental o evidente: este tipo de hechos que desde un principio, por lo mismo que desconciertan al observador, parecen invitar a que se busque en ellos un sentido oculto.” (Cazaneuve, 1971, p. 13) ¿Cuál es el sentido oculto en la celebración de quince años?

En la siguiente secuencia de escenas veremos inmortalizado en filme el rito de los quince, que comienza en la cocina en donde se hacen los preparativos para la fiesta de Maru. Las mujeres preparan los alimentos y se acicalan. Aunque todas están juntas cada una de ellas vive el espacio según su interés, esto se ve reflejado en sus discursos, pareciera que cada una habla un lenguaje diferente. El señor Cataño se retira a trabajar, es constante en su observancia del tiempo y la verificación de que los relojes estén sincronizados.

Maru acude a su padre antes de que él salga y le plantea la posibilidad de invitar al señor del Hierro a su fiesta de quince años, el padre reprueba dicho deseo señalando, además, que tal negativa se debe a la llegada de su primo Ricardo, familiar que heredó un gran capital de su padre y con quien quiere casar a su hija. Hay un doble reforzamiento de imaginarios, por un lado el señor Cataño no considera que Roberto esté a su altura por los diferentes antecedentes familiares, sociales y económicos entre ambos y, por otro, está dispuesto a casarla con el primo solo porque considera que por su situación económica y sus nexos familiares él sí está a su nivel.

La fiesta de quince años comienza con la presentación del primo Ricardo, personaje con características físicas peculiares, un rostro prepotente, soberbio, mayor y bien vestido. La toma del rostro se abre y entran a cuadro don Cataño y Maru de espaldas, entre los tres se triangula un diálogo previo a la celebración y el padre lo invita a entrar. En este caso, Ricardo, pese a ser alguien que no frecuentaban en mucho tiempo, se le abre el espacio de la casa sin miramientos.



Fotograma Una familia de tantas. Minuto 41:19.66. (Figura 103).

Enseguida, un poeta recita unos versos y es interrumpido por la autoridad del señor Cataño quien ordena a su hija que presente a su primo con todos los invitados, entre los que destacan vecinos, personas de nombres distinguidos y la responsable de la congregación religiosa de la sábana santa del Santo Niño de Praga (templo al que seguramente acudía la familia por la cercanía a su domicilio) y que aparece en el paneo inicial de la película. En la celebración hay una serie de disposiciones o condiciones específicas en las que se contienen varios imaginarios sociales de la época materializados en el rito.

Gran parte del interés de los investigadores sociales por estas prácticas tiene que ver con que no se llevan a cabo solo de manera individual sino colectiva, en la celebración de quince años cada asistente es un participante del ritual, por lo cual tiene su propio papel con funciones específicas que iremos viendo con el desarrollo de la fiesta (el padre, la madre, el futuro prometido, los amigos, etcétera.)

El sociólogo Jean Cazaneuve (1971) define al rito como el acto ya sea individual o colectivo “que siempre, aún en el caso de que sea lo suficientemente flexible para conceder márgenes a la improvisación, se mantiene fiel a ciertas reglas que son, precisamente, las que constituyen lo que en él hay de ritual.” (p. 16).

En el festín se hacen comentarios cortos, acostumbrados en ese tipo de reuniones y, tratándose de una familia de tantas, un elemento unificador de las conversaciones es el orgullo de tener hijos congruentes con la conducta moral y social de la familia. Hay significaciones compartidas por todos los asistentes a la reunión.

Rodrigo Cataño enuncia: “El lograr los hijos es la culminación de todos los esfuerzos y sacrificios”. Muy cerca está del derrumbe de su mundo y lejos está de lograr a sus hijos como él consideraba. Solo en los dos hijos pequeños existe un enigma sobre cuál será su destino, no sabremos si continuaron las formas de los padres o no.

Con otro de los invitados se da a conocer el origen del primo Ricardo, este pertenece a la familia paterna de Rodrigo, es hijo de su hermano, lo cual implica que en el esquema moral que ellos tienen no es un problema que se trate de un primo hermano, o si le importa lo que sacrifica por el esquema de conveniencia, de estabilidad social y económica, al padre no le preocupa la cercana consanguinidad con Maru, en cambio sí le interesa que Ricardo heredó de su padre un rancho algodonero con el cual especuló durante la guerra e hizo riqueza.

Este manejo del discurso es de moral estricta y a la vez flexible para los propósitos socio-económicos familiares, y que el hecho de que un imaginario sea socialmente aceptado no tiene que ver con lo bueno o lo malo sino con los códigos de comportamiento de una sociedad en específico.

El ambiente del espacio durante la celebración es muy homogéneo en su vestimenta, pero heterogéneo en los elementos que se hacen presentes en la decoración. El tradicional decoro de la casa se ve sorprendido y modificado ocasionalmente por festones de papel crepé ondulado y globos, siendo estos elementos propios de la modernidad, son en la casa interruptores de la vida tradicional que advierten silenciosamente el cambio que tendrá la familia.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 41:47.83. (Figura 104).

Vemos entonces como el rito cambia y se adapta a nuevas condiciones. Si no es capaz de adaptarse corre el riesgo de desaparecer, su carácter de repetición le hace permanecer, es decir que aunque estos experimentan cambios “en general lo hacen de una manera lenta e imperceptible, o bien, en el caso opuesto, todo un conjunto ritual se derrumba como consecuencia de una revolución religiosa que lo reemplaza por otro (...)” (Cazaneuve, 1971, p. 16).

Se anuncia el vals pero la madre no está presente. Se encuentra en otro espacio llevando a cabo otro ritual igualmente importante: cocinar para el deleite de su hija, familia y amigos. El acto de cocinar es un acto de autocuidado y en muchos casos de cuidado colectivo, por ello, en el imaginario social mexicano se tiende a asociarlo con la figura materna.

¿Cómo encontrar las palabras justas, palabras simples, ordinarias y precisas, para narrar estas secuencias de acciones mil veces eslabonadas que tejen la tela infinita de las prácticas culinarias en la intimidad de las cocinas? ¿Cómo escoger palabras lo bastante verdaderas, naturales y vivas

para hacer sentir el peso del cuerpo, la alegría o lasitud, la ternura o la irritación que lo sobrecogen ante esta tarea siempre recomenzada, en la que entre más éxito tiene el resultado (un pollo relleno, una tarta de peras), más rápidamente será devorado; aunque apenas se haya terminado la comida, ya hay que soñar con la siguiente. (Giard en De Certeau, *et al.*, 1999, p. 205).

La madre se ausentaba de un momento muy importante por otro que quizá lo era más, una acción que solo puede tener cabida en el espacio material e imaginado de la cocina y que requiere las habilidades más efectivas y afectivas de alguien, en este caso y para el imaginario de la época, solo la madre o la abuela.

En la cocina, siempre hay que *calcular*, su tiempo, su dinero, no rebasar el presupuesto, no subestimar su propia velocidad de ejecución, no causar el retardo del niño que va a la escuela. Hay que saber *evaluar* en un abrir y cerrar de ojos lo que resultará más ventajoso, como precio, como preparación, como sabor. Hay que saber *improvisar* con brío, cuando la leche "se derrama" sobre el fuego, cuando ya fuera del paquete y desengrasada la carne se revela insuficiente para cuatro invitados (...) (Giard en De Certeau, *et al.*, 1999, p. 206).

Pasado este momento que pudiera ser casi imperceptible, la escena continua. Maru y sus amigas en una gran algarabía que rompe con la monotonía de la escena van por la madre para que presencie el acto del vals. Entre los objetos de carácter variante aparece el tocadiscos, un objeto moderno con el que se toca el vals antiguo. Padre e hija bailan ante los demás espectadores. La vestimenta de Maru también es evocativa de un pasado con raíces europeas, pero que da muestra del anhelo de las familias de pertenecer a otras clases sociales entre las que se idealiza la sociedad europea como un modelo de lo refinado y las buenas costumbres.

En el tradicional festejo de los quince-años, la chica viste un atuendo que trata de representar una princesa de las cortes europeas y, entre más lujosa y espectacular sea la fiesta, se ostentará una mejor muestra de poder económico y de una capacidad de ascenso social durante el instante de la celebración. (Palencia Villa y Gruel, 2006, p. 222).

El espacio se vive de forma distinta, mientras padre e hija bailan, alrededor se dan varios acontecimientos; la actitud de la trabajadora doméstica que se recarga en el hombro de Ricardo que con desprecio la mira y la aparta; el coqueteo de Héctor con su pareja al igual que Estela con su novio; todos aprovechan la distracción general para coquetear con sus parejas; la tensión de todos los invitados contemplando el vals.

Una vez terminado dicho acto, aunque a Maru se le acercan varios de sus amigos, su momento de alegría se ve interrumpido por el padre quien le ordena que debe bailar primero con Ricardo.

A diferencia del vals, se toca una música de carácter más moderno, fox-trot de influencia estadounidense y perteneciente al movimiento de las grandes bandas de la guerra y posguerra norteamericanas.

Héctor y su novia escapan del espacio del rito. Probablemente de los momentos más humanos de la película son aquellos en los que prevalece sobre la racionalidad el instinto, que en este caso aprovechan los personajes para amarse. Se ven interrumpidos por Guadalupe quien se muestra comprensiva con ellos y, en general, con todos los de la casa.



Fotograma Una familia de tantas. Minuto 47:46.20. (Figura 105).

En el evento se dan distintos momentos en los que se muda de un espacio a otro según la funcionalidad. Cocina, sala y comedor. Cuando los invitados y la familia acuden al comedor para partir el pastel el cuadro está enmarcado por un primer plano con botellas. Es recurrente este recurso en el filme de objetos que en un primer plano subrayan la funcionalidad del espacio en determinado momento.

Es uno de los momentos cúlspide de la fiesta el discurso que primero la madre y luego el padre pronuncian a su hija, doña Gracia le dice: “dejaste de ser niña para convertirte en mujer”. Si bien es cierto que el cuerpo de la infancia cambia en la transición de la adolescencia y que esto trae consecuencias no solo biológicas, sino también emocionales, lo cierto es que, en la sociedad

mexicana, a este cambio se le suman otra serie de creencias y cargas simbólicas que la sociedad otorga y que sin duda van cambiando con el tiempo y respecto al lugar.

Los cambios fisiológicos de la pubertad dan nuevo ímpetu a los impulsos genitales que habían sido reprimidos y ponen a las chicas y los chicos en crisis (etimológicamente *krisis* significa juicio), los introducen en una fase de intensa movilidad emocional: la adolescencia. Las y los adolescentes tienen antes sí complejas tareas por realizar, las cuales adquieren matices diversos dependiendo de las condiciones históricas y el lugar social que los rodean: han de liberarse irreversiblemente de sus deseos incestuosos, tendrán que definirse en múltiples planos: conocerse mejor, ponerse a prueba, juzgarse a sí mismos y al mundo con nuevos criterios, tomar distancia del núcleo familiar, encontrar su sitio en el mundo de los adultos al que pretenden ingresar. En la adolescencia se vuelve patente la correlación de los procesos corporales con la vida anímica y con la realidad sociocultural de los individuos. (Ruiz del Campo, 2001, p. 191 y 192).

Por su parte, más adelante, don Rodrigo, solemne, serio, se limita a los siguientes elementos, le dice a su hija Maru que “lamentablemente” terminan los días de niña, esos días felices del candor y la inocencia. Maru se observa angustiada. Para el imaginario social en los quince años nace una mujer pero con dolor.

Los cuerpos tienen una edad, una madurez, un envejecimiento; pero la mayoría de edad, la jubilación, tal categoría de edad, son transformaciones incorporales que se atribuyen inmediatamente a los cuerpos, en tal o cual sociedad (...). La transformación incorporal se reconoce en su instantaneidad, en su inmediatez, en la simultaneidad del enunciado que la expresa y del efecto que ella produce; por eso las consignas están estrictamente fechadas, hora, minutos y segundos, y son válidas a partir de ese momento. (Deleuze y Guattari, 2015, p. 86).

Don Rodrigo le dice que como padres están orgullosos de ella, pero que para que siga siendo de esta forma debe de ser buena, pura, pudorosa, religiosa y obediente. A eso se reduce la felicidad en su visión. No importa si Maru tiene catorce, quince o dieciséis años, lo que importa es que en el imaginario institucionalizado los quince simbolizan un cambio radical.

El discurso del señor Cataño, como todo enunciado es producto de la máquina social. “No hay enunciado individual, jamás lo hubo. Todo enunciado es el producto de un agenciamiento maquínico, es decir, de agentes colectivos de enunciación (no entender por "agentes colectivos" los pueblos o las sociedades).” (Deleuze y Guattari, 2015, p. 43).

En esta secuencia de escenas en torno al ritual se observa la complejidad de imaginarios en su funcionalidad social, pero también en las contradicciones y cambios que la nueva época le representan. Las sociedades tradicionales son las que procuran con más cuidado la realización de

los ritos, la razón: el anhelo de preservar durante generaciones el orden del mundo que aprendieron y que consideran el único. Así pues que “el rito asume, como hecho genérico, un carácter universal” (Cazaneuve, 1971, p. 15). Para don Rodrigo Cataño hay un orden de vida dado que debe conservarse sin duda alguna.

Volvamos sobre el vals.

Muchas veces el imaginario se ritualiza para su supervivencia. Los individuos mismos preocupados por la trascendencia de su pensamiento materializan los imaginarios en ritos que les permitan perpetuarse de generación en generación. El vals de los quince años es un rito cuyo momento primordial se lleva a cabo a partir de la danza ¿por qué la danza?

La danza es una forma de expresión y de representación simbólica; es «una forma de pensar con el cuerpo». Su naturaleza epicúrea no es la de la plástica sino la de la ceremonialidad: insertada en su sentido arcaico -de ritual de fertilidad, protección, iniciación, festividad y muerte-, la danza supone una referencia originaria a la cultura celebradora de la contemporaneidad. (Balló, 2000, p. 148).

En ese sentido, la danza ha sido en el cine un motivo visual recurrente que significa transiciones, cambios, pero no siempre positivos, en la realización cinematográfica “la danza puede ser al mismo tiempo risa y desgracia, alegría y muerte, pero siempre es un combate contra el tiempo, un deseo de supervivencia y eternidad.” (Balló, 2000, p. 149).



Fotograma Una familia de tantas. Minuto 44:34.62. (Figura 106).

En el baile se sintetiza la transformación física, psicológica y social que ha de vivir la joven en el paso del antes al después, de niña a mujer. Maru en realidad no sabe exactamente lo que espera la sociedad y en particular su familia de ella, puede imaginar algo que incluso no se corresponda con lo esperado, no por haber cumplido quince sabe cómo debe actuar, eso tendrá que aprenderlo de ahora en adelante seguramente con muchos tropiezos y momentos difíciles.

La institucionalización del imaginario no siempre es dócil en su enseñanza. “La necesidad de felicidad que parece que ha de acompañar cualquier baile festivo sirve para expresar su sentido inverso: momentos premonitorios de desolación, de tristeza y de personajes que dibujan con ese baile un camino hacia la destrucción.” (Balló, 2000, p. 156).

Luz y oscuridad.

El final de la fiesta. Donde aparentemente hay luz y orden, inevitablemente hay caos y oscuridad. En esta escena en que Maru sopla las velas de su pastel todo se vuelve oscuro y en una disolvencia la siguiente imagen que vemos son los restos del pastel con la figurita de la quinceañera tirada en el olvido junto a la basura, a la deriva en el desorden. Estos mismos residuos son los que van a enmarcar la siguiente escena en la que la familia está despidiendo a los invitados al fondo. Después de la celebración queda lo sucio.

Mary Douglas (1973) discurre sobre lo que, en términos imaginarios, se asocia la suciedad en contraste con la pureza y refiere que “La reflexión sobre la suciedad implica la reflexión sobre el nexo que existe entre el orden y el desorden, el ser y el no-ser, la forma y lo informe, la vida y la muerte” (p. 19), en ese sentido, la carga simbólica contrastante entre el fotograma donde vemos el pastel entero y cuando se ha terminado es trágico y a la vez dialéctico.



Fotogramas *Una familia de tantas*. Minuto 52:03.12; 52:11.16; 52:14.79. (Figura 107, 108 y 109).

El espacio festivo desordena por un momento el espacio familiar, sin embargo no pierde su dimensión utilitaria. En el seno familiar no hay espacio para el derroche de energía inútil, no hay espacio para el caos a menos de que este cumpla con un fin. Lefebvre siguiendo a Gaviria (1978) y haciendo referencia a los espacios festivos dentro de la ciudad, sostiene que el espacio de ocio es “Algo parecido a lo que haría el espacio festivo -suspensión de la rutina, impugnación del orden cotidiano, apropiación lúdica, ensayo de un orden-desorden diferente al existente-”. (Martínez en Lefebvre, 2018, p. 44).

Y es que, al fin de cuentas, la casa es una especie de reproducción de la ciudad y viceversa. Tratamos desde lo más profundo de nuestro ser de expandir nuestro microcosmos a uno cada vez más grande que explique o de sentido a lo ajeno, “...una casa debe ser como una pequeña ciudad para ser una verdadera casa, y una ciudad debe parecerse a una gran casa para ser una verdadera ciudad.” (Van Eyck en Smithson, 1996, p. 7).

Al despedirse Ricardo y Maru, don Rodrigo Cataño obliga a una continuidad de la relación que a futuro ve como un matrimonio, poco importa la decisión personal de su hija. En el fondo de esa relación ve la continuidad de su raigambre. El rostro casi siempre adusto se suaviza por ver bien encaminada la posibilidad de realización de sus aspiraciones, su rostro es de gran satisfacción, el rostro de Maru obligado, acartonado. Sale Ricardo por la puerta y tan pronto se cierra, Maru descansa de la apariencia y el rostro del señor Cataño vuelve a endurecerse.

Al momento de despedida la casa tan cuidada con recelo es ofrecida a un externo, Ricardo a quien Rodrigo le dice: “recuerda que esta es tu casa”. El tesoro más grande que es la casa es ofrecido al extraño de quien lo único que conocen es su herencia. En referencia a la vivienda De Certeau y Giard en De Certeau *et al.* (1999) expresan: “Aquí cualquier visitante es un intruso, a menos que haya sido explícita y libremente convidado a entrar”. (p. 147)

“La virtud es fruto del sacrificio”

Una vez habiéndose retirado todos los invitados la familia vuelve a su normalidad con la excepción de que “Maru ya no es la misma”. Los zapatos antes fruto de su ensoñación ahora son elementos de martirio cuando al finalizar la fiesta se los quita por cansancio y su padre la reprende porque ya no es una niña y eso “no lo puede hacer una mujer”.

El rito tiene entre otras funciones, la labor de perpetuar una idea del mundo, por ello es tan importante en la conservación del mito, su existencia por tanto forma, educa, transmite los saberes o creencias de una tradición. Dicho de otra forma, una de sus labores “consiste en el intento de fijar la condición humana en un sistema estable, cercándola con reglas, y en tal virtud se apelará a los ritos para alejar de ese sistema todo lo que simbolice su imperfección (...)” (Cazaneuve, 1971, p. 35).

Se revela aún con mayor fuerza el valor útil de la fiesta, el ambiente festivo solo era una apariencia para el verdadero fin, la instauración de modelos de conducta y normas bajo las cuales ahora tendría que regirse Maru para alcanzar la perfección, el principio de placer supeditado ahora por el principio de realidad. Tal y como refiere Lefebvre que sucede en el espacio rural. Este no es el espacio rural sino el urbano, sin embargo, hay un arraigo a esa antigua vida.

La Vivienda habla de la voluntad de durar, la victoria pasa al futuro, la alegría, el placer, la voluptuosidad vienen después de la perseverancia y dependen de ella: raras son las fiestas que suspenden el severo orden de los trabajos y los días, y solo se casan una vez. (Lefebvre, 2018, p. 75).



Fotograma *Una familia de tontos*. Minuto 53:11.20. (Figura 110 y 111).

En este encuadre se observan dos triángulos formados por los personajes. El de las mujeres sentadas (Maru, Estela y Doña Gracia) y de pie los hombres (Héctor, el novio de Estela y el padre que se encuentra al centro de la toma). Destaca que la figura central que ocupa el espacio con su autoridad es el señor Rodrigo.

La simbolización del cuerpo.

Después de la reprimenda por haberse quitado los zapatos frente a otros hombres, el padre ordena a su hija retirarse a su cuarto. En un primer plano están los padres observando a Maru que sube las escaleras con su vestido, zapatos y peinado. La cámara hace un acercamiento a las piernas y zapatos de Maru. Mientras el padre la ve con orgullo imaginando la posibilidad de que su hija sea una buena madre y lo que considera una buena mujer, doña Gracia la ve con tristeza subir, porque de alguna manera sabe el dolor que eso implica.

El paso por la escalera tiene un contenido metafórico, porque evoca el camino que une la vida y la muerte, o, más exactamente, la tierra con el cielo. Pero este movimiento de ascenso y descenso carece de dimensiones sobrenaturales, son sólo humanas. (Balló, 2000, p. 109).



Fotograma Una familia de tantas. Minuto 54:54.37. (Figura 112).

El ascenso de la hija por las escaleras es un momento dramático, en este momento tanto personajes como espectadores se hacen conscientes de que para la vida de Maru todo ha cambiado. En este encuadre con los padres al centro en un primer plano se encierra el simbolismo del ritual de los quince, el simbolismo de una transición importante.

Si nos limitamos a lo material, veríamos únicamente unos padres que observan a su hija que se marcha a dormir, sin embargo, queda la sensación de que hay algo oculto que todos los personajes están percibiendo, algo secreto.

Sucede entretanto que ciertas imágenes del mundo, además de su estructura simbólica que la conciencia explora y somete a plena luz reflexiva, traen consigo una suerte de capacidad autónoma de engendrar una serie de pensamientos que se extienden hasta el infinito. Lo simbolizado asume allí una densidad, una riqueza excedente que permite una exploración sin fin. (Wunenburger, 2005, p. 26).

Esta vida simbólica que en el presente trabajo invita a explorar, cobra significación dependiendo de quien la observe. En esta investigación interesa descubrir el imaginario o imaginarios materializados en el ritual y las implicaciones sociales de ello, sin embargo, no podemos dudar que la percepción de un momento simbólico es diferente según quien mire.

Un espectador es un contemplador fascinado por una visión de la realidad que le proporciona el placer -o el dolor- de mirar. Este acto de contemplar provoca una inmovilidad extasiada, y en muchos casos también una transferencia dramática. En esa actitud gestual, el espectador manifiesta un pensamiento interior directamente relacionado con la visión que le penetra. (Balló, 2000, p. 166).

¿De qué depende la significación que hacemos de algo? ¿cuál es la materia que le da forma? “Cada persona, en su medida y según las circunstancias, experimenta percepciones más o menos ricas o pobres, más o menos dominadas por las informaciones empíricas o por informaciones arquetípicas.” (Wunenburger, 2005, p. 30).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 54:52.45. (Figura 113).

Estas informaciones dan sustancia a la forma de interpretar la imagen, sin embargo, lo que es un hecho es que algo ha sucedido en el momento en que la joven hija cumplió 15 años y ese complejo acontecimiento está encerrado en la misteriosa imagen.

Maru ha sido desprovista de su propio cuerpo, quizá el único espacio que le pertenecía realmente y es que, así como se ha insistido, entre los múltiples niveles en los que podemos observar el espacio está también el cuerpo. En la sociedad el cuerpo igualmente es un espacio producido materia de significaciones que van más allá de lo biológico.

Sin duda, el cuerpo designa, en primer lugar, una realidad objetiva, biológica, dotada de órganos, funciones, fronteras, superficies; pero nuestra relación personal, subjetiva, íntima respecto de nuestro cuerpo también se desarrolla por un conjunto de representaciones que lo modifican, lo sobrecargan de valores negativos o positivos, transformando el estado natural o las apariencias sensibles. (Wunenburger, 2008, p. 137).

La sociedad y el cuerpo.

Terminada la fiesta, no hay lugar más para la ensoñación de los quince años, viene el duro golpe duro de la realidad para Maru, quien acogida por el espacio oscuro de la recámara suelta las apariencias y muestra su desconsuelo ante la conciencia de un nuevo cuerpo, un cuerpo virtual en el que la sociedad y las instituciones parecen ya haber decidido por ella. De ahí también que para el desarrollo de las sociedades las fechas sean tan importantes, pues estas marcan etapas de conversión, crisis, enmienda, etcétera. Para Deleuze y Guattari (2015):

La Historia real cuenta sin duda las acciones y las pasiones de los cuerpos que se desarrollan en un campo social, en cierta manera las comunica; pero también transmite consignas, es decir, actos puros que se intercalan en ese desarrollo. La Historia no se libraré jamás de las fechas. (p. 86 y 87).

Esta desesperanza observada en su gestualidad es complementada visualmente por el plano detrás de ella. Se observa una ventana que lejos de abrirse al espacio abierto está saturado por el muro de la casa contigua.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 55:27.45. (Figura 114).

En el silencio de la intimidad afloran las reflexiones de las dos mayores, Estela con nostalgia recuerda que su fiesta “no estuvo tan bonita” como la de Maru mientras que Maru está confundida al darse cuenta de que el momento tan esperado no resultó como ella imaginaba. Los invitados no fueron suyos, no pudo bailar con quien quiso, se vio obligada a entablar una relación que no deseaba con su primo, se vio forzada a tomar un protocolo rígido y sospecha una pérdida de libertad, el despojo de su cuerpo que le pertenecía.

Este cuerpo materializable, observable para el ojo desnudo, identificable en su singularidad por las ciencias generalmente es, no obstante, ocultado (por la ropa) y modificado en su naturalidad primera por las artes de vivir en sociedad. Lo propio de la cultura es producir una cultura del cuerpo, un conjunto de ritos y mitos que hacen entrar al cuerpo en una imaginería, en un imaginario e, incluso, en un imaginal, todos estos sistemas de imágenes que vienen a revestir su unicidad desnuda. (Wunenburger, 2008, p. 138).

La algarabía de la fiesta disfrazó la tristeza de Maru, a partir de ese momento su vida se va a debatir en tener que ir definiendo juicios entre lo que quiere y lo que supuestamente debe de hacer. Se tumba a la cama a llorar con los zapatos en la mano: el objeto que ha sido cuerpo de un vaivén de significaciones infinitas y contrarias.

La mano es un continente en el cual se puede conservar un objeto. (...) La mano (...) hace conocer una región privilegiada en la cual se afirmará la posesión, el Mío. Por la mano se esboza en esa dirección la personalidad. Y aunque no haya en ello ninguna reflexión verdadera, esa conducta esboza ya una toma de posesión. Pero ¿no ocurre lo mismo con el territorio? ¿Y con el nido? En cierto sentido, el territorio es también un continente que me pertenece. (Chateau, 1976, p. 86).

¿Qué le queda a Maru si hasta su espacio íntimo parece haberle sido arrebatado? Estela también tiene un llanto reprimido, conoce la desesperanza y el dolor de su hermana; está sujeta a un horario, a esconder su relación sentimental, a responder a las obligaciones impuestas por el jefe de casa y el jefe del trabajo y a permanecer en el silencio y obediencia constante. Entiende perfectamente el sufrimiento de Maru pero calla. “Así, el cuerpo prolonga creencias religiosas, ideales estéticos, porque previamente su superficie ya no es un límite del cuerpo propio, sino una superficie expuesta que opera como un texto”. (Wunenburger, 2008, p. 138).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 55:58.66. (Figura 115).

El relato que cuenta la casa.

Ahora será, probablemente, Lupita quien comience a hacerse cargo del hermano menor: la madre la envía a que lo lleve a dormir. La vida de las mujeres en la casa familiar es un ciclo que abre y cierra. Ahora es ella a quien van a preparar para ser una futura mujer como antes hicieron con Maru. Al respecto, Peredo (2000) señala el carácter de prisión que puede tener una casa en tanto que protege de los peligros externos a cambio de sumisión.

Si a lo anterior sumamos el hecho de que la casa es, en el fondo, ese recinto que permite establecer un límite sanitario, con respecto a las contaminaciones del exterior que puedan dislocar a la familia, y si agregamos finalmente que la casa es el lugar ideal para la preservación, difusión y recreación de las virtudes (femeninas, sobre todo) de la vida pequeñoburguesa, tenemos que la casa se vuelve, más que otra cosa, un cerco. (p. 85)

En este encuadre se observan en diagonal algunos peldaños de la escalera, y los personajes que interactúan están situados en un segundo plano, a él le anteceden los barandales de la escalera, aquella guardiana de la estabilidad convertida en prisión.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 56:22.00. (Figura 116).

La casa funge un papel determinante en la institucionalización de los imaginarios, se encarga de reforzarlos y reproducirlos; a través de ella se generan relatos de vida que construyen al sujeto en su vivir. Hay una relación análoga entre el lugar y el sujeto que lo construye y se construye en función de él. Esto es parte de lo que los nuevos estudios de la geografía, como la vertiente crítica, han tomado en cuenta sobre el espacio en relación inmediata con lo imaginario.

Todo imaginario social es un imaginario geográfico en tanto que la imaginación es provista de lo que se observa y se vive en el día a día en la vida cotidiana, la cual, a su vez, se nutre de las coordenadas de tiempo-espacio específicas en las que tiene lugar. Por ello, por ejemplo, se puede hablar de imaginarios urbanos e imaginarios rurales, las narrativas que dan coherencia a cada uno son distintas.

(...) lo que aparece así como una co- construcción del sujeto y del lugar, se manifiesta en los relatos que los instituyen mutuamente. De manera análoga al geógrafo que fundamenta su explicación de los lugares en una trama narrativa, el sujeto geográfico expresa narrativamente su identidad y sus cambios así como los lugares que la acompañan. (Berdoulay en Lindón y Hiernaux, 2012, p. 50).

La casa en buena medida está produciendo sujetos con imaginarios específicos, a los que solo será posible escapar saliendo de la casa natal y apelando a la performatividad del imaginario.

La interacción espacial.

En este cuadro la composición separa a los hombres de las mujeres, los primeros en un eje horizontal, sentados en la sala, de manera vertical ligeramente inclinadas al centro de la mesa la madre e hija que cumplen con el servicio de preparar el té. La composición de este fotograma es trabajado de una manera yuxtapuesta, el plano vertical se intercala en el plano horizontal de los hombres, de manera que las figuras femeninas y masculinas se alternan.

En este fotograma la composición combina y coordina la perpendicularidad de las mujeres y los hombres. Las primeras de pie cifrando su atención en el servicio del té al centro de la mesa y los hombres sentados esperando a ser atendidos. Se alterna la verticalidad de ellas con la horizontalidad de ellos. Don Rodrigo Cataño, una vez más, es el eje principal y foco de atención espacial.

(...) la espacialidad de los seres humanos provoca que se construyan como tales en el proceso mismo de su interacción con el entorno: modelan los lugares que les permiten sostener esta interacción y, recíprocamente se ven transformados por ellos. Lugar y sujeto aparecen así inextricablemente ligados; se instituyen mutuamente. (Berdoulay en Lindón y Hiernaux, 2012, p. 50).

No es fortuito que el personaje portador de la máxima autoridad se encuentre estratégicamente ubicado al centro en los diversos encuadres del filme. Así mismo, su ubicación, así como la del resto de personajes, depende también de la acción o conflicto que se presenta. En las relaciones espaciales se encuentra tejida la relación entre el rol social y la acción.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 56:41.83. (Figura 117 y 118).

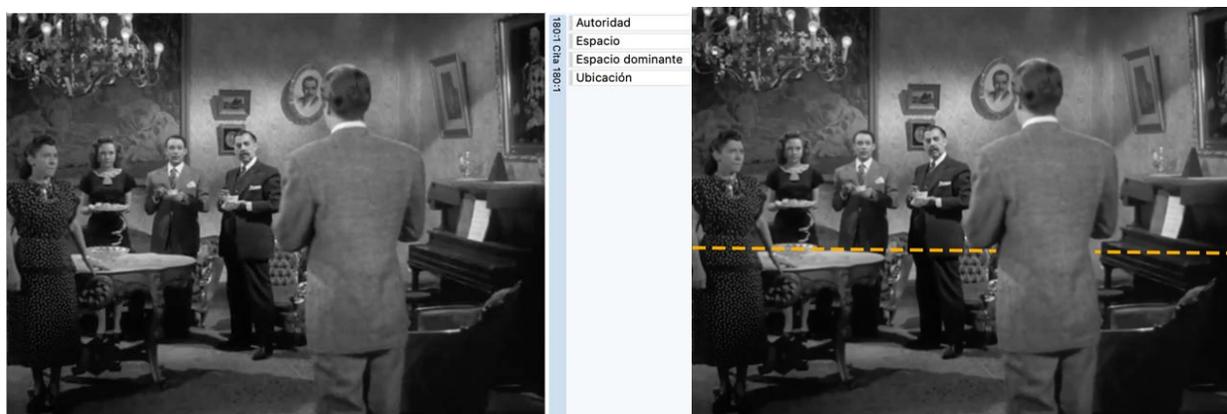
En razón de lo anterior, no es posible pensar en los códigos morales o de comportamiento sin su relación con el espacio y desde luego con el tiempo. El espacio producido impone los valores con los que fue construido, “cuando estás en una estancia de determinada dimensión, estructura y luz, respondes a su carácter, a su atmósfera espiritual, reconociendo que cuanto el ser humano propone y realiza se vuelve vida.” (Kahn en Norberg, 1981, p. 108)

En ese sentido, el teórico francés Lefebvre (2013) resalta el carácter condicionante de una ideología con relación a un espacio específico, se pregunta entonces “¿Qué es una ideología sin un espacio al cual se refiere, un espacio que describe, cuyo vocabulario y relaciones emplea y cuyo código contiene?” (p. 103).

El pensador de Rodin.

A la amabilidad de las mujeres y al beneplácito de los hombres se contraponen la preocupación, incertidumbre y desconexión de Héctor. Su actitud, contraria a lo que se había visto empieza a ser discordante con su rol en la familia. “El gesto pensante melancólico es típico de una nueva masculinidad, frágil y titubeante, que no oculta su conciencia desesperada.” (Balló, 2000, p. 102).

Es un pensador de Rodin abstraído del espacio. Pertenece al espacio material pero no al espacio imaginado compartido por los demás. Con esto se muestra que el contenido total de un espacio no necesariamente es congruente entre sí, el espacio vivido contiene elementos disímolos entre sí que hacen que el espacio no sea homogéneo ni homogeneizante. Este motivo visual es recurrente en el cine.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 57:29.87. (Figura 121 y 122).

Los usuarios y la novedad del espacio.

En la siguiente escena, la plática que deriva del momento del té no tiene un foco de tensión sino lo contrario, de aburrimiento. La madre no está interesada, se encuentra preocupada por el nuevo comportamiento de su hijo; Maru, por formalismo, está obligada a mostrarse interesada en los temas de negocio de su primo, mientras que Ricardo y el señor Cataño hablando del cambio drástico en los precios y las calidades naturales y artificiales de los textiles. Aunque todos están en un mismo espacio, lo viven distinto porque sus intereses son diversos.

En esta toma la cara, la taza y sobre todo el gesto de Ricardo de levantar los dedos la mano al tomar el té muestra la cursi alcurnia de la que él mismo hace gala. El espacio se torna soso con la presencia de Ricardo. El manejo no solo conversacional, sino también gestual del otro es determinante en la vivencia de un espacio. En el mismo espacio de la sala, ya antes habían tenido la presencia de otro extraño: el vendedor de aspiradoras; sin embargo, si comparamos el ritmo de cada una de las escenas, uno es vivaz, energético, simpático mientras que el otro carece de gracia.

De manera que, el espacio adquiere el movimiento y el ritmo de quien lo habita en un determinado momento. La calle, por ejemplo, no es la misma con niños corriendo que sola, o con vendedores ambulantes o una escuela, etcétera. Al respecto Quirarte (2010) siguiendo al teórico Pierre Sansot explica:

(...) la ciudad no tiene una forma acabada ni una estructura impersonal. Su traza en potencia, condicionada por el tiempo, es modificada por la cadencia reconocible de cada uno de sus usuarios: un grupo de niños a la salida de la escuela, un batallón de soldados en el desfile, los amantes que se besan bajo la lluvia, utilizan una misma banqueta pero otorgan una dinámica distinta a la ciudad. (p. 578 y 579).

Así cualquier espacio o fragmento de este se carga de una vida según el o los usuarios. Donde, además, se dan relaciones del *Yo* con el otro. Cabe mencionar que ante la presencia del otro, el *Yo* activa un mecanismo de interpretación, de pronóstico, de desciframiento.

Cuando un individuo se encuentra con otros, quiere descubrir los hechos característicos de la situación. (...) Raras veces se tiene acceso a una información completa de este orden; a falta de ella, el individuo tiende a emplear sustitutos -señales, tanteos, insinuaciones, gestos expresivos, símbolos de status, etc.- como medios de predicción. En suma, puesto que la realidad que interesa al individuo no es perceptible en ese momento, este debe confiar, en cambio, en las apariencias. (Goffman, 1997, p. 265 y 266).

Ricardo no despierta, por lo menos para Maru, el interés que en cambio sí produjo el primer encuentro con Roberto. Pero esa indiferencia es también una respuesta. En medio del momento calmo del té, la entrada intempestiva de Estela rompe con la monotonía. Ella, al igual que los demás hijos se encuentran en una etapa de transición que empieza a desestructurar el orden dado por los padres.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 58:42.37. (Figura 123).

Ubicación espacial y poder.

Una vez más don Rodrigo regaña a Maru, en esta ocasión por haberse mostrado indiferente ante la conversación con su primo. Para este momento Maru ya da señales de inconformidad respondiendo a su padre. Estela baja una vez que Ricardo se ha retirado y también la regaña. Se forma un triángulo entre las mujeres; Rodrigo al centro, es un eje que rompe el plano. Como se ha visto con anterioridad, la posición social de la autoridad se refleja y refuerza con su posición espacial.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 1:00:32.87. (Figura 124 y 125).

La escalera se derrumba.

Las dos hijas empiezan a mostrar el drama de ser mujer en el seno de esa tradición y comienzan a manifestar su desacuerdo con las estrictas reglas de la casa. Maru sube las escaleras llorando.

Como los museos, los peldaños de una escalera se devienen “en guardianes tradicionales de la cultura, una especie de laberinto ordenado que asegura la perdurabilidad de un edificio dedicado a la preservación y la conservación de un saber, una forma que da sentido de silenciosa eternidad.” (Balló, 2000, p. 119). Esta forma arquitectónica de silenciosa eternidad se desestabiliza con el paso apresurado de Estela quien corre para esconder algo y se termina de derrumbar con el paso abatido de Maru.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 1:01:00.75, 58:56.08. (Figura 126 y 127).

Los trozos de la novela familiar.

En la cena después del conflicto, se da gracias a Dios por la supuesta armonía familiar, sin embargo, todos en mayor o menor medida tienen un cierto grado de insatisfacción, las mujeres por la adopción de su rol asignado, el padre porque no logra controlar como antes el dominio de la situación y la madre porque se encuentra entre dos determinaciones, una rígida estática y la felicidad de sus hijos.

La aparente fuerza y unión familiar se desmorona, su espacio también cambia sin así quererlo. La solidez de una casa tan cuidada hasta en el mínimo detalle comienza a develar sus fracturas, las fisuras a las que no se les prestó atención y que ahora reclaman más espacio, la imposibilidad de retener un tiempo perdido.

La mirada sagaz reconoce ahí el abigarramiento de los trozos de la 'novela familiar', la huella de una escenificación destinada a ofrecer una cierta imagen de sí misma, pero también la confusión involuntaria de una manera más íntima de vivir y soñar. En este lugar propio, flota un perfume secreto que habla del tiempo perdido, del tiempo que ya nunca volverá, que habla también de un tiempo por venir, algún día, tal vez. (De Certeau y Giard en De Certeau, *et al.*, 1999, p. 148).

Las apariencias son solo superficie, disfrazan de uniformidad los conflictos mismos del espacio material e imaginado. Este retrato familiar que hace Galindo nos permite penetrar la mera apariencia para observar no solo los imaginarios que le dan lugar sino también la incidencia de estos en la vida psíquica de cada miembro de la familia. Recordemos que el imaginario no solo se explica en términos colectivos sino a la par individuales. “Lo imaginario, decíamos, aparece

como lo más íntimo de nuestro ser, asimilado como está a una expansión natural, a un agua que brota del manantial, a una expresión auténtica de nuestra frágil afectividad primera.” (Chateau, 1976, p. 223).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 1:02:49.70. (Figura 128).

Del recuerdo a la vivencia.

Maru imita al vendedor haciendo uso de la aspiradora, se encuentra con el instructivo, su nuevo objeto de la ensoñación. El carácter polisémico de un objeto cambia cuando éste entra en relación con otros. En el cine hay una representación social del objeto cotidiano. Los objetos en el cine por lo tanto, tienen una vida que refuerza la vida del espacio producido, espacio que en este caso empieza a transmutarse por otro.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 1:04:26.70. (Figura 129).

Para Maru, el instructivo posee significados que simbolizan con una carga emocional. Cabe destacar que la simbolización no implica únicamente una actividad imaginativa con respecto al objeto sino también un proceso cognositivo para aprehender de la experiencia.

La simbolización deviene, de este modo, una actividad creadora del sujeto que imagina que no se contenta más con reproducir en un orden subjetivo percepciones posibles, sino que devela un sentido figurado (...) Esta faceta interna de la imagen revela entonces que existe una arquitectura cognitiva de la misma que, una vez liberada de su envoltura exterior, contiene un hilo conductor vital, una suerte de savia que alimenta el pensamiento. (Wunenburger, 2005, p. 26).

Ante la presencia de Maru, el manual de uso no es ni será solo un objeto. Este se ha alterado en su esencia imaginada, es ahora un recuerdo. En el recuerdo, un objeto se vuelve una vivencia completa. Por ello el espacio no responde a un orden práctico y analítico, está plagado de recuerdos, de vivencias que modifican su percepción.

Jean Paris (1967) retoma al teórico italiano de estética Antonio Russi para hablar sobre el recuerdo. Nos dice entonces que el recuerdo pone en marcha la activación de todos los sentidos, no se trata pues de una mera evocación de la memoria sino de una vivencia que completa al objeto. De manera que:

Ver una rosa es respirar ya su perfume; la acidez de un limón la percibo ya a través de su color amarillo, de su rugosidad. La aprehensión visual se acompaña, por lo tanto, de impresiones secundarias que la memoria restituye; sigue siendo tan inseparable de ellas que, en definitiva, no es más que "una posibilidad de evocar todas estas sensaciones laterales", puesto que en la experiencia práctica no ofrece del objeto "nada más que lo que los otros sentidos han revelado a su vez". Por lo mismo, en fin, la anexión del espacio no se operará nunca siguiendo un orden

analítico; sería pueril para construirlo adicionar un aire táctil, un volumen auditivo, gustativo, visual, etc. (p. 111 y 112)

La imagen como extensión del ser.

El hijo menor mete la mano a la aspiradora y se atora. En este cuadro vemos la desentonación del objeto moderno para con la belleza y ritmo del resto del espacio. Un espacio tranquilo, cuidado, prudente, es trastocado por la aspiradora que en cambio es ruido, caos, peligro, accidente. La imagen integra al mundo y a la vez se integra con el mundo. Por ello la imagen pone en evidencia ese cosmos. “Las imágenes constituyen así la iconósfera primera, polimorfa y plástica, a partir de la cual toda conciencia teje sus relaciones con el mundo y con el sentido.” (Wunenburger, 2005, p. 32).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 1:04:45.29. (Figura 130 y 131).

La composición de este cuadro no solo es de una cierta armonía en sus elementos sino que destaca un gusto estético muy bien definido remarcado por los pesados cortinajes del ventanal saledizo, este era en Europa un elemento arquitectónico funcional mientras que en México, consecuencia del eclecticismo del período porfirista se utilizó como imitación decorativa aunque no tuviera la misma funcionalidad.

Se observan también las mesas de centro como la consola con un centro de mesa, la distribución del cuadro flanquea la ventana por dos sillas. Sobre el piso de este espacio muy europeo y porfiriano destaca la presencia de dos caracoles. Elementos que invitan al sueño y a evocaciones bellas y que, en la tradición de tiempos pasados, los habitantes de las casas guardaban estos objetos que rememoraban el sonido del mar.

El hombre no está ausente nunca de las cosas. El más mínimo rectángulo de madera o de tela sobre el que escribe su destino, confesará a poco que se le pregunte, como los ha mirado un artista lo que no quiere decir visto-mirado en su vida profunda, y de qué sentido se han cargado. (Paris, 1967, p. 166).

Entre todo este universo de objetos que constituyen el espacio vivido desentona el nuevo elemento con el que el niño se accidenta, acontecimiento que provoca un nuevo encuentro entre Maru y Roberto.

Performatividad del imaginario.

Guadalupe sale corriendo a buscar al vendedor de aspiradoras para solicitarle que les ayude con el accidente del menor. Roberto sostiene una conversación con ella quien firmemente le pide que se lleve el aparato que para ella “es del diablo”. Con la agilidad que le caracteriza, Roberto la convence de que si la aspiradora es peligrosa es porque no la llevaron a bendecir. Con ello deja conforme a Guadalupe quien antes estaba renuente a conservar la máquina. En esta discusión se enfrentan dos horizontes culturales y con ello, la superstición, la creencia, la religión versus el conocimiento científico y la racionalidad propia de la modernidad.

Los imaginarios, aun teniendo como origen un mismo mito, se matizan según su contexto, según la cultura en la que se instaura a través de las instituciones, rituales y otras prácticas sociales. De manera que “La experiencia nos revela como un fenómeno constante y normal aquello que nos parece absurdo.” (Cazaneuve, 1971, p. 15).

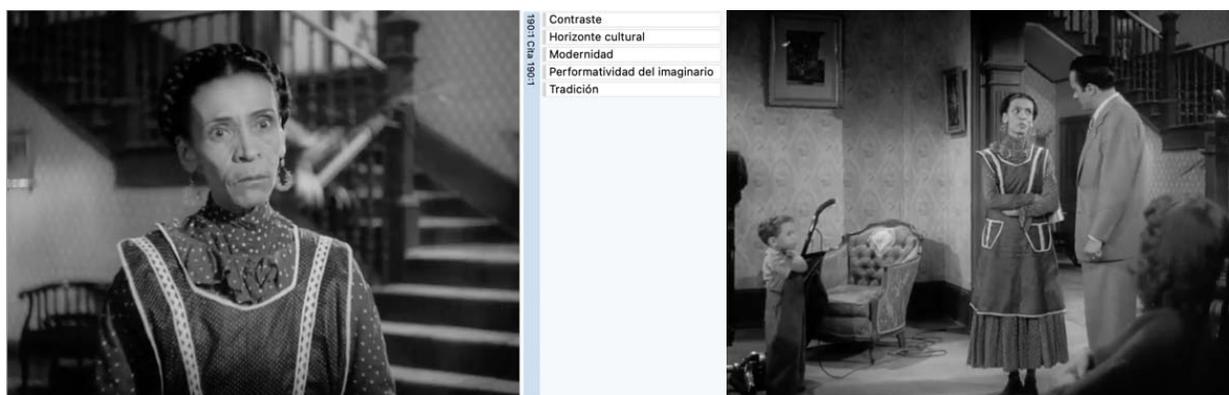
Siguiendo la misma línea, es destacable la cualidad performativa del imaginario y su relación con el porvenir de un sujeto, su sociedad y territorio. Para ejemplo, en México, durante los años cuarenta del siglo XX, entre la transición de un período tradicional a uno moderno, la transmutación de los imaginarios se va a confrontar en un mismo espacio y tiempo, tal como sucede entre Guadalupe y Roberto, quien incluso lo nombra de apellido “del Fierro” y no “del Hierro”³.

En una sociedad organizada de manera muy tradicional, para la cual el ritual es central, el imaginario se encuentra fuertemente restringido y estabilizado, de tal suerte que el individuo lo

³ “Fierro”, es una expresión coloquial y un anacronismo habitual en México entre la gente del pueblo para designar genéricamente la composición de cualquier objeto metálico. Es una expresión que parece más familiar que “hierro” al horizonte cultural de Guadalupe.

incorpora verdaderamente y se comporta según esos rituales. Por el contrario, en una sociedad en donde prevalecen el individualismo y la economía de mercado, las posibilidades que tiene el individuo para trabajar su imaginario aparecen mucho más decisivas en cuanto a su toma de decisiones (...). (Berdoulay en Lindón y Hiernaux, 2012, p. 52).

En dicha discusión en un momento se encuadra el rostro de Guadalupe con el fondo de las escaleras, ella es una guardiana más de la tradición y de los espacios de estabilidad.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 1:06:26.95, 1:07:21.00. (Figura 132 y 133).

Aunque Guadalupe se queda tranquila con la sugerencia de Roberto de bendecir la aspiradora, el hecho es que, como se analizó en la escena en la que Roberto hace su labor de venta, hay una resistencia por traspasar la labor de la limpieza de un objeto a otro (de la escoba a la barredora eléctrica), la resistencia no es solo individual sino cultural.

La acción, siendo tan importante en la vida cotidiana, pierde sentido ante la llegada de la máquina. Luce Giard en el libro *La invención de lo cotidiano II. Habitar, cocinar* (De Certeau et al. 1999) examina las consecuencias culturales con la maquinización de la vida cotidiana y argumenta que,

En la acción se superponen invención, tradición y educación para darle una forma de eficacia que conviene a la constitución física y a la inteligencia práctica de quien la ejecuta. Si la acción llega a perder su utilidad, sea porque el término de la cadena operativa ya no parece digno de interés, sea porque un procedimiento menos costoso en tiempo, energía, destreza o en provisiones aparece, pierde asimismo sentido y necesidad. (p. 209).

En resumen, siguiendo con los mismos autores, la vida cotidiana y los cambios que se dan en ella repercute tajantemente en el tejido social y por tanto en el devenir de un pueblo. “La multiplicidad de prácticas y acciones técnicas da forma a la vida ordinaria, y la riqueza del tejido social depende de esta misma multiplicidad.” (Giard en De Certeau, et al., 1999, p. 219)

El espejo: un espacio entre dos mundos.

Maru está descubriendo otra forma de vivir que para ella no existía, ve en su organización familiar una tradicionalidad caduca. En los encuentros entre Maru y Roberto hay un espacio entre los enamorados, en ese espacio cada uno descubre otro mundo. La complejidad de dos estructuras de pensamiento a su vez cobran la complejidad de la performatividad de los imaginarios, muchos de ellos desprendidos de la idea de progreso.

Ya hay para la joven protagonista una atracción por el mundo exterior, porque lo asocia a su libertad, aunque eso no lo sabremos realmente ni siquiera con el final de la película. Empero, la posibilidad de visibilizar otra forma de vivir le da esperanza. La modernidad abre un abanico de posibilidades de pensar la vida. Esta es la narrativa que empieza a tener sentido para Maru.

En el fondo, la modernidad es plural. El imaginario que desencadena y alimenta no se puede describir como dotado de una única coherencia; por el contrario, se va a multiplicar en la forma en que el sujeto —científico, profesional u otro habitante— lo capte para sí. Por lo tanto, es preciso retomar la dimensión narrativa de esta activación del imaginario por parte del sujeto. (Berdoulay en Lindón y Hiernaux, 2012, p. 56).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 1:08:54.75. (Figura 134).

En este fotograma el espacio que los distancia está ocupado en un segundo plano por un espejo, en éste se refleja el tapiz, logrando un efecto visual de una ampliación del espacio. El espacio cerrado se abre para mostrar otras formas en su amplitud, “el espejo es imagen de la imagen, el lugar donde, de acuerdo con Lacan, se produce la constitución de la conciencia del sujeto.” (Lacan en Balló, 2000, p. 60). Pero ¿es esta ampliación real o una mera virtualidad? Según Wunenburger (2005):

El lugar real de la imagen no es más que un lugar virtual, que escapa a la observación sensible inmediata porque él no es, finalmente, más que abstracto: la imagen reflejada es, en cierta manera una utopía sensible, un no-cuerpo en un no-lugar, que no podría tener existencia y menos todavía participar del ser. (p. 170).

Siguiendo con el mismo autor, en la apariencia del espejo que crea una la imagen de la imagen se remarca una distancia imborrable; el objeto que llamamos real nunca podrá ocupar el mismo espacio que se proyecta en el reflejo, “una distancia, que marca la dualidad entre presente en sí y representación figurativa” (p. 171).

La significación del espacio exterior.

A pesar de las creencias firmes de Guadalupe, se vuelve cómplice de Maru guardando silencio ante la madre que no se entera de lo que sucedió. Ahora el próximo encuentro que habrán de tener los enamorados tendrá lugar en la calle. Maru va por el pan con el objetivo de encontrarse con Roberto. De las pocas veces en el filme que el conflicto se lleva al exterior. El amor solo tiene lugar fuera de la casa, la noche abriga los amores clandestinos. Mientras Roberto espera, Estela y Leopoldo se besan en la calle.

En la medida en que los hijos salen al espacio externo van rompiendo con el poder autoritario del padre, propician con su salida la performatividad del imaginario. Y por ende, van conformándose células familiares nuevas, solo el hijo se queda pero las dos mujeres abandonan pronto su casa natal y con ello el ámbito familiar.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 1:12:07.75. (Figura 135).

Los imaginarios en la sociedad contemporánea.

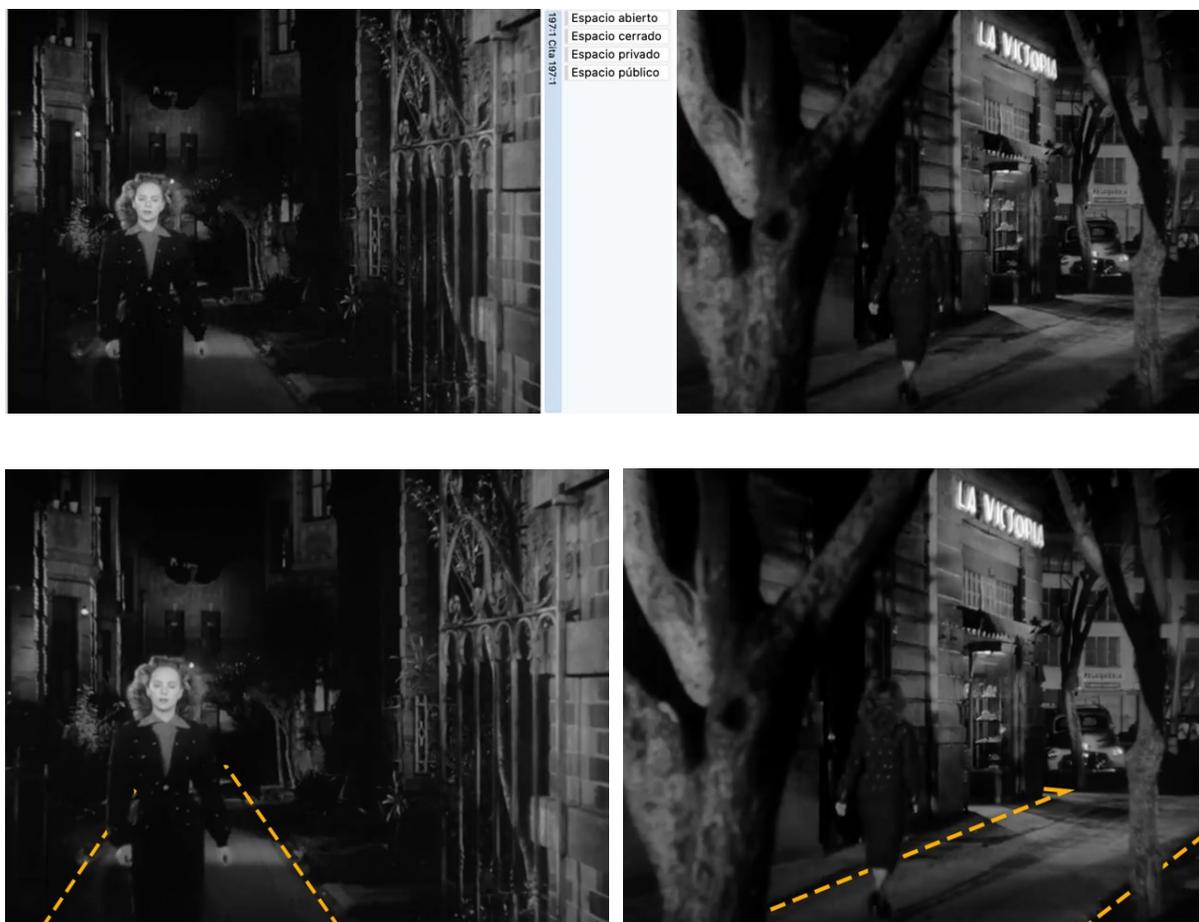
Maru manifiesta con Roberto la intranquilidad de su vida, su sobresalto constante en el seno familiar. Los problemas de Roberto son otros, propios de una época industrial con formas de trabajo determinadas y la implicación por tanto de otras contrariedades y preocupaciones. Las preguntas propias de la existencia no son las mismas en contextos disímiles, mucho menos de individuo a individuo. Cada espacio-tiempo tiene sus propias complicaciones que son interiorizadas en la subjetividad-colectividad humana.

En efecto, muy particularmente en las sociedades contemporáneas, marcadas por la modernidad y sus desavenencias, cuando el sujeto individual busca afirmar su autonomía, los imaginarios no carecen de diversidad. Los flujos culturales alimentados por la movilidad y las tecnologías de la información y la comunicación ofrecen un vasto abanico de elementos utilizables por la imaginación. Por el contrario, su misma diversidad y la relativa democratización de las sociedades, en detrimento de las estructuras jerárquicas tradicionales, no favorecen la imposición autoritaria de comportamientos ligados a un imaginario particular. A pesar de ello, es en el imaginario que se persiste en buscar los fundamentos para conferir sentido a los comportamientos. (Berdoulay en Lindón y Hiernaux, 2012, p. 52).

El imaginario cambia, se adapta para sobrevivir al mismo paso que la sociedad se reforma en busca de tiempos nuevos pero cargando siempre un pasado intenso.

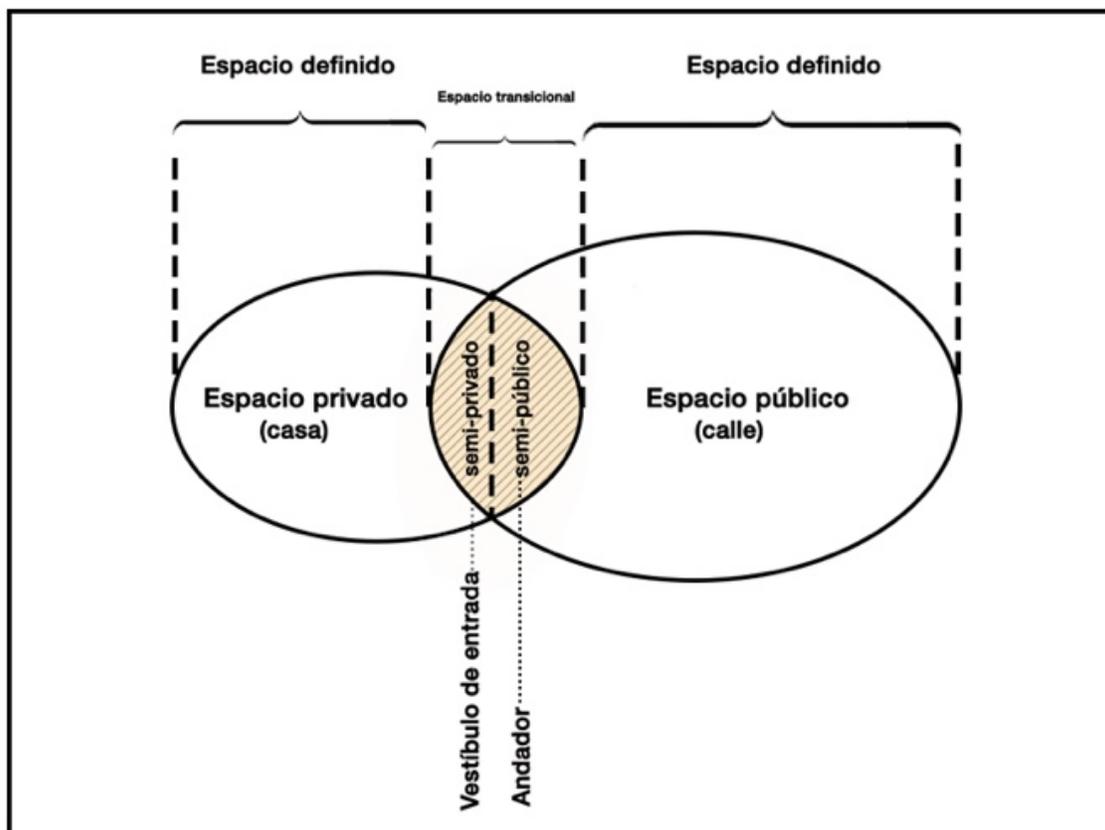
La ampliación del campo y sus consecuencias en la vida familiar.

Maru regresa a su casa corriendo en medio de la oscuridad. Roberto en primer plano, ella en el eje. En esta secuencia de escenas donde Maru va por el pan vemos de forma más abundante el espacio material (arquitectónico y urbanístico). Obtenemos más información de la ciudad que se presentó al inicio del filme. Esta información habla sobre la composición general del espacio en el que se desarrolla la vida de los Cataño. Se ve la calle (espacio público), en seguida -con menos jerarquía- el andador (espacio semi-público), la escalinata y vestíbulo exterior a la entrada a la casa (espacio semi-privado) para por fin entrar a la casa (espacio privado).



Fotogramas *Una familia de tantas*. Minuto 1:13:04.62, 1:14:21.20. (Figura 136, 137, 138 y 139).

Es probable que estas escenas son las que muestran el ordenamiento del uso del espacio consecutivo que nos lleva desde un espacio abierto a uno cerrado y viceversa pasando por espacios de transición (espacio semi-privado y semi-público), tal como se muestra en el diagrama siguiente (Figura 140):



Elaboración propia. (Figura 140).

Cuando vemos la calle, un espacio que no es el interior de la casa; vemos el espacio que siempre estuvo ahí, pero fuera de campo o fuera de encuadre. Al hacerse visible, ese fuera de campo deviene en este momento en campo (Gaudreault y Fost, 1995). Dicho de otra forma, la calle perteneciente a una colonia de la Ciudad de México estuvo en espera de la posibilidad de ser mostrada a cuadro. La posibilidad de existencia de los dos espacios (el que se ve y el que no se ve) resulta un potencial narrativo del cine.

Cada sucesión de planos actualiza y organiza un espacio que anteriormente estaba fuera de campo. El 'aquí-ahora' del plano en curso no es sino el 'allá' del plano anterior, mientras que el 'allá' del plano en curso se convertirá pronto en 'aquí-ahora'. (Gardies, 1989, p. 99 y 100).

La función imaginaria del objeto.

El reloj que el señor Cataño sincroniza y coloca en la habitación de sus hijas, queda al centro de una subsecuente conversación profunda entre Estela y Maru. Contrasta la función del objeto (marcar el orden y controlar) con la naturaleza exploratoria y humana de las hermanas.

El señor Cataño puede tener todos los mecanismos posibles para mantener el control de la casa y de las vidas de la casa, sin embargo, de sus operaciones cotidianas escapa la ingobernabilidad de la imaginación.

En "lo invisible cotidiano", bajo el sistema silencioso y repetitivo de servidumbres cotidianas que uno cumple por costumbre, con el ánimo en otra parte, en una serie de operaciones ejecutadas maquinalmente y cuyo eslabonamiento sigue un esquema tradicional disimulado bajo la máscara de la primera evidencia, se amontona en realidad un montaje de acciones, ritos y códigos, ritmos y elecciones, usos recibidos y costumbres puestas en práctica. (Giard en De Certeau, *et al.*, 1999, p. 175).

En este maquinamiento de operaciones se deja ver la inconformidad, el rechazo a una vida impuesta y la urgencia por librarse, esto era algo que para los años en los que se filmó la película no era común ver: una mujer que se revelaba al orden establecido.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 1:17:52.58. (Figura 141).

La educación moldeadora.

Son pocos los momentos donde vemos al personaje femenino con una corporalidad sensual, siempre están cuidando sus posturas, sus gestos. En esta charla profunda que mantienen las hermanas en la habitación, en un horario en el que para las reglas de la casa debieran dormir, es

un momento sumamente humano, pues se despojan de preocupaciones y sentimientos que no pueden externar ni en otro momento ni espacio.

El espacio vivido o social produce prácticas espaciales que se repiten en la cotidianidad, pero estas, por más repetitivas, también tienen momentos de quiebre donde afloran los secretos de su ser. La materialidad es pues como una máscara, el cascarón de algo secreto.

(...) el secreto como contenido se supera hacia una percepción del secreto, que es tan secreta como él. Poco importan los fines, sí esta percepción tiene como finalidad una denuncia, una divulgación final, una revelación. (...) Siempre habrá una percepción más fina que la vuestra, una percepción de vuestro imperceptible, de lo que hay en vuestra caja. (Deleuze y Guattari, 2015, p. 287).

Durante la conversación Estela cae en un pequeño momento de ensoñación, su corporalidad se relaja, pero casi al instante se autorreprime aunque entiende a Maru.

¿que sería de la influencia social si no tomara cuerpo en nosotros, si no penetrara en nuestro ser profundo, si no pasara del gendarme exterior a lo más íntimo de nuestro corazón? Este paso de la orden externa a la orden interna, de la heteronomía a la autonomía, es la educación la que lo realiza, porque modela en nosotros actitudes profundas. (Chateau, 1976, p. 332).

La caja de pandora.

En la siguiente comida familiar a la que fue invitado el primo Ricardo, don Rodrigo Cataño menciona que de pronto le asaltan las ganas de vivir en la provincia pues considera que ahí todavía se conservan las buenas costumbres. Esta asociación quizá inconsciente que hace el padre entre la provincia y las buenas costumbres no se aleja de la realidad, responde, en buena medida, a la influencia del espacio en la conformación de imaginarios, Lefebvre (2018) explica esta relación en el contexto rural:

La vivienda campesina, regional (la arquitectura llamada vernácula) fue adaptada a una práctica (una forma de vivir) ligada a la tierra, inscrita en un lugar y en un paisaje, espontánea (orgánica). La lista de sus virtudes y cualidades, las de su espacio y su apropiación del espacio, podría alargarse: equilibrio, robustez, una cierta comodidad, una cierta belleza en los mejores casos, una actividad reglada por las horas y las estaciones, recompensada por una cierta abundancia. Una huella de felicidad, pero sin señal de placer. (Lefebvre, 2018, p. 75).

Las comidas familiares son siempre momentos de tensión, conflicto y evidencia de múltiples imaginarios que explican la forma de ser de los miembros de la familia. En este momento las miradas de Estela, Héctor y Maru ya son ausentes. Hay una inconformidad cada vez mayor con

la realidad que habitan y de la que no se sienten más parte, la casa natal es ese receptáculo con el que no se identifican más, un espacio social con urgencia a cambiar.

En realidad, el espacio social «incorpora» los actos sociales, las acciones de los sujetos tanto colectivos como individuales que nacen y mueren, que padecen y actúan. Para ellos, su espacio se comporta a la vez vital y mortalmente: se despliegan sobre él, se expresan y encuentran en él las prohibiciones; después mueren, y ese mismo espacio contiene su tumba. Desde la perspectiva del conocimiento, el espacio social funciona —junto a su concepto— como instrumento de análisis de la sociedad. (Lefebvre, 2013, p. 93).

El espacio social de la casa, antes análogo al espacio social de la Ciudad de México sufre importantes transformaciones que vemos reflejadas en el drama familiar, en la célula de un gran territorio. Aunque en efecto, los cambios en lo familiar se deben en buena medida a la personalidad de los personajes, lo cierto es que hay un contexto exterior que les fue mostrado y ahora les causa atracción. Cuando otro mundo se abre, es como abrir la caja de pandora. México cambia, la familia también. Como hemos visto con anterioridad, si el imaginario no cambia o se adapta, se condena a su propia muerte.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 1:20:21.50. (Figura 142).

La recámara de Héctor. Lo que se sueña y lo que se es.

Durante la comida familiar, Héctor se retira a su recámara, se nota incómodo y preocupado. Por primera vez conocemos su habitación, su decoración es completamente distinta a la recámara de

las hijas. Se observa el cuadro de unos barcos, un Cristo en la cabecera de su cama y un escritorio lleno de libros.

En aquellos tiempos lo normal era que los hombres estudiaran, no así las mujeres. El motivo visual de los libros nos remite a alguien preparado, culto, exitoso. Sin embargo, estas formas son contrastes con la situación actual del hijo quien ha mantenido el secreto a su familia de que su novia está embarazada y que él no tiene posibilidades de mantenerla.

La dirección de Galindo logra consonancia entre las personalidades de los protagonistas y los espacios que habitan, incluso en el guión original describe el aspecto de la habitación de Héctor como “uno de severo orden y limpieza” (Galindo, 1947, p. 125). Vemos el contraste de lo que se sueña y lo que se es. “Un lugar habitado por la misma persona durante un cierto período dibuja un retrato que se le parece, a partir de los objetos (presentes o ausentes) y de los usos que éstos suponen.” (De Certeau y Giard en De Certeau, *et al.*, 1999, p. 147).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 1:23:24.12. (Figura 143).

Las escaleras sumidas en las tinieblas.

En medio de la sala, Héctor da la noticia a sus padres de que su novia está embarazada. La señora Gracia llora mientras el padre, molesto lo regaña y le dice que debe cumplir con sus responsabilidades por lo que su novia y el bebé vivirán también en esa casa.

Héctor ya mostraba una actitud de preocupación y decepción en momentos anteriores, pero en este lapso, al develarse la verdad a sus padres, se desmorona el arquetipo del hijo mayor que debía ser cuasi una copia del padre. En un medio plano vemos el rostro de don Rodrigo furioso, desencajado, en el guión original se añade a la descripción “A sus espaldas alcanzamos a ver las escaleras sumidas en las tinieblas.” (Galindo, 1947, p. 135).

Aquel elemento de seguridad y firmeza en la casa que eran las escaleras se sumen en la oscuridad. La aparición a cuadro de este elemento arquitectónico en distintos momentos del filme puede ser interpretado según la vivencia o las vivencias de los personajes. A cada acontecimiento una significación distinta. El simbolismo otorgado a un ente nunca es perenne, cambia según la experiencia.

El simbolismo es pues, a la vez, para retomar el vocabulario de S. Freud, un proceso “libre”, en el cual todas las conexiones no están trazadas de antemano. El pasaje en lo simbólico entre lo sensible y lo inteligible puede entonces ser pensado a la vez como una vía recta y como un laberinto. (Wunenburger, 2005, p. 56).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 1:30:56.91. (Figura 144).

Los objetos del cambio. La historieta.

Maru llama a sus hermanos para comer. Mientras Lupita toca el piano, Héctor lee una historieta que es arrebatada por Maru quien le reclama “En lugar de ayudar a tu mujer ahí estás tiradote”. Los papeles se han invertido, Héctor ya no tiene más autoridad sobre sus hermanas, por el contrario se muestra falto de valor con una actitud completamente pusilánime.

Héctor en r.f.g. sumido en el sillón, lee el *Pepín*. Su aspecto es uno muy diferente al que conocimos. Hace días que no visita la peluquería. Luce una barba de dos días, la camisa va sucia y desplanchada; lo mismo que sus ropas. Ha caído en un completo abandono de su persona. (Galindo, 1947, p. 136).

Otro elemento que llama la atención en el nivel objetual es que a este punto de la trama Héctor ya no lee más libros sino historietas. El cambio de su personaje de arquetípico ha fracasado; se refleja no solo en su postura y apariencia física sino también en los objetos que lo acompañan. Con ello se confirma que el espacio y sus componentes personifican la experiencia vivida, de alguna manera el espacio se hace uno mismo con quien lo habita.

El imaginario se nutre de la inmensidad del espacio, paisajes grandiosos, monumentos urbanos, confirman de este modo una necesidad de gulliverización del psiquismo, que sueña lo grande, lo majestuoso, lo sublime. Pero la tendencia inversa es, quizá también muy fascinante: soñar lo pequeño, la miniatura, que repite a escala microscópica el macrocosmos. (Wunenburger, 2005, p. 159).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 1:31:49.83. y 1:32:10.62. (Figura 145 y 146).

Aurrecoechea y Bartra (1993) en su libro *Puros cuentos. Historia de la historieta en México 1934-1950*, explican la importancia de la historieta en México, cuyo auge comienza a finales de los años treinta y continúa durante la década de los cuarenta.

En un país de iletrados, con un periodismo empeñoso pero marginal, la transformación de la historieta en fenómeno cultural de masas tendrá que esperar hasta los años cuarenta, década en que se hace presente un nuevo público multitudinario, creado por la enseñanza oficial y las campañas de alfabetización (...) (Aurrecochea y Bartra, 1993, p. 15).

Para estos años, la historieta ofrece a los nuevos lectores un entretenimiento sencillo o una simple fuga a un costo muy accesible, por lo que resulta un gran éxito sobre todo si se toma en cuenta que mucha población había aprendido a leer en las campañas de alfabetización de los gobiernos de aquellos años.

Por ello, se consideraba que quienes consumían los famosos pepines eran personas de clase popular, incultas y por lo tanto incapaces de leer otro tipo de literatura.

Para las minorías cultas y los amantes de las “buenas letras”, la inesperada pasión popular por los pepines es una trasgresión; una suerte de masiva prostitución espiritual de los inocentes, que debe ser refrenada en nombre de la moral y las buenas costumbres literarias: mejor un pueblo de analfabetos puros que una nación de lectores contaminados. (Aurrecochea y Bartra, 1993, p. 13).



Fotografía del Archivo Casasola localizado en Aurrecochea y Bartra (1993). (Figura 147).



Pepín, 1939, imagen localizada en Aurrecoechea y Bartra (1993). (Figura 148).

La brutalidad hecha imagen.

Uno de los momentos quizá más violentos de la trama es cuando Rodrigo Cataño encuentra en la calle a su hija besándose con su novio y la persigue hasta su habitación para golpearla. Estela entra corriendo a la casa y sube las escaleras, don Rodrigo la sigue hasta su recámara, cierra la puerta. Afuera toda la familia espera, angustiados todos por Estela pero sin hacer algo al respecto.

Estela está escondida en la oscuridad de su habitación. Se le observa replegada al muro, asustada. A un costado está un mueble con un espejo en el que vemos la figura masculina de su padre con la cabeza recortada. Es una imagen violenta al igual que el acto del padre. En ese mismo espacio virtual del espejo se refleja la acción del personaje masculino golpeando a su hija.

Después de la brutal golpiza, sale don Rodrigo del cuarto y el resto de la familia está aguardando en las escaleras. Incluso el hijo mayor que antes secundaba al padre en esta ocasión se muestra preocupado y desencajado. Desde que el señor Cataño sigue a su hija por las escaleras hasta que

sale de la habitación y Maru corre a asistir a su hermana vemos que la escena completa se compone de una serie de fotogramas que contienen toda esa violencia sin necesidad de haberlo mostrado todo. Las señales que se dejan ver en el espacio a través de sus imágenes son suficientes para evidenciar al espectador la brutalidad del momento.



Fotogramas *Una familia de tantas*. Minuto 1:32:43.91., 1:32:58.16. y 1:33:05.20. (Figura 149, 150 y 151).

Maru entra a la recámara y Estela está tirada en el piso, le ayuda a pararse, Estela está en choque, pareciera que no se encuentra presente en el momento. Pareciera que las mujeres están condenadas a ser desprovistas hasta de su cuerpo mismo, en el caso de Maru cuando cumple quince años el despojo es sutil, cultural, en el caso de Estela fue también físico.

Entonces, nuestra experiencia del cuerpo propio oscila entre un cuerpo real, accesible a la mirada o a la manipulación científicas, y un cuerpo virtual, hecho de posibles, ensueños, fantasmas, irrealidades que pueden ahuecarlo, prolongarlo, duplicarlo, enmascararlo e, incluso, hacerlo desaparecer progresivamente, reducirlo a nada en su propia vida. (Wunenburger, 2008, p. 137).

La imagen tiene la gran capacidad de producir vivencias emocionales en el espectador, pueden alegrar, preocupar, enojar, etcétera. El rostro de Estela golpeado es una imagen violenta que necesariamente mueve, sacude, “estamos ante un rostro reflexivo o reflejante cuando los rasgos permanecen agrupados bajo la dominación de un pensamiento fijo o terrible, pero inmutable y sin devenir, en cierto modo eterno.” (Deleuze, 1984, p. 134).

La joven, con la mirada fija en la nada aprieta su puño como tomando una decisión de la que habremos de enterarnos más adelante. Deleuze (1984) adelantaba en su libro *Imagen-movimiento* que el primer plano de un rostro no es solo un plano sino un espacio que mueve la afección, “Eisenstein sugería que el primer plano no era únicamente un tipo de imagen entre otros, sino que ofrecía una lectura afectiva de todo el film.” (Deleuze, 1984, p. 131).

Por lo mismo, uno no puede permanecer inerte frente a una imagen de este tipo, hay un flujo de emociones. El teórico de arte Jean Paris (1967), haciendo referencia a la pintura argumenta que la visualidad alcanza otras regiones que la palabra no logra tocar.

La imagen pintada tiene aún sobre la palabra el privilegio mismo de las cosas, que es decir con una línea, con un color, lo que necesitaría tratados para explicarse de palabra. Y esto es porque toca en nosotros regiones que la palabra no alcanza nunca, pero donde se prepara y se constituye, sin embargo, toda palabra. A la mirada le toca aislar lo que nombra la voz. (p. 113).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 1:35:34.20. (Figura 152).

¿El retorno al inicio?

En esta escena se repite el paneo del inicio del filme, pero esta vez todo ha cambiado en la casa de la familia Cataño. El caótico laberinto urbano contiene en sus distintas coordenadas historias encarnadas en sus habitantes, la ciudad cambia, la familia cambia. Una de esas historias nos ubica nuevamente en la casa familiar de los protagonistas. Estela se ha escapado de casa, pero antes de descubrirlo vemos la multiplicidad de formas del paisaje citadino.

Jeroglífico que el caminante busca descifrar, espacio donde se mezclan realidad y ficción y donde la escritura va encontrando su ritmo, sus temas, haciéndose cargo de las oscuridades que encierra el paisaje urbano, de sus infinitos vericuetos y de sus fantasmagóricas siluetas que la atraviesan confusamente en múltiples direcciones. Quizá de ahí nazca esa inaudita necesidad de perderse en calles laberínticas que pueden esconder sorprendentes secretos o revelarnos la trama escurridiza

del futuro, no en las formas esplendorosas que adquiere en los monumentos ejemplares del presente, sino en sus ruinas, en sus rincones olvidados y en sus desechos, allí donde lo «moderno» vuelve su otro rostro. (Forster, 2008, p. 78).

Maru descubre que su hermana se fue. El encuadre lo observamos desde la ausencia, desde la perspectiva de la cama vacía. El orden de las cosas se trastorna drásticamente, no solo las cosas cambian también las personas. “La dialéctica entre presencia y ausencia que rige la imagen, el conflicto entre el aparente estar-ahí de las cosas y su efectivo no-estar.” (Casetti, 1994, p. 312).



Fotograma Una familia de tantas. Minuto 1:36:41.91. (Figura 153).

En el tiempo todo cambia, hasta lo que se empeña en permanecer. De ahí que se insista tanto en la performatividad del imaginario sobre todo en un contexto en el que el mundo entero cambiaba tras los acontecimientos desatados por la Segunda Guerra Mundial. El deseo de Cataño de congelar sus vidas en una suerte de burbuja en el tiempo se le escapaba por las manos.

Ante la insistencia del padre de familia de conservar la vida de su familia como en el pasado, los cambios son vertiginosos, van de uno en uno mostrando los verdaderos rostros del cambio y es que los imaginarios no existen fuera del individuo como creencias que se fijan o que simplemente se intercambian por otras. Tienen lugar en la imaginación, el terreno en el que todo sucede.

(...) el imaginario utilizado por una población no debe ser abordado como un simple producto de su cultura, como una representación ya hecha que se impone a los actores sociales. Más bien debe ser visto como una mediación entre el sujeto y su lugar por la cual el sujeto vuelve a combinar de

manera creativa, en nuevos relatos, formas, símbolos, signos y otras estructuras o elementos cargados de sentido. (Berdoulay en Lindón y Hiernaux, 2012, p. 51).

En los rigurosos términos de don Cataño, Héctor y Estela ya fracasaron como hijos, pronto Maru también lo hará. Lo que más que evidenciar el fracaso de los hijos evidencia el fracaso de una sesgada visión de la vida en la que ninguno encuentra su realización plena o su felicidad.

El complot se da en la calle.

En la caminata oscura de la calle se fragua el complot entre Guadalupe y Roberto para que este pueda ser la nueva pareja de la joven Maru, por ello es el lugar donde se encuentra clandestinamente con ella, quien cada día espera la llegada de cierta hora de la noche para poder salir con el pretexto de comprar el pan. Sansot (1973) encuentra un efecto especial en las caminatas nocturnas; *La marche nocturne comme quête de soi dans une ville/ El caminar nocturno como búsqueda de uno mismo en una ciudad*. Al respecto sostiene que:

Encerrado en casa, el hombre era una víctima pasiva, que aullaba de dolor como un animal herido de muerte, como una bestia "cretina". Por las calles y avenidas desiertas, inicia una aventura de la que no saldrá indemne, pero de la que asume la responsabilidad y que llevará hasta el final, aunque sólo sea por unas horas. (Sansot, 1973, p. 153).

No es fortuito pues que Maru tome las decisiones de su nueva vida gracias a aquellos encuentros nocturnos. El espacio exterior ejerce una fuerza distinta a la presión del interior, una fuerza contraria y mayor, capaz de darle el valor por rebelarse ante aquel sofoco. Los personajes cambian sus actitudes y sus comportamientos según el espacio en el que se encuentren, en ese tenor, las contrafuerzas interior-exterior, casa-calle afectarán de manera determinante a la joven.

La experiencia de las cosas -la ciudad principalmente y lo que en ella acontece, así como la variedad de objetos que contiene o las prácticas sociales- es clave para el desarrollo de esta teorización que apela fuertemente a la lógica de los sueños y a los estados en que la rigidez de la razón cede, de modo tal que se produce un conocimiento "sentido" (experimentado, vivido y vivido), donde la imagen tiene un papel primordial. (Cella, 2010, p. 1).

El aparentemente pequeño acto de enviar a su hija a comprar el pan a la calle es todo menos insignificante, que Maru pudiera tener acceso al mundo desconocido (aunque sea solo para ir por el pan) le significó un cambio de vida porque en la calle y de noche las reglas y dinámicas son otras. "Además de este beneficio moral, también hay una ganancia de conocimiento. El dolor

sufrido intramuros permanecía difuso, confuso. Parece que, para conocerlo con precisión, necesitamos desdoblarlo y articularlo en su propio espacio". (Sansot, 1973, p. 153).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 1:39:24.95. (Figura 154).

El refrigerador: la transformación de lo cotidiano.

Entre los muchos efectos que tuvo la Segunda Guerra Mundial y que van a ser fuertemente sentidos durante la posguerra se encuentra el desarrollo de nuevas tecnologías no solo de guerra sino también de utilidad cotidiana. En México, por influencia del *american way of life*, el desarrollo de estas tecnologías será visto como sinónimo del progreso, como un símbolo de cambio.

Un modelo ineludible: el sueño americano, *the american way of life*. La clase media descubre las ventajas del confort y del 'desarraigo' cultural, y en el apego a las tradiciones locales sólo percibe un obstáculo para la superación personal. Con sus promesas de libertad, la ciudad moderna atrae a cientos de miles de hombres que huyen del inmovilismo del campo. (Bonfil, 2001, p. 13).

Este nuevo impulso tecnológico cambia el modo de pensar y vivir la cotidianidad y en la multicitada película es reflejado con la llegada de la aspiradora, en un primer momento y, posteriormente, con el refrigerador que les lleva Roberto del Hierro. El objeto es colocado en el centro de la sala donde desentona y además interrumpe las prácticas sociales de casa, los personajes no pueden siquiera mantener una conversación por las dimensiones del mueble.



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 1:41:52.62. (Figura 155).

Aunque el refrigerador es parte del plan de Roberto para volver a ver a Maru y pedirle su mano, lo cierto es que el aparato termina por conquistar a la familia. Incluso conquista a Ricardo que también ordena uno para su casa. Así, poco a poco la apariencia de la casa es otra, y con ello las prácticas sociales y las acciones cotidianas. “La añadidura de estos instrumentos y aparatos surgidos de un uso intensivo del trabajo de metales, de materias plásticas y de la energía eléctrica, ha transformado el paisaje interior de la cocina familiar.” (Giard en De Certeau, *et al.*, 1999, p. 216).

Para Giard en De Certeau *et al.* (1999) una acción no se compone meramente de los movimientos del cuerpo sino también los del ánimo (p. 206), como se describió anteriormente con la aspiradora, la llegada de las máquinas produce un atrofiamiento corporal pero también cultural.

La señora Gracia que antes tenía que hacer el mandado en el mercado con una periodicidad frecuente, con la llegada del refrigerador sus visitas al mercado serán más espaciadas pues el aparato permite conservar por más tiempo los alimentos, de manera que las prácticas cotidianas se transforman y adaptan para dar lugar a los nuevos usos comerciales.

En el pasado, había que aprender a mirar, a no dejarse distraer por la oleada de palabras del vendedor, valorar de un vistazo la calidad de una carne, percibir el aroma apenas demasiado fuerte de un queso, distinguir el color amarillo de una mantequilla vieja. Ahora hay que saber leer y tener confianza ya no en una habilidad personal y empírica, de estructura tradicional, adquirida mediante un prolongado aprendizaje, en la familiaridad de un antepasado, sino en el conocimiento científico de la colectividad, codificado en enunciados reglamentarios y transmitidos en el anonimato. (Giard en De Certeau, *et al.*, 1999, p. 215).

Adicional a los ya mencionados alcances de los nuevos aparatos, está la implicación del tiempo. Con la llegada de la modernidad la percepción del tiempo cambia, para González Ochoa (2014) “Las instituciones modernas aumentan la distancia entre tiempo y espacio, separación que proporciona los mecanismos de engranaje para la organización racionalizada (...) (p. 33), argumenta que en una sociedad industrial:

Las relaciones entre los tiempos y el espacio vividos son reguladas por los ritmos propios de las actividades industriales (...) El asiento espacial de la vida individual y familiar no sólo es fragmentado según los eslabones de la cadena del tiempo vivido en la jornada o la semana, sino que es inestable. A diferencia de la asociación espacio-tiempo estable en la escala de una vida en las sociedades preindustriales, las relaciones con el espacio son cambiantes a corto plazo.” (p. 14).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 1:42:13.12. y 1:44:47.29. (Figura 156 y 157).

Maru se revela.

Maru toma la valiente decisión de confesar su amor a su padre. Éste regaña a su hija después de que ella le dice que quiere casarse y le levanta la mano como si la fuera a golpear sin embargo no lo hace. Don Rodrigo le dice que no tendrá su bendición.

Pareciera que los imaginarios son inamovibles, casi preexistentes y que por lo tanto se van heredando, sin embargo, son todo menos estáticos. Pese al machismo de la época, las mujeres en esta película son agentes de cambio, de transformación y valentía. A diferencia de Héctor, Maru está decidida a tomar las riendas de su vida aunque ello le implique abandonar los valores familiares.

Así se constituye lo imaginario, (...) un conjunto movedido de imágenes movilizadas y modificadas por el sujeto en el curso de su actuar. Este conjunto resulta de la actividad imaginativa del sujeto y no debe ser considerado *a priori* como algo estático. Debe verse como una de las mediaciones a través de las cuales el individuo construye su mundo. (Berdoulay en Lindón y Hiernaux, 2012, p. 49 y 50).

Durante su preparación para el casamiento está acompañada y asistida por otras mujeres de la casa, Guadalupe y la novia de Héctor quien la mira con tristeza porque ella no pudo tener boda. Maru, vestida de blanco se observa a través del espejo, “la mujer que se interroga sólo mira dentro de sí, es un personaje ausente pese a su presencia, vive replegada en ella misma. Delante de esta mirada interior, todo el resto, los demás personajes y los espectadores, sólo pueden sentirse intrusos.” (Balló, 2000, p. 60 y 61).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 2:01:44.91. (Figura 158).

Su madre entra a la habitación para darle su bendición a escondidas y a decirle que debe de ser fuerte porque con ella van las esperanzas de otras jóvenes como ella. Doña Gracia sale del cuarto y vemos en un primer plano el rostro de Maru que asimila las palabras de su madre. “En tanto que piensa en algo, el rostro vale sobre todo por su contorno envolvente, por su unidad reflejante que eleva a sí todas las partes.” (Deleuze, 1984, p. 133).



Fotograma Una familia de tantas. Minuto 2:03:00.37. (Figura 159).

En una actitud firme, Maru pregunta a Guadalupe si está lista y se dispone para bajar las escaleras y salir de casa. Guadalupe le hace compañía a Maru en quizá el momento más importante de su vida. En las primeras páginas del guión original de la película, Galindo describe a Guadalupe de la siguiente forma: “Mal encarada, su gesto avinagrado es una máscara, pues en el fondo siente gran afecto por todos los miembros de la familia Cataño” (Galindo, 1947, p. 5). Independientemente del horizonte cultural que separa a todas las mujeres personajes de la película, la decisión transgresora de Maru es para muchas una esperanza de liberación.

El dramático momento en el que Maru sale de su habitación con su vestido de novia es significativo para todos, incluso para Héctor, la joven de apenas quince años logra movilizar lo que parecía sempiterno posibilitando la creación de nuevos sentidos en la vida. Maru se despidió de su hogar natal, de aquellas formas vetustas para adaptarse a un nuevo México.

En el proceso de co-construcción del sujeto y del lugar, el imaginario es movilizado, modificado, trabajado una y otra vez, de tal suerte que se llega a otorgar nuevos sentidos a las acciones. Pero los nuevos sentidos dependen de su compatibilidad con la situación y con el contexto que resulta de las elaboraciones imaginadas por los otros miembros de la sociedad. Surge así un acomodo como parte integrante del proceso de construcción del sujeto y el lugar. (Berdoulay en Lindón y Hiernaux, 2012, p. 52).



Fotograma Una familia de tantas. Minuto 2:03:49.33. (Figura 160).

En su descenso por la escalinata se ve de fondo la puerta de la habitación de sus padres, misma que se cierra al escuchar a Maru. En esta escena se presencian de forma dramática los tiempos pasado, presente y futuro. Maru en el presente desciende de las escaleras hacia el futuro dejando atrás el pasado, aunque con dolor, lo hace con optimismo. El espectador acompaña a la joven en su importante transición. Las imágenes que antecedieron este momento desataron percepciones diversas que en este punto encuentran su cauce.

Jamás estamos reducidos sólo al presente, a las imágenes de las cosas presentes. El presente mentalmente es inseparable del pasado y del futuro y de un conjunto de representaciones que son “imágenes” en sentido estricto, es decir, representaciones en ausencia del referente. (Wunenburger, 2005, p. 23).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 2:03:59.91. (Figura 161).

La ciudad desde afuera.

En el espacio abierto (la calle) la espera su enamorado. La joven sale de un microcosmos para entrar a otro desconocido, pero que considera prometedor, pero aquella salida no será completa, en su adaptación a la nueva vida llevará por siempre consigo una parte de lo que fue, no hay forma de suprimir el pasado. “Nuestras viviendas sucesivas jamás desaparecen del todo, las dejamos sin dejarlas, pues habitan a su vez, invisibles y presentes, en nuestras memorias y en nuestros sueños. Viajan con nosotros”. (De Certeau y Giard en De Certeau, *et al.*, 1999, p. 147)

Maru comienza un nuevo viaje en el que tendrá que lidiar con lo aprendido durante todos sus años de vida. Se acerca el fin de la película. ¿Una historia de amor o un retrato sensible de una sociedad cambiante?

La resolución de las historias de amor en cualquiera de sus variantes tiene vocación de final, de convertirse en imagen conclusiva de una narración. Haya sido o no el argumento principal del film, la trama amorosa tiene muchas posibilidades de imponerse como la última imagen que permanece en la memoria visual. (Balló, 2000, p. 211).

En el exterior se encuentra a sus hermanos menores que la observan con ilusión. Salvo los *paneos* que retratan parte de la ciudad, es el único momento del filme que vemos el exterior iluminado, es un momento de júbilo. La iluminación sin duda es también un componente

determinante en la vivencia del espacio pero también en su representación “como un recurso fundamental para hacer más legible el espacio de la representación y el drama.” (Gómez Tarín, 2015, p. 152).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 2:05:27.12. y 2:07:53.12. (Figura 162 y 163).

Roberto y sus amigos (otros vendedores) y familia aguardan por Maru, de fondo se ven detalles de la calle, autos modernos conviven con viejas construcciones y otras más nuevas, se alcanza a ver incluso un espectacular metálico posiblemente de cerveza propio de la modernidad. El espacio como se ha podido constatar en el análisis es una especie de incubadora de pensamiento e ideología que da lugar al urbanismo moderno (Berdoulay en Lindón y Hiernaux, 2012, p. 55).

Quirarte (2010), haciendo referencia a la novela *Ensayo de un crimen* (1944) de Rodolfo Usigli desglosa tan solo algunos de los anhelos de la ciudad de México en los años cuarenta que ejemplifican bien el retrato que hace Galindo de la ciudad en *Una familia de tantas*:

La primera parte de la novela constituye un levantamiento de una capital embriagada por los señuelos del progreso material pero también justamente ilusionada por la incorporación de la capital a las características de las grandes ciudades occidentales que deseaba tomar como modelo. (Quirarte, 2010, p. 579 y 580).



Fotograma Una familia de tantas. Minuto 2:07:37.29. (Figura 164).

La ciudad está plagada de laberintos que hacen posibles trayectos distintos, circuitos de los que los hijos de Rodrigo Cataño estaban privados, guarecidos en el espacio cerrado de la casa, sin embargo, el flujo de la vida y el tiempo que pasa cambia las cosas se quiera o no. La salida de Maru se da por un flujo natural, por un mundo que se mueve, que cambia.

La ciudad es el correlato de la ruta. Sólo existe en función de una circulación, y de circuitos; es un punto extraordinario en los circuitos que la crean o que ella crea. Se define por entradas y salidas, es necesario que algo entre y salga de ella. (Deleuze y Guattari, 2015, p. 440).

Los hijos Cataño tenían prohibidas las salidas a las calles, a menos que tuvieran una encomienda de los padres, casi como una prisión, la casa marcaba los límites hasta donde podían pisar ellos, sí en términos físicos-territoriales pero también ideológicos. Por ello, es interesante observar que el filme termina en el espacio externo, ese que había sido vedado.

The end.

“El paso del tiempo no se manifiesta únicamente a través del envejecimiento, sino también como conciencia de un tiempo que ya no retornará” (Balló, 2000, p. 76), eso es justamente lo que

vemos en el final del filme. Un tiempo que no está en las arrugas de los personajes sino en el orden subvertido.

Los dos hijos pequeños se encuentran en la calle jugando y don Rodrigo les manda que regresen a casa. Doña Gracia, en un giro no esperado contradice la orden del padre, acción que da lugar a un discurso en el que ella manifiesta su desacuerdo con el jefe de familia sobre la crianza estricta que se les dio a sus hijos.

Le hace ver que no hay razón para no dejarlos ser felices, incluso dice que “es uno quien debe doblegarse a la razón”. Pone de ejemplo el destino de las dos hijas mayores que tuvieron que huir de casa para dictar que eso no volverá a suceder con los hijos que quedan, ellos deben hacer su vida conforme dicta su razón, no pueden permanecer encajonados en un pensar del pasado, “el pasado no puede renacer de sus cenizas; una cultura que se inmoviliza decreta su propia muerte.” (Giard en De Certeau, *et al.*, 1999, p. 220).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 2:08:57.45. (Figura 165).

La ubicación espacial de los personajes cambia, ahora es Gracia quien posicionada desde un escalón habla desde lo alto a Rodrigo, la autoridad se rota. La mujer entra a la casa y su esposo

se queda un instante afuera observando, ahora con una actitud pensativa después de escuchar a la madre de sus hijos.

La actitud pensante denota la conciencia de un problema de una ignorancia asumida como tal. Por consiguiente, la figura de pensador encarna la del hombre solitario que, más consciente que los demás, posee la revelación del conflicto que, momentáneamente, carece todavía de respuesta y de solución. (Balló, 2000, p. 92).

La película termina en el espacio exterior con algunos niños jugando en la calle en una toma en picada en la que los individuos se ven empequeñecidos y lo que cobra importancia en su lugar es precisamente el espacio abierto. Al respecto, Balló (2000) sostiene que el cierre de una película con un paisaje, sin personas o muy pocas, en donde lo que tiene primacía es el espacio “se percibe el sentido de la permanencia del espacio, la miniaturización del individuo delante de una naturaleza -rural o urbana- que le acoge y lo domina.” (Balló, 2000, p. 230).



Fotograma *Una familia de tantas*. Minuto 2:10:35.91. (Figura 166).

La historia de la película sí es la historia de una familia cualquiera, pero también es la historia de una sociedad cambiante que clausura el anhelo porfirista y europeo como centro del mundo para dar paso a la modernidad e industrialización proveniente fundamentalmente del territorio vecino: Estados Unidos. Ahora bien, el final de las películas no es necesariamente un final, puede significar también un comienzo.

El final de la película se presenta por tanto como un instinto de disolución en el blanco final de la pantalla, de conciencia del retorno imposible de la narración. Este mutuo conocimiento entre el autor de la película y el que la mira, articula una compleja fabricación del sentido, el de construir un final (...) (Balló, 2000, p. 204).

De manera que, el final de una película aunque es planeado por el director y su equipo, lo cierto es que el espectador también es copartícipe de este momento. En la tradición fílmica se conciben dos tipos de finales, el abierto y el cerrado, el primero refiere a una manera de “finalizar una obra sin llegar a cerrar todos sus enigmas, ni resolver todos los conflictos. Por el contrario, una obra cerrada, clásica, tiene la pretensión de no dejar nada al margen de la decisión de su *The End*” (Balló, 2000, p. 227). En la culminación del filme se rompe la unidad familiar y eso supone, junto con la huída de Estela, que ese hogar no volverá a ser el mismo.

En el trayecto que Maru desde el interior de su casa al exterior, podría suponerse que tuvo un final feliz, un final cerrado o redondo, sin embargo, el espectador puede plantearse muchas preguntas con respecto al destino de cada uno de los personajes ¿cómo habrá sido la nueva vida de Maru con una educación y valores distintos al de la persona con la que se casó? ¿qué habrá sido de Estela que al abandonar su núcleo familiar se aventuró a la incertidumbre de ser devorada por la vida urbana de la ciudad? ¿cómo sería el futuro de los dos niños pequeños al haberse revelado la madre del poder del patriarca?

Pero no todos tienen un final abierto o imprevisto, probablemente Héctor esté condenado a repetir las formas sociales caducas en las que se educó y su pareja puede ser parte de esa vida o incluso revelarse al tener como ejemplo a Maru. Y el final quizá más abierto e impreciso es el de don Rodrigo Cataño que vio partir a sus hijos en búsqueda de su realización ya lejos del autoritarismo porfiriano que ante su presencia se vino abajo. ¿Cómo pudo haber sido el desarrollo ulterior del eje central de la familia?

Conclusiones

De una vista de un mar de azoteas que se extiende, al parecer, hasta el infinito. En un hacinamiento de cables y alambres de corriente, tinacos, ventilas y chimeneas, alumbrados tenuemente por un sol de amanecer que asoma al fondo, la Ciudad de México duerme apaciblemente. (Galindo, 1948, p. 1).

Teniendo en cuenta el análisis antes expuesto de la obra filmica *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948), así como los capítulos que le antecedieron, son varios los hilos que pueden desprenderse para establecer algunas de las conclusiones más relevantes del estudio. Para ello, es importante recordar que este trabajo de investigación partió del objetivo de localizar en una misma obra filmica narrativas y contranarrativas que develaran la complejidad del filme y con ello la complejidad de una sociedad mexicana que transitaba de la tradición a la modernidad en medio de múltiples tensiones durante el sexenio alemanista (1946-1952).

De manera que, este trabajo surge en buena medida de la necesidad de hacer visible que a través del análisis filmico es posible ahondar en el conocimiento de un período específico de la historia nacional reconociendo la existencia de otras narrativas distintas a la dominante. Aún en un período marcado por la censura y necesidad propagandística para afianzar un proyecto de Estado nacional existieron miradas disidentes que desmantelaban ese discurso hegemónico.

En este análisis la perspectiva de la geografía crítica y su concepto de *espacio* permitieron la labor de desnudar el filme. De desmenuzarlo en capas (materiales e inmateriales) para comprender que la historia no está hecha de una sola narrativa. De otras narrativas también se construye conocimiento. Un discurso totalizante o *narrativa oficial*, por contradictorio que parezca, hace forzosa la aparición de contranarrativas como una respuesta necesaria al autoritarismo institucional. Este es un principio fundamental de la perspectiva dialéctica, para la cual no es posible movimiento ni transformación sin la existencia de contrarios.

¿Qué variantes narrativas se pueden encontrar en una obra filmica como producto de una expresión individual-social? ¿la narrativa y la contranarrativa pueden ser constituyentes de una misma obra? ¿qué capacidad tiene una contranarrativa filmica de desnaturalizar las formas sociales impuestas por el poder? Estas fueron algunas de las preguntas que surgieron en el transcurso de la investigación y en cuyas respuestas ahondaremos en lo subsecuente. Cabe

mencionar que el planteamiento de las conclusiones presentes se organiza sobre la base de los tres ejes constitutivos de la investigación -aunque en definitiva todos ellos están conectados-.

1. Contexto socio-histórico de México (sexenio alemanista y sus antecedentes).
2. Marco teórico y conceptual (geografía crítica, espacio, imaginario, narrativa y contranarrativa).
3. Metodología empleada (diseño de observación tipológica del filme y guía narrativa).

El problema de la identidad mexicana y las clases sociales en el alemanismo. La identidad de cualquier grupo se debate siempre entre los imaginarios que se conservan y los que transmutan. La identidad nacional, como se revisó en el capítulo primero, no estuvo exenta a esta búsqueda. Miguel Alemán favoreció la instauración de instituciones dedicadas a la creación e investigación artística, turismo y misiones arqueológicas.

Con todas estas actividades buscaba fortalecer la identidad mexicana, o mejor dicho, la nueva identidad mexicana, el país que quería proyectarse al mundo de una determinada manera. Durante el periodo alemanista, la producción fílmica en buena medida responde a este fin,

(...) en muchos filmes se presentan figuras estereotipadas (calcadas del molde hollywoodense) que sólo sirven de vehículo a baratas consignas moralizantes; películas encaminadas a defender el status quo, dar explicaciones falaces a la miseria e injusticia propias del mundo industrializado, y dar como solución la resignación, la sumisión y la fe en el cielo prometido por la Iglesia. (Mino Gracia, 2007, p. 27)

Octavio Paz, Emilio Uranga, José Gaos, Emilio el “Indio Fernández” y otros artistas e intelectuales se unen al llamado de la construcción de la identidad mexicana. ¿Cuál era la postura de Galindo al respecto? Considero que Galindo no se cerraba a esa nueva posibilidad de cambio, pero su capacidad crítica y su gran humanismo hacían que tampoco idealizara un nuevo modelo que engendraba contradicción e injusticia social.

Es en función del lugar donde el individuo está situado que se pregunta sobre su identidad. Quién es en el orden de un cosmos al que él ha sido insertado al momento de su nacimiento. González Ochoa (2014) explica que en el planteamiento de las preguntas ¿dónde estoy? y por lo tanto ¿quién soy? “(...) se encuentran marcos de referencia que posibilitan el apego al lugar y que

crean fronteras de diversos tipos, las cuales dibujan territorios que se vuelven indispensables para la supervivencia tanto física como psíquica.” (p. 36 y 37).

En este tiempo, a pesar del gran esfuerzo por mostrar a la Ciudad de México como una gran urbe cosmopolita y moderna, lo cierto es que era escenario de múltiples realidades. En resumidas cuentas mostraba las diferencias entre los modos de vida de los ricos, los pobres y la naciente clase media. Y es que aún dentro de la urbanidad se dan distintos entornos. Para comprenderlo mejor el autor José Antonio Rojas Loa menciona que “Para el año 1950 se calculaba que casi la tercera parte del Distrito Federal vivía en colonias con escasos o nulos servicios de urbanización” (Rojas Loa en Moreno Toscano, 1978, p. 228).

Esta desigualdad no era la imagen que el proyecto desarrollista de Alemán quería mostrar ni a los mexicanos ni al mundo. Sin embargo, el cine y sus imágenes son un legado a través del cual podemos rastrear aquellas disparidades.

(...) los contrastes recorrían un largo y sinuoso camino que iba de las lujosas mansiones de Las Lomas y El Pedregal a la zona de la Candelaria de los Patos; de los *cabarets* de primera a los antros de quinta en las calles de El Órgano o Nonoalco; de los fraudes millonarios a los asaltos en mercados y callejones. (Aviña, 2000, p. 65).

En buena medida Galindo se dedicó a documentar dichos contrastes de la ciudad en películas como *Campeón sin corona* (1945), *¡Esquina bajan..!* (1948), *¡Hay lugar para-dos..!* (1948) o *Confidencias de un ruletero* (1949). Y aunque la igualdad de posibilidades era una promesa generalizada de la modernidad, el multicitado director nos deja ver que en realidad la diferenciación de las clases sociales era cada vez más marcada.

Incluso en *Una familia de tantas*, aunque los protagonistas son más de clase media que alta, hay una marcada divergencia entre la vida de cualquiera de los Cataño con otros personajes. Me refiero a Guadalupe que trabaja para ellos haciendo labores domésticas o incluso Roberto del Hierro que se gana la vida vendiendo electrodomésticos.

Galindo no disfraza estas diferenciaciones. Por el contrario, las muestra en toda su crudeza. Probablemente Roberto, ni vendiendo todas las aspiradoras posibles alcance la posición social de Rodrigo Cataño y su familia. Roberto es víctima de un nuevo modelo de empleadores, los grandes consorcios trasnacionales, en el que su trabajo enajenado le permitirá, tal vez, ascender a

la gerencia de algún departamento, pero nunca ser alguna vez dueño o cabeza de él. Para Lefebvre la producción del espacio es consecuencia en buena medida de la diferencia y lucha entre clases sociales, y nos dice además que solo la lucha de clases es capaz de generar una lectura crítica y necesaria del espacio pues esta “impide la extensión planetaria del espacio abstracto disimulando todas las diferencias.” (Lefebvre, 2013, p. 113).

Una familia de tantas nos confronta obligadamente con la reflexiva y la trascendencia de ser como personas y como sociedad en un mundo cambiante y desigual. La película de referencia nos presenta de forma directa la dependencia extranjera que el México moderno observó desde el alemanismo. Nos pone de cara a la transición de un pasado marcado por un europeísmo idealizante hasta un pragmatismo enajenante producto del *american way of life*, y donde la búsqueda del ser mexicano sigue sin encontrarse. Entre la tradicionalidad y la modernidad deambula aún la ausencia de un carácter propio.

Es probable que en esa búsqueda del sentido trascendental de lo mexicano marcada por importantes obras de la literatura, *Una familia de tantas* no se quedó en el mero entretenimiento, sino que se consolidó como un esfuerzo digno de un profundo estudio. El afanoso empuje alemanista por la construcción de una identidad nacional sólida se viene abajo con miradas críticas como la de Galindo. De hecho esta película tuvo que superar la censura institucional para poder ser exhibida. “Las películas se convierten en un dispositivo poderoso para apoyar el proyecto nacional, teniendo la representación de la familia un papel central, ya que va a personificar los ideales de nación por medio de historias melodramáticas y recreación de estereotipos y roles sociales.” (Mercader, 2018, p. 21 y 22).

En esta afanosa tarea, algunos artistas procuraron la homologación de la imagen de lo mexicano; otros más la rechazaron, y otros como Galindo describieron tersamente las contradicciones que se daban no solo en el nivel plástico sino en todos los ámbitos de la vida de una sociedad que se buscaba a sí misma entre las cenizas del pasado y los vientos del futuro. Y en esta divergencia de posturas enmarcadas por una pantalla se amasa y construye la compleja identidad mexicana.

Situarse frente a la imagen fílmica es situarse frente a la presencia de distintas formas de existir, de pensar. “Las imágenes siempre han formado parte de la relación del ser humano con el

mundo, con su entorno, con el medio. Así es que las imágenes surgen de la condición humana de estar provistos de sistemas perceptivos y cognitivos, por los cuales captamos el entorno y lo hacemos nuestro” (Lindón y Hiernaux, 2012, p. 9).

Las etapas de transformación son las que pueden ofrecer con mayor profundidad y amplitud la generación de nuevas e importantes aportaciones tendientes a apoyar o desaparecer las condiciones sociales prevalecientes. En ese sentido, esta película resulta de un gran valor histórico que bien pudiera considerarse patrimonio cultural de México, como se hizo con la película *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel que en el año 2003 fue declarada Memoria del Mundo y Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO.

Geografía crítica y sus aportes a la investigación. Mucho se ha reparado en la necesidad de proponer enfoques multidisciplinares para el estudio del cine. Recientemente se han abordado problemas de estudio que examinan las aportaciones que puede tener el cine para el conocimiento geográfico, sin embargo, en esta investigación interesó indagar en los elementos que puede aportar dicha perspectiva a los estudios de cine.

En este tenor, resultan relevantes los trabajos que “no sólo traten sobre las representaciones filmicas del espacio, sino también sobre las condiciones materiales de la experiencia vivida y las prácticas sociales cotidianas” (Aitken y Dixon, 2006, p. 326). Estudiar el espacio y su representación tomando en cuenta los significados que este produce proporciona información sobre la forma en la que el ser humano se piensa a sí mismo, al otro y a su entorno.

En ese tenor, resulta relevante observar cómo el cine hace uso de sus recursos narrativos para atribuir significados particulares a los lugares pero también a los individuos y a las sociedades. El cine entonces abre paso a los estudios e identificación de imaginarios que dan cuenta de una realidad específica. En este punto es considerado el espacio como un recurso narrativo en el que se puede observar la ambivalencia materialidad-experiencia vivida.

Ahora bien, en un contexto de modernidad e industrialización, se ha ahondado sobre la identidad de lo mexicano, donde ésta se debatía entre varios factores tanto externos como internos. En ese sentido y para poder llevar a cabo la identificación de la variedad narrativa en la obra filmica de

Galindo, se planteó la cuestión sobre cómo fue representada o traducida esa identidad mexicana confusa en el reciente espacio moderno.

La estilística no solo responde al orden de lo artístico sino también al orden de lo cotidiano y por ende a lo político y económico de una nación. Es por esta razón que se retomó al teórico francés Henri Lefebvre (2013) y su consideración sobre que en la producción del espacio se reproducen las relaciones de poder de una sociedad, así como al autor Wunenburger (2005) que nos permitió problematizar sobre las implicaciones que tienen lugar en la percepción de un espacio.

La percepción de un espacio natural o construido no es reductible a los datos objetivos, sino que se nutre de una superposición de informaciones, comportamentales (hábitos ligados a los trayectos, a los lugares), conceptuales (saberes abstractos sobre la organización y las funciones de los espacios) y sobre todo de naturaleza imaginales. (Wunenburger, 2005, p. 147).

Las representaciones y las imágenes se valen de la construcción de narrativas (en distintos lenguajes) que les permiten traducir los imaginarios a una vida tangible y observable. Por ello en esta investigación se planteó como uno de los objetivos identificar en *Una familia de tantas* qué narrativas se consolidaron, en torno a qué temas y de qué imaginarios fueron portadoras. Todo esto yuxtaponiéndolo con el contexto histórico de sus años de realización, sobre los que Obscura (2015) expone en relación con el cine:

Durante los años 40 del siglo XX y en un momento anterior a la llegada de la televisión, el cine mexicano dirigido a los sectores populares funcionó no sólo como entretenimiento, sino también como medio de comunicación, de identificación y de cohesión social. Empeñado en mostrar un México cosmopolita y moderno, y caracterizado por un nacionalismo conservador, ese cine desarrolló una serie de esquematizaciones de la realidad en torno a la pobreza, que tendían a idealizarla y se fueron naturalizando como estereotipos de identidad y sistemas simbólicos de referencia social asociados a los sectores populares. (p. 41).

En todo este contexto la postura de Galindo no fue de conformidad con el discurso prevaleciente, ni propagandístico de una u otra forma de vida. El argumento aparentemente sencillo resulta de suma complejidad cuando a través de la trama y los componentes del espacio consigue mostrar una estampa minuciosa de una parte de la sociedad mexicana. El filme nos permite imaginar la Ciudad de México que asistía a la modernidad con todos sus contrasentidos, de manera que se advierte a partir del análisis de la obra:

- Una sociedad que no es uniforme, con marcadas diferencias sociales.

- Una espacialidad que tampoco es uniforme y que se corresponde a las circunstancias de cada sector social.
- Performatividad en los imaginarios y el espacio. Una sociedad cambiante en todos los sentidos.
- Una espacialidad que produce y reproduce relaciones de poder tanto en el contexto tradicional como en el moderno.

Y en medio de todo ello se observan personajes preguntándose por su devenir. En razón de lo antes expuesto se explica la importancia de la percepción espacial y territorial en la percepción de nosotros mismos. Por ello, la geografía crítica posibilitó la descomposición del espacio representado en sus componentes físico e imaginario, como una unidad indisoluble que es en resumidas cuentas el espacio vivido. Mismo que nos invita a pensar la relación dicotómica espacio-sociedad.

Interacción espacio-sociedad en el filme. En este proceso modernizador, la industrialización es pieza clave, sus transformaciones no se dan solo en el terreno de lo económico. Las transformaciones que ocurren al interior de toda formación social y de sus relaciones con los polos hegemónicos con los cuales se vincula de manera desigual, dependiente y subordinada, incide necesariamente en los cambios que se presentan en la vida cotidiana, misma que se ve afectada en todos los niveles, incluyendo el espacio producido. La vivienda es ejemplo de ello. Esta va a sufrir una serie de mutaciones que trastocan y modifican drásticamente las prácticas sociales.

En ese sentido Walter Benjamin explica que la necesidad de habitación ha estado presente a lo largo de la historia y que “La recepción de los edificios acontece de una doble manera: por el uso y por la percepción de los mismos” (Benjamin, 2003, p. 93). De manera que resulta de un gran valor analítico que la película en cuestión nos permita adentrarnos en las prácticas cotidianas de un hogar.

Los nuevos modelos de negocio se extendieron y provocaron un nuevo patrón de asentamiento humano en la Ciudad de México. Ésta se vio sujeta al trazo de nuevos fraccionamientos, edificación masiva de casas, departamentos, etcétera. En consecuencia la ciudad se amplió

notablemente al mismo tiempo que hubo un crecimiento exponencial de la población. Esto fue determinante en la forma de vida de la sociedad mexicana.

(...) los viejos caserones porfiristas se trastocaron en funcionales casas-habitación para una clase media en ascenso y sus familias, particularmente, al término del alemanismo. El país cambiaba de manera íntima y pública dependiendo de la situación social y económica de sus habitantes (...) (Aviña, 2000, p. 95).

A estas formas recientes se adhirió la urbanización descontrolada con nueva infraestructura y equipamiento similar al característico de las ciudades más modernas del mundo en esos tiempos. La Colonia Juárez (colonia donde se encontraba la casona de los Cataño) pasó de ser un lugar asiento de una sociedad de ínfulas aristocráticas de habitantes con una condición social privilegiada y de “buenas” y “finas costumbres” a transformarse parcialmente en un asiento de grandes edificaciones de gente con intereses diferentes a la cohesión familiar dependiente de una severa jerarquía.

En su libro *Arquitectura doméstica de la Ciudad de México, 1890-1925* (1981, p. 59), Vicente Martín Hernández explica que hacia el año 1910, la Colonia Juárez albergó una proximidad de al menos diez establecimientos para representaciones diplomáticas, embajadas, consulados y legaciones que dieron al lugar un carácter cosmopolita y extranjerizante que, pese a los cambios que trajo la modernización, aún a la fecha puede observarse. Al respecto, comenta que desde la fundación de esta colonia en 1898,

Las más distinguidas familias de la capital y las más acaudaladas entre las extranjeras comenzaron de inmediato a edificar en ella mansiones señoriales, villas con altivas y exóticas cubiertas grises en mansarda o con airosas y agudas torrecillas, que evocaban admirativamente en sus contemporáneos elegantes suburbios de París y los pintorescos chalets alpinos. (Martín Hernández, 1981, p. 58 y 62).

Los aires de gran autosuficiencia de la familia Cataño representan a cabalidad la historicidad referida en el filme de Galindo. Esta película captura la complejidad histórica en el retrato de un espacio que no es meramente físico, sino que al ser vivido, acumula significados cambiantes, permanentes o mezclados de distintos tiempos.

Esta película muestra una Ciudad de México con un carácter muy singular, dependiente en un primer momento de la dominación e influencia de la cultura francesa y europeizante, y después, de la determinación y gran influencia regulada del capital estadounidense. Un México regulado

moralmente por la religión y por todas las reglas de comportamiento moral y ético de esas sociedades extranjeras.

Todas estas transformaciones podrán observarse en la performatividad del imaginario pero también del espacio. El espacio es un producto de la historia y al mismo tiempo es productor de ella. Aunque en la película se observa fundamentalmente el espacio de la casa, tiene momentos como el paneo inicial e intermedio de la ciudad y otras pequeñas escenas donde podemos advertir calles y edificios que nos ubican inequívocamente en la Ciudad de México.

En estos momentos aunque en apariencia no se brinda mayor información visual, lo cierto es que, prestando atención a los detalles se perciben perfectamente algunos de los cambios y contrastes que traía consigo la modernidad. El cine es al mismo tiempo tanto lo que se muestra a cuadro como lo que queda al margen. Con el filme de Galindo, el espectador puede imaginar también aquel espacio fuera de cuadro.

El señor Cataño y su esposa probablemente debieron deambular frecuentemente por ese famoso Paseo de la Reforma mandado a hacer para su comodidad por Maximiliano de Habsburgo y la emperatriz Carlota. Esta avenida resultado de un ambicioso proyecto urbanístico del siglo XIX posteriormente albergará un monumento de suma importancia histórica: la Columna de la Independencia erigida en 1910.

Entre las colonias Cuauhtémoc y Juárez, sobre la avenida Paseo de la Reforma se encuentra el monumento del Ángel de la independencia, sobre la columna edificada se observa la Victoria alada regalada por el gobierno francés al de México. Se trata de un monumento ecléctico, muestra de la cohesión de tres culturas y visiones distintas. Se edificó con técnicas estadounidenses avanzadas como la cimentación con base en múltiples pilotes, con expresividad estilística afrancesada más la creatividad formal mexicana obra del arquitecto Antonio Rivas Mercado y los ingenieros Roberto Gayol y Enrique Alciati.

Un mismo espacio está constituido por distintas capas de pasado que dan cuenta de la complejidad histórica que configura el presente. Por ello, hay huellas rastreables que dan muestra de su performatividad como espacio y también pensamiento. La extraordinaria película

precisamente nos invita a recorrer esa ciudad, a completar el espacio del que nos dibujó apenas una pequeña célula.

Quizá esta invitación a ampliar lo que se ve en pantalla sea una de las más grandes virtudes y potencialidades del análisis de su relato. La evocación a otros espacios de los que vemos poco es también una cualidad significativa del cine, por lo menos de ciertas películas, mismas que ponen en evidencia la importancia de este medio como ventana a otros mundos.

Para Berdoulay “La fuerza del relato proviene de su capacidad para reunir en conjuntos coherentes los elementos extremadamente diversos, materiales e inmateriales, naturales y sociales, que una vez colocados de cierta manera, dan sentido al sujeto y al lugar.” (Berdoulay en Lindón y Hiernaux, 2012, p. 50). Los personajes del filme son perfectamente coherentes con la espacialidad en la que se desenvuelven.

Para poder adentrarnos en las posibilidades analíticas y narrativas del espacio fue menester comprender la espacialidad histórica del México de los años cuarenta. Tarea infructuosa si no se contempla el movimiento modernista que se instaura como una posibilidad de pensar la existencia y que se materializa en los espacios urbano-arquitectónicos de la época.

Para el modernismo el diseño de los espacios afecta y transforma la vida de los habitantes de un determinado lugar. Entonces se preocupa por producir espacios que en la medida de lo posible supriman las fronteras locales en aras de una identificación universal. La tarea de los arquitectos era construir un nuevo ambiente para la vivencia del nuevo ser humano, el moderno.

Parte determinante de la estilística modernista internacional era la supresión de elementos que resaltaran lo nacional, esto despierta una serie de contradicciones en términos tanto ideológicos como formales. Sin embargo, en México, es precisamente esta contradicción la que da vida al modernismo mexicano. “El hombre sueño de México debía representar la paradoja de ser, simultáneamente, moderno, mexicano, internacional y nacional.” (Arredondo Zambrano en Burian, 1998, p. 92).

El proyecto desarrollista y nacionalista de Miguel Alemán se encuentra en esa paradoja, pero saca provecho de ella y consigue construir la imagen de un México internacional que al mismo

tiempo tiene un carácter propio alimentado de un pasado memorable. Un México unido por el potente efecto del imaginario de *nación* que disimulaba o velaba una realidad de gran diversidad étnica-cultural y con una fuerte divergencia entre las distintas clases sociales. Contrario a ello, la imagen que construye Galindo en su película es todo menos homogénea y apacible, está conformada de tensiones, choques y contradicciones en las que se penetra con el análisis espacial.

La modernidad -término sujeto a múltiples interpretaciones-, no solo estaba en el formalismo de la arquitectura o estilística artística, sino más importante aún, se instauraba en la psique y en las formas sociales de la vida cotidiana en la que se acrecienta de forma considerable la desigualdad social y donde los grandes olvidados del “asenso” son principalmente campesinos e indígenas.

México parecía subir en la escala social y el cine nacional de manera simultánea reflejó esa impresión; es decir, se abandonaba la provincia para descubrir los matices de una ciudad en constante movimiento. El cine retrataba ese crecimiento urbano y ese cambio de actitud: una mentalidad ‘moderna’(...). (Aviña, 2000, p. 105).

La particularidad del cine de Galindo, específicamente en *Una familia de tantas*, es que, en efecto retrata un fragmento de esa urbanidad creciente pero no de una forma homogénea ni en la materialidad de las cosas ni en la inmaterialidad del pensamiento. El contraste en todos los niveles es el sello personal de esta película.

En ella vemos un espejo del proyecto de Estado alemanista y sus repercusiones en la sociedad con énfasis en la clase media y su diferencia con respecto a otras clases sociales. Galindo sigue el camino del estudio de la naciente clase media todavía muy embrionaria que no forma parte ni de la clase burguesa pero tampoco de la clase proletaria, haciendo más difícil su labor de representación. Se trataba de una clase nueva que vivía entre la desesperación de no caer y la ansiedad de subir en la escalinata social.

Galindo tradujo la generalidad de un acontecer histórico, político y económico a personajes reales con problemas cotidianos comunes para este momento. Para el realizador lo cotidiano importa, pues en ese microcosmos se muestra encarnadamente la dialéctica indescifrable e inevitable del orden y el caos. A Galindo no le interesa presentar la realidad de una forma

unívoca y determinada, él abre un abanico de posibilidades cuya representación confronta realidades. Nos presenta condiciones ontológicas del ser.

Este realizador produce la película en un momento en el que se necesita una postura crítica frente a lo que acontece. Por ello podemos decir que reconoce su responsabilidad social como cineasta y productor de imágenes e imaginarios. Es quizá dicha responsabilidad la que lo implica en la construcción de contranarrativas, mismas que quedan impresas no solo en los conflictos y diálogos de los personajes sino también en el espacio representado con todos sus componentes, incluso en los objetos. En la percepción espacial que tienen los personajes de su entorno encuentran su razón de ser y de actuar, ya sea para aceptar y obedecer (como el caso de Héctor) o para transgredir (Maru y Estela).

Se generan relaciones de poder tanto en los macro espacios como también en los microespacios. En el filme de Galindo es fundamentalmente el espacio cerrado de la casa en donde veremos estas relaciones que se organizan en función de ciertos imaginarios fundados a su vez en roles de género. Por ejemplo, en varias de las escenas en las que vemos al señor Cataño, su disposición espacial es generalmente al eje central del cuadro, o bien, en algún otro punto pero con una altura superior a otros personajes.

Quizá uno de los pocos momentos en los que su altura es rebasada por otro personaje es al final de la película cuando doña Gracia lo enfrenta y es cuestionada su autoridad, en ese momento ella se encuentra sobre un escalón. También es común ver al jefe de familia en un primer plano resaltando con ello su importancia y autoridad. Su presencia de autoridad irrumpe o violenta incluso espacios que son aparentemente solo de mujeres, es decir, él tiene un dominio severo sobre todos los espacios. La composición fotográfica de la película muestra mucha simetría, misma que es estática tal como la rigidez que exige este personaje.

La atmósfera de cualquier espacio dentro de la casa cambia según la presencia de unos u otros personajes. El espacio se tensa ante la presencia de Rodrigo; se dinamiza ante la presencia de Lupita, la hija menor; se conmociona ante la presencia reprimida de Estela; se siente inoportuno y tedioso con la presencia de Héctor o Ricardo; se reanima con Maru; los personajes que generan

más movimiento son Lupita y Roberto. De manera que, en una suerte de fórmula *espacio* más *personaje* se obtienen significados y vivencias muy distintas.

Así mismo, se muestran espacios recurrentes que cambian de significado no solo dependiendo del personaje que les da vida, sino también si es de día o de noche, o si se trata de un espacio interior o exterior. Por ejemplo, las escenas que muestran la calle en el filme se desarrollan fundamentalmente en la noche, en ella vemos la clandestinidad, lo prohibido que es atractivo, las pasiones más originarias, ahí tiene vida el erotismo y se fragua el escape. La calle oscura es una metáfora visual de todo ello.

El vínculo entre los personajes y su espacio material tiene como consecuencia un espacio simbólico que es vivido con intensidad dentro y fuera de la película. Por este carácter simbólico el espacio cinematográfico transmite significados que en el contacto con la mirada del observador crea percepciones irrevocables, además “en la confluencia entre experiencia personal y espectáculo ficcional, es donde se construye el discurso final, el de la lectura por parte del espectador.” (Gómez Tarín, 2002, p. 2).

Si bien la narración del filme dirige en cierta medida la percepción del espectador, casi con la certeza de que su discurso es el único posible, lo cierto es que este lleva a cabo procesos del pensamiento en los que el imaginario recibido a través de imágenes cobra obligadamente otros matices. Una película, argumenta Metz (2001) no sería posible sin el saber de un sujeto.

(...) y sé asimismo que soy yo el que percibe todo eso, que ese material percibido-imaginario acaba depositándose en mi interior como en una segunda pantalla, que es a mí adonde acude para iniciar su cortejo y componerse como continuidad, y que por tanto soy, yo mismo, el lugar en donde este imaginario realmente percibido accede a lo simbólico instaurándose como el significante de un cierto tipo de actividad social institucionalizada, llamada «cine». (p. 63)

El hecho de que el espacio representado en prácticamente toda la película se desarrolle en un espacio cerrado influye en el tono y la narrativa del filme, da la sensación de encierro y por ende la necesidad de liberación. En ese sentido, la mayoría de los planos empleados son cerrados o medios, casi no hay planos abiertos que muestren la vastedad del espacio. En su defecto, se nos obliga a prestar especial atención en los detalles, incluso los objetos por más pequeños juegan un papel importante. Se observa en varias ocasiones primeros planos en los que con objetos se subraya la contundencia y funcionalidad del espacio. Igualmente es destacable el uso repetido de

motivos visuales como el reloj o la escalera o bien el pasillo y el vestíbulo como elementos de transición física y emocional de los personajes.

La representación espacial es determinante no solo en la construcción de los personajes sino en su desarrollo y transición. El espacio representado a momentos es para algunos personajes una extensión de ellos mismos, en cambio para otros personajes se trata de un espacio que los repele, un espacio al que no pueden pertenecer porque tampoco les pertenece (son fundamentalmente las mujeres las más afectadas en ese entorno).

Los imaginarios de la época en ocasiones son muy definidos y a veces cuesta trabajo ceñirlos porque el imaginario es dinámico, se alimenta constantemente de la cultura y esta es viva y cambiante. De ahí que el uso y construcción de narrativas (asociadas a imaginarios instaurados) y contranarrativas (que apelan a la performatividad de imaginarios) en la película sea tan eficiente para mostrar la complejidad humana.

La liberación del personaje de Maru no se da ni se entiende únicamente por la intervención de Roberto que representa otra forma de vida, sino que esta sensación se acompaña y refuerza con el uso del espacio. En los momentos en los que Maru sale de casa, aunque sea solo a comprar el pan, son significativos en su desarrollo como personaje. De igual forma la secuencia de escenas en la que sale de su casa vestida de novia y por primera vez accedemos al espacio abierto de la calle a la luz del día, dicha espacialidad proporciona un respiro que escapa al asfixio anterior. Es decir que la narratividad encuentra una fuerza especial casi indefinible con el uso del espacio.

Los elementos del lenguaje cinematográfico se conjugan con el espacio para reforzar ciertas percepciones y con ello la narrativa. Por ejemplo, en los momentos de ensoñación de algún personaje Galindo hace uso de disolvencias para desvanecer ese sueño. El sueño se vuelve inaprensible porque cada vez que se ve materializado se desvanece para dar lugar a una imagen tangible y opresiva.

La representación del espacio afecta las emociones no solo de los personajes sino también del espectador. La película tiene una gran potencia narrativa por la trama en conjunción con el testimonio espacial que cuenta la historia a través de otros recursos. Los componentes del

espacio a su vez descompuestos en varios niveles para su posible observación dan cuenta de cómo la representación espacial intensifica la experiencia cinematográfica.

El análisis de la expresión espacial en *Una familia de tantas* permitió identificar una forma de deconstruir verdades absolutas a partir de contranarrativas localizables en cualquiera de los niveles propuestos para la observación del filme, pues el espacio en conjunto con otros elementos del lenguaje cinematográfico comunica aspectos no observables por sí mismos.

Cada una de las decisiones tomadas por Galindo y su equipo de realización en cuanto a la representación del espacio tienen una poderosa influencia en la historia que se cuenta y en la creación de significados que lleva a cabo el espectador, quien a partir de dicha representación comprende mejor las emociones y motivaciones que llevan a los personajes a actuar. Lo excepcional del filme es que estas motivaciones en apariencia individuales son consecuencia de una serie de condiciones políticas, económicas y sociales de un proyecto de nación.

También es importante destacar que en la caracterización del espacio tiene un lugar sustancial el manejo del tiempo, el ritmo en términos cinematográficos. Por mencionar un ejemplo, no es el mismo ritmo el que transcurre en la casa familiar antes tradicional donde cada personaje se toma su tiempo para sentarse a la mesa, dar gracias a Dios, conversar tranquilamente, limpiar la casa, etcétera, que el ritmo que deviene de la modernidad representada por la llegada de Roberto del Hierro, un personaje mucho más dinámico, el tiempo es dinero desde esa nueva mirada.

El imaginario en la dialéctica de conservación y cambio. La película de Galindo deambula entre la crítica a las viejas formas porfirianas pero no por ello deja de mostrar una modernidad contradictoria, superficial y desigual. A partir del análisis fílmico se pudo observar en la obra simultáneamente narrativas y contranarrativas, cuestión sumamente relevante para visualizar la naturaleza dinámica del imaginario y la sociedad. Es decir, que entre la tradicionalidad y la modernidad lo que vemos es un tenaz retrato en el que caben los imaginarios consecuentes con la época en cuestión, pero también se nos presenta su capacidad performativa.

El imaginario vive en la dialéctica de la conservación y el cambio y esto es lo que reconoce Galindo en su película. “Si el imaginario media a través de las imágenes entonces es constituyente del ser individual y colectivo. El imaginario se desarrolla históricamente, sufre

transformaciones, nunca es estático, sin embargo también se conserva en algunas raíces.” (Wunenburger, 2005, p. 15).

Es verdad que la tradicionalidad representada fundamentalmente por el autoritarismo de Rodrigo Cataño es duramente criticada por Galindo, sin embargo, la modernidad no se queda atrás. El realizador utiliza recursos narrativos para construir arquetipos y después destruirlos. Erigir una narrativa y devastarla a través de la contranarrativa. Veamos brevemente algunos ejemplos (ampliamente detallados en el capítulo cuarto) sobre las narrativas y contranarrativas identificadas en torno a los imaginarios de modernidad, familia y justicia social en la película.

Imaginario	Narrativa	Contranarrativa
MODERNIDAD	<p>Caracterización: homogeneidad, progreso, libertad, eficiencia</p>	<p>Caracterización: heterogeneidad, enajenación, obsolescencia</p>
	<p>Ejemplo:</p> <p>En el filme el modo de vida tradicional representado por el autoritarismo y cerrazón del padre y su esfuerzo por preservar formas y costumbres vetustas y caducas hacen que a la llegada de Roberto del Hierro -el personaje que representa metafóricamente a la modernidad- el espectador tienda a asociar la modernidad con la novedad, lo necesario, el progreso.</p> <p>La modernidad en modo narrativa parece ser la respuesta a todo lo que ya no funciona y un camino a la supuesta libertad y felicidad.</p> <p>No es fortuito que al final de la película</p>	<p>Ejemplo:</p> <p>En el paneo inicial de la película se hace un retrato panorámico y heterogéneo de la Ciudad de México en el que se observa la coexistencia de una ciudad antigua con una que transita a la modernidad.</p> <p>Este paneo muestra los contrastes y claroscuros de una modernidad que supuestamente traería los mismos beneficios a todos los sectores sociales.</p> <p>Así mismo la disposición horizontal de edificaciones de la época del porfiriato contrasta con los rascacielos verticales (algunos en construcción) como el cine "El Roble" o el Hotel Plaza,</p>

	<p>Maru escapa de su casa natal solo casándose con este personaje. Además, los discursos que acompañan las ventas de los electrodomésticos destacan el valor de las máquinas en su eficiencia y economía de tiempo pero también en la transformación de una estructura de pensamiento caduca por una actual, universal. (Ver <i>¿La escoba o la aspiradora?</i> en Cap. 4)</p>	<p>edificaciones características de la modernidad entrante.</p> <p>La heterogeneidad del espacio es también la heterogeneidad en las formas de vida. "La modernidad de ninguna forma era la homologación de formas de vida, sino por el contrario, acrecentaba las desigualdades" (Ver <i>El espacio contrastado</i> en Cap. 4).</p> <p>Por otro lado, la llegada de novedosas máquinas a la casa de la familia Cataño como la aspiradora no muestra una verdadera liberación de roles de género, es decir, aunque la máquina quizá funcione más rápido que una escoba, al final la labor de la limpieza sigue siendo de las mujeres. La mujer moderna no se libera de ninguna carga.</p>
Imaginario	Narrativa	Contranarrativa
FAMILIA	<p>Caracterización:</p> <p>arquetipos, moralidad, perfección</p>	<p>Caracterización:</p> <p>todos los arquetipos fracasan, no hay éxito en el cumplimiento de roles correspondientes al "deber ser"</p>
	<p>Ejemplo:</p> <p>La unidad familiar que representa la familia Cataño se conforma por una serie de arquetipos que posteriormente con la contranarrativa se hará visible su obsolescencia.</p> <p>Como narrativa vemos a una madre comprensiva, responsable, religiosa, prudente y al mismo tiempo severa. Un padre, jefe de familia, estricto, proveedor, representa autoridad. Un hijo que aprende de los negocios y los valores del padre. Las hijas mayores son hacendosas, obedientes, "buenas</p>	<p>Ejemplo:</p> <p>Salvo el padre quizá, el resto de familia es infeliz y no logra realizarse dentro del marco de comportamiento y pensamiento impuesto por el padre.</p> <p>Héctor fracasa en su rol de imitación del padre, no es exitoso en los negocios, no puede mantener a su pareja con quien tuvo un hijo, no es feliz. Estela huye de casa con su novio porque en casa no tiene ninguna libertad. Maru se casa con el vendedor de electrodomésticos aún sin la bendición del padre.</p>

	futuras madres".	
Imaginario	Narrativa	Contranarrativa
JUSTICIA SOCIAL	Caracterización: meritocracia, cualquiera puede llegar a ser rico trabajando mucho	Caracterización: desigualdad social, las clases sociales están muy marcadas
	Ejemplo: Roberto del Hierro, el joven que se gana la vida vendiendo electrodomésticos es retratado como alguien hábil, trabajador, perseverante. Aunque su origen es probablemente de una clase social baja, su incansable esfuerzo y múltiples planes nos hacen parecer que algún día podrá ascender en la escalera de las clases sociales y obtener como todos justicia social.	Ejemplo: La contranarrativa es muy sutil en este ejemplo. Aunque uno ponga las esperanzas en que a Roberto le vaya muy bien en su trabajo, lo cierto es que es un empleado que es pagado bajo los nuevos mecanismos de trabajo enajenado donde además de ser pagado por comisión (es decir por cada venta), por mucho que trabaje jamás logrará ser el dueño de los modos de producción. Está condenado a un trabajo asalariado y precario que depende de la expansión del mercado y del que difícilmente podrá librarse. Otro ejemplo es el personaje de Guadalupe, la llegada de la modernidad no cambiará su vida, probablemente seguirá trabajando como ayudante doméstica en una casa que no le pertenece.

Elaboración propia (Figura 167).

Este filme demuestra la posibilidad de coexistencia en una obra de narrativas y contranarrativas en torno a una misma realidad. Ambos tipos de narrativas se entremezclan en un objeto cultural complejo que contribuye a una mayor comprensión de las tensiones y contradicciones de la modernidad naciente. Al mismo tiempo, muestra una forma de hacer frente a los discursos hegemónicos desafiando las formas sociales establecidas.

Que la película se conforme de esta unidad dialéctica nos permite concluir que el filme no solo reconoce el lugar del imaginario en la constitución individual y colectiva de una sociedad sino

sobre todo su capacidad de cambio y de permanencia. Esto es aplicable a otros contextos y sociedades por ello, en buena medida, la película puede resultar de interés universal.

El germen de la contranarrativa: las pequeñas historias. Ahora bien, las representaciones filmicas o de cualquier otro tipo que hacemos de la realidad se cuentan a través de una narrativa que les confiere orden y sentido. En razón de ello se trata de un concepto escurridizo en su definición. Para este trabajo fue menester establecer la diferenciación entre narrativa como condición ontológica del ser, es decir, la forma constante en la que a través de la interpretación procuramos un ordenamiento de la realidad, con narrativa como una producción discursiva intencional de un modo único de ver la realidad.

Esta discusión (ampliada en el capítulo dos) sobre la narrativa como “verdad única” o con sus múltiples posibilidades nos condujo a otra pregunta cuya respuesta fue esbozándose con el desarrollo del análisis fílmico: ¿cuál es el germen de una contranarrativa? El desarrollo de este estudio nos condujo a identificar que muchas veces su origen se encuentra en las pequeñas historias, las que provienen de los problemas de la vida cotidiana.

Lo cotidiano es lo que se nos da cada día (o nos toca en suerte), lo que nos preocupa cada día, y hasta nos oprime, pues hay una opresión del presente. Cada mañana, lo que retomamos para llevar a cuentas, al despertar, es el peso de la vida, la dificultad de vivir, o de vivir en tal o cual condición, con tal fatiga o tal deseo. Lo cotidiano nos relaciona íntimamente con el interior. Se trata de una historia a medio camino de nosotros mismos (...) (Leuilliot en De Certeau, *et al.*, 1999, p. 1).

Solemos considerar a la historia en sus grandes proezas, en la trascendencia solo de algunos hechos; la gran aventura, el gran amor, la gran batalla, etcétera. Pero estos hechos son atípicos y menores en su realización. En cambio, los hechos cotidianos realizados por personas comunes son múltiples y en su conjunto constituyen una realidad que no es muy observada, pero que al final es también la historia.

En *Una familia de tantas* no vemos el problema de la modernidad en las grandes y novedosas edificaciones o en las modernas unidades habitacionales. Tampoco en las diversas industrias y sus modos de producción, ni siquiera en el sector empresarial. Lo vemos al interior de una casa en un contexto familiar aparentemente único. La familia Cataño vivía en carne propia la transición de un país hacia la modernidad, pero ellos no sabían con anticipación lo que se

desencadenaría en sus vidas y formas cotidianas, ni las nuevas narrativas en las que se insertarían.

En ese desconocimiento de los procesos presentes y futuros que se instauran como un nuevo rumbo para México, Galindo encuentra una pequeña historia digna de contarse. Con esta obra se confirma el valor de las pequeñas historias en la configuración de la historia y de la identidad mexicana. Esta pequeña historia se resiste a la narrativa homogeneizadora y por ende es una invitación al cuestionamiento y al cambio. El realizador establece con su obra un método de hacer frente a la realidad críticamente, es posible que ese método sea igual o más importante que la película misma.

Todos vivimos entre historias y problemas de la vida cotidiana pero en el momento en que contamos esa pequeña historia es que tenemos en nuestras manos la posibilidad de constituir otra forma de mirar. Las pequeñas historias también mueven y dan forma al mundo. Esto es algo sobre lo que ya reflexionaba el protagonista de *La náusea* (Sartre, 2014) Antoine Roquentin:

He pensado esto: para que el hecho más fútil se convierta en aventura, es necesario y suficiente narrarlo. Es esto lo que engaña a la gente; el hombre es siempre un narrador de historias; vive rodeado de sus historias y de las ajenas, ve a través de ellas todo lo que le pasa y trata de vivir su vida como si la contara. Pero hay que elegir: o vivir o narrar. (p. 51).

A lo que se podría aumentar otra posibilidad: vivir y narrar. Lo cotidiano es una práctica histórica, es decir que nuestra forma de vestir, de hablar o inclusive de sentir, es determinado en buena medida por la cultura. La historia de la vida cotidiana en su aparente micro nivel construye la historia y su terreno de juego: la espacialidad. Por ello en este trabajo también se prestó detallada atención a la narrativa contenida en la espacialidad cotidiana.

El pasado no existe en una forma narrativa natural y ordenada que puede contarse sin sufrir alteraciones. Tanto el pasado como el presente son vulnerables a transformaciones múltiples por la actividad del pensamiento, a interpretaciones variadas que pueden devenir en formas narrativas varias. En este punto resulta valioso retomar a Benjamin quien sostiene que “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal como verdaderamente fue’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro” (Benjamin, 2008a, p. 40).

Lo que nos deja ver que nuestra relación con la historia es complicada y está sujeta a producciones narrativas en cuyo caso el cine es una herramienta para descomponer la historia en “historias”. En esta misma línea Pierre Sorlin escribe: “Durante largo tiempo, la historia no ha sido más que un esfuerzo por restablecer los datos correctos, por revelar las anterioridades y proponer encadenamientos auténticos” (Sorlin, 1985, p. 15).

La narrativa no es la vida misma, sino la forma de contarla aunque hemos de reconocer que ambas perspectivas parecieran fundirse a momentos, sobre todo cuando existen grandes narrativas sobre las que nadie o casi nadie se atreve a dudar. Hay un tipo de narrativa en el cine mexicano de la época de oro que ha monopolizado la atención.

Esta investigación procuró un análisis minucioso del filme que dejara ver el potencial crítico y cognoscitivo de una pequeña historia así como su relación con el espacio y los imaginarios. Se trató de deconstruir el espacio representado que vemos en pantalla para desentrañar información valiosa y profunda del pasado.

Posibilidades y alcances del diseño metodológico. El imaginario y su contenido imaginal no permanece eternamente en el terreno intangible de la imaginación, encuentra en el espacio su concreción. En *Una familia de tantas* los imaginarios provenientes de la tradicionalidad dan forma perfecta a la casa familiar, hay coherencia entre los valores que rigen sus comportamientos y el espacio producido. La crisis de este espacio vivido se da cuando se vislumbra el contraste con el espacio externo a la casa. Es decir, con la nueva espacialidad moderna de la Ciudad de México que parece no perdonar ningún rincón.

Abordar esa sustancia imaginal de lo que era y lo que quería ser la nueva sociedad mexicana no es posible sin reconocer la agencia de lo simbólico en los documentos materiales que nos dejó aquella época como la referida película. “Reconstruir esta ciudad imaginal, con sus polaridades y sus valores espaciales, no establece, pues, ni una encuesta descriptiva, ni una inducción objetiva, sino que exige una suerte de sobrevuelo onírico, de simulación imaginal, que constituye una experiencia mental de visión.” (Wunenburger, 2005, p. 148).

Así pues, que los imaginarios instaurados, cruzados o en proceso de construcción recurren a la narrativa para personalizar formas de pensar. Dicha diversidad de posibilidades es la que abre el

escenario a la contranarrativa. Esta “deconstruye el ideal de “Verdad” (en singular y con mayúscula), para dar paso a la idea de “verdades” (en plural y con minúscula)” (Arias Cardona y Alvarado Salgado, 2015, p. 173).

La investigación narrativa no hace una recolección de datos, sino una construcción a través de la observación y otras herramientas analíticas. En razón de lo cual, es menester el diseño de técnicas que provoquen e inciten la manifestación de una de las múltiples voces de la historia en forma de narrativa y/o contranarrativa.

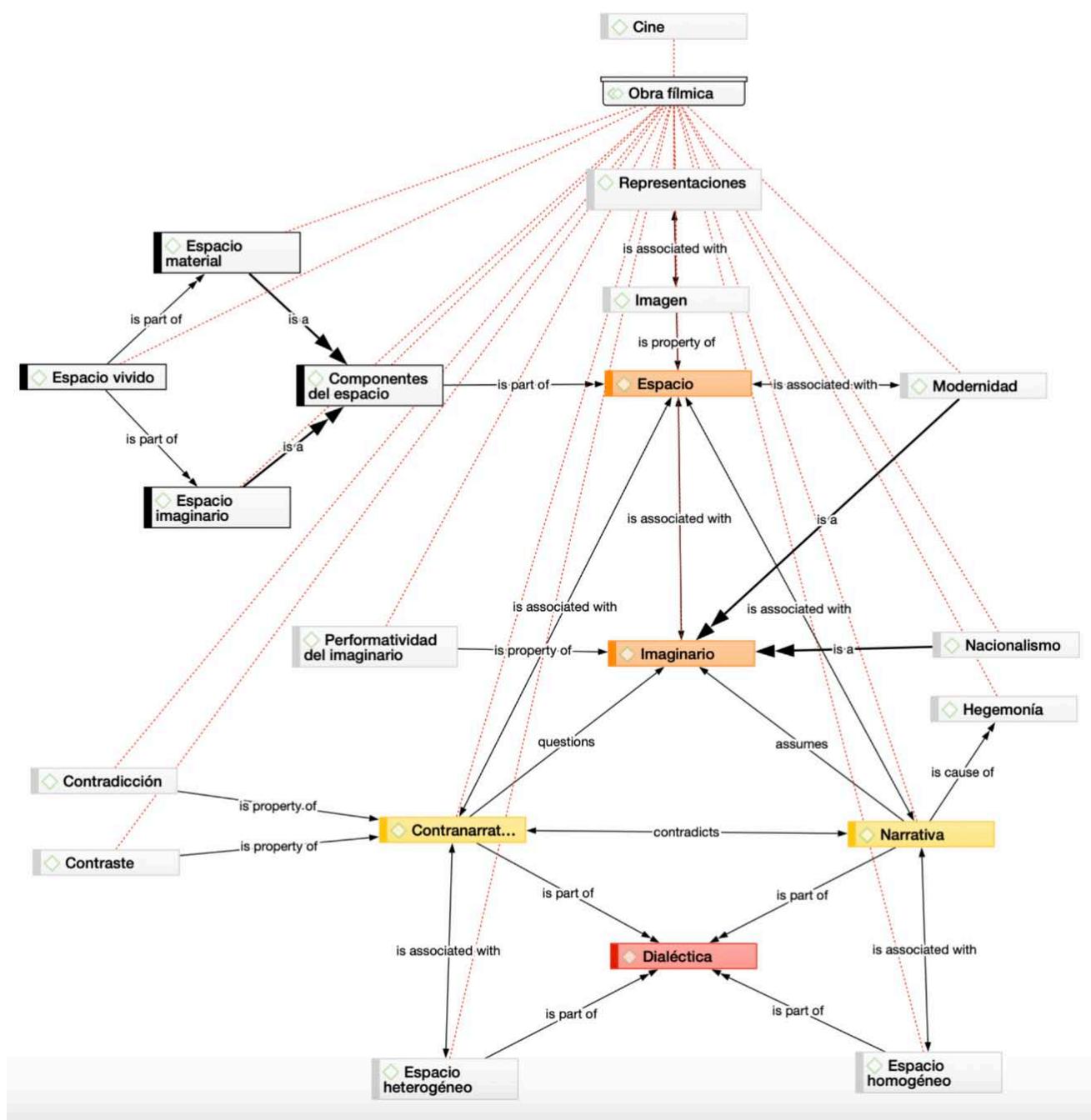
Las representaciones en que la variedad narrativa deviene, imponen la dificultad de no encontrarse en una superficie explicativa simple. Implican un misterio, un secreto que no habrá de encontrarse en la superficie sino sumergiéndose con imaginación en capas más hondas. Si la imaginación les dio vida, quizá sea ella misma la que nos permita aproximarnos a dichas capas.

Esta investigación procuró el diseño de una metodología creativa, no cercada y flexible, que durante el proceso de observación de las imágenes permitió caminar el espacio de la obra filmica, detenerse, retroceder e incorporar aquellos elementos que no habían sido tomados en cuenta antes.

Se erige con este diseño metodológico una arquitectura de la representación espacial entre lo concreto y lo abstracto, lo objetivo y lo indeterminado. El espacio como recurso narrativo brinda al investigador social más información del pasado que quizá otros recursos, es decir, hay un todo heterogéneo que es organizado en una narrativa espacial.

El diseño de observación tipológica y la guía narrativa contemplaron el carácter fenomenológico de la imagen lo cual permitió operacionalizar los complejos conceptos: narrativa, contranarrativa, imaginario y espacio, así como las complejas y múltiples relaciones que guardan entre ellos.

Al respecto, en la siguiente figura (168) se puede observar un mapeo de vínculos entre conceptos al que se pudo llegar empleando la metodología propuesta para el análisis de la película. Cabe mencionar que este trabajo de investigación ahondó en tal solo algunas de estas relaciones, sin embargo, cada una de ellas puede ser motivo de otro estudio.



Red de relaciones. Elaboración propia (Figura 168).

Para desgranar esta red se requiere examinar el marco conceptual en relación con el contexto representado en el filme. De esta forma su lectura es más precisa y su aplicación para la reflexión más práctica.

Epílogo. En resumen, los estudios de cine obligan a adoptar, como investigadores, una postura cada vez más crítica y creativa que permita, desde una mirada multidisciplinaria, explotar su potencial en la comprensión de los fenómenos que nos aquejan. Por ello, explorar el espacio como contingente narrativo y contranarrativo del cine posibilita hacer visibles o detectables aspectos relevantes de la historia que quizá no han sido considerados. El cine ofrece una gran riqueza inagotable en tanto expresión cultural que invita a la proposición constante de nuevas formas de abordaje.

El espacio filmico traduce imaginarios, ya sea para reforzarlos o bien para cuestionarlos, permite la materialización de experiencias individuales-colectivas en algo más tangible o más fácil de observar. En ese sentido no solo se trata de una representación física sino fundamentalmente simbólica en un universo narrativo de múltiples posibilidades.

En *Una familia de tantas* el espacio, entre otros elementos, nos permite contrastar la tradición con lo moderno, la complejidad de la construcción de identidad en esta transición, los valores y mitos de dos formas de vida contrarias. Dicho filme proyecta una visión que desafía las percepciones culturales preexistentes, sobre todo un período que culmina abanderado por la gran desigualdad social y otras catástrofes.

Concluido el gobierno alemanista, en medio de un gran desprestigio de gobernante y su gabinete de "académicos", se hicieron evidentes los desequilibrios de una industrialización desordenada y de las erráticas políticas agrarias. Se manifestó también la desilusión entre la población a causa de las corruptelas y arbitrariedades cometidas durante el período. De esto que da huella en el cine de Galindo, en el sexenio ruizcortinista, en cintas como *Espaldas mojadas* y *Los Fernández de Peralvillo* (1953). (Peredo Castro, 2000, p. 28).

La construcción de contranarrativas permite reconocer la posibilidad y sobre todo la necesidad del cambio en el status quo, del cuestionamiento constante. Es esta cualidad la que abre un diálogo constante entre la expresión creativa y la interpretación receptiva, que hace del cine un medio artístico poderoso y significativo en la construcción y evolución de los imaginarios colectivos e individuales.

La crítica de Galindo en *Una familia de tantas* es relativamente sutil, no enuncia su postura explícitamente. El cuidadoso retrato de la realidad representada habla por sí mismo. La película es un documento extraordinario de utilidad documental múltiple. Al director y su equipo técnico

les identificaba una cultura que rebasaba por mucho el conocimiento y gustos puramente cinematográficos. En su imagen representada se evidencia que poseen una cultura y conocimiento amplios de los aspectos históricos, urbanos, arquitectónicos, decorativos, etcétera, todos ellos en relación profunda con lo social.

Dicho conocimiento esmerado, la extrema sensibilidad para percibir problemas sociales y el pensamiento crítico característico del director, hacen de este filme un objeto cultural y un documento histórico vigente en la producción de conocimiento.

Las representaciones que construye Galindo en su película son la materialización de un pensamiento crítico que cuestionó los imaginarios de la época para abrir sitio a otras formas de pensarse como individuos y como sociedad. Por ello la compleja narratividad construida en el filme enuncia la multiplicidad de formas de pensar, de asirse y asimilarse en el mundo como parte de él. En *Una familia de tantas* la representación filmica del espacio desde el más mínimo detalle expresa simultáneamente la carga simbólica de una sociedad en conflicto.

El desarrollo del argumento entre la narrativa y la contranarrativa nos invita a conocer de forma más detallada y amplia un pasado, pero también nos invita a pensar el presente de forma introspectiva, de desnaturalizar los discursos homogeneizadores y cuestionar las verdades únicas que desde el pasado izamos con dominio en el presente. Y es que lo acaecido siempre ejerce una influencia secreta en lo actual. “¿Acaso no nos roza a nosotros también, una ráfaga del aire que envolvía a los de antes? ¿Acaso en las voces a las que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar?” (Benjamin, 2008b, p. 36).

Referencias bibliográficas

- Aboites Aguilar, L. (2005). “El último tramo, 1929-2000” en Escalante Gonzalbo, P. *et al.* *Nueva historia mínima de México* (pp. 262-302). México: El Colegio de México.
- Abruzzese, A. (1978). *La imagen filmica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Adami, R. (2015). *Counter Narratives as Political Contestation: Universality, Particularity and Uniqueness* en *The Equal Rights Review*, Vol. Fifteen.
- Agudelo, P. (2011). “(Des)hilvanar el sentido/los juegos de Penélope. Una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones sociales” en *Uni-Pluri/Versidad Vol.11, No.3*. Colombia: Universidad de Antioquía.
- Aguilar, A. (1972). *La burguesía, la oligarquía y el Estado*. México: Nuestro tiempo.
- Aitken, S.C. y Dixon, P. (2006) “Imagining geographies of film” en *Erdkunde, Bd. 60, H. 4*, pp. 326-336.
- Alemán Valdés, M. (1987). *Remembranzas y testimonios*. México: Grijalbo.
- Aliaga, S. (Ed). (2022). *Investigación sensible. Metodologías para el estudio de imaginarios y representaciones sociales*. Bogotá: Ediciones USTA.
- Amador Bech, J. (2008). *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Amador Bech, J. (2015). *Comunicación y cultura. Conceptos básicos para una teoría antropológica de la comunicación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Amador Bech, J. (2020). *Ensayos de hermenéutica. Perspectivas para una teoría de la interpretación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Amador Bech, J. (2021). *El imaginario como discurso*. México. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/355484308_EL_IMAGINARIO_COMO_DISCURSO
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Antoniazzi, S. (2019). “La ciudad filmada: cine, espacio e historia urbana” en *Biblio3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, vol. XXIV, no 1.260. [ISSN: 1138-9796].

- Arias Cardona, A. y Alvarado Salgado, S. (2015). “Investigación narrativa: apuesta metodológica para la construcción social de conocimientos científicos” en *Revista CES Psicología*, 8(2), 171-181.
- Argan, G. (1973). *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión
- Arnheim, R. (1996). *El cine como arte*. España: Paidós.
- Aron, R. (1938). *Introduction à la philosophie de l'histoire; essai sur les limites de l'objectivité historique*. París: Gallimard.
- Arredondo Zambrano, C. (1998). “La modernidad en la arquitectura en México. El caso de la Ciudad Universitaria” en Burian, E. (Ed.) *Modernidad y arquitectura en México* (pp. 91-107). México: Gustavo Gili.
- Arruda, A. (2020). “Imaginario social, imagen y representación social” en la *Revista Cultura y Representaciones Sociales*. Año 15, No.29. México: UNAM.
- Artaud, A. (2017). *El cine*. Zaragoza: Titivillus.
- Aurrecochea, J.M. y Bartra A. (1993). *Puros cuentos. Historia de la historieta en México 1934-1950*. México: Grijalbo.
- Aviña, R. (2000). *Una familia de tantas. Una visión social en México*. México: Fernández Cueto Editores.
- Aviña, R. (2004) . “Los hijos de Los olvidados” en *Los Olvidados. Una película de Luis Buñuel*. Buñuel, Luis y Agustín Sánchez-Vidal, Gabriel Figueroa Flores, Rafael Aviña y Carlos Monsiváis. México: Fundación Televisa.
- Aviña, R. (2008). *Algunos apuntes a la obra de Carlos Martínez Assad, La ciudad de México que el cine nos dejó*. México: Revista de la Universidad de México
- Ayala Blanco, J. (1979). *La aventura del cine mexicano*. México: Cine club era.
- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Baeza, M. A. (2003). *Imaginario sociales: apuntes para la discusión teórica y metodológica*. Chile: Editorial Universidad de Concepción.
- Baeza , M. A. (2011). *Memoria e imaginarios sociales*. *Imagonautas*, 1(1), 76–95. Recuperado a partir de <https://revistas.usc.edu.co/index.php/imagonautas/article/view/17>
- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.

- Bamberg, M. y Andrews, M. (Eds.). (2007). *Considering Counter-Narratives: Narrating, Resisting, Making Sense* en "Forum Qualitative Social Reserch", Volume 8, No.3, Art. 34.
- Bartra, A. (2017). *Sueños de papel. El cartel cinematográfico mexicano de la época de oro*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Benet, V. (2004). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1987). *Dirección única*. Madrid: Ediciones Alfaguara.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2008a). *El narrador*. Santiago de Chile: Salesianos impresores.
- Benjamin, W. (2008b). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México/ ITACA.
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI Editores.
- Berdoulay, V. (2012). "El sujeto, el lugar y la mediación del imaginario" en Lindón, A. y Hiernaux, D. *Geografías de lo imaginario* (pp.49-62). México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Bettelheim, C. (1984). *Planificación y crecimiento acelerado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cabrera, H. (2004). *Imaginario social, comunicación e identidad colectiva*. España: Universidad de Navarra.
- Carmona Álvarez C. y Sánchez y Sánchez C. (2012). *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*. Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Carrión, J. (1971). *Mito y magia del mexicano*. México: Nuestro tiempo, 3ª ed.
- Casetti, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.

- Castoriadis, C. (1989). “La institución imaginaria de la sociedad”, Volumen segundo en *El imaginario social y la institución*. Barcelona: Tusquets.
- Castoriadis, C. (2002). *Figuras de lo pensable. Las encrucijadas del laberinto VI*. Fondo de Cultura Económica.
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. México: Tusquets Editores.
- Cazaneuve, J. (1971). *Sociología del rito*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Cella, S. (2010). “El libro de los pasajes de Walter Benjamin” en *III Seminario Internacional Políticas de la memoria. Recordando Walter Benjamin. Justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria*. Buenos Aires: Recuperado de http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-05/cella_mesa_5.pdf
- De Certeau M., Giard, L. y Pierre Mayol. (1999) *La invención de lo cotidiano II. Habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana.
- Chateau, J. (1976). *Las fuentes de lo imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Costa, J. (1991). *La fotografía. Entre la sumisión y subversión*. México: Trillas.
- Dávalos Orozco, F. (2008). *El cine mexicano: Una industria cultural del siglo XX*. [Tesis para obtener el grado de maestría]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Debarbieux, B. (2012). “Los imaginarios de la naturaleza” en Lindón, A. y Hiernaux, D. *Geografías de lo imaginario* (pp.141-157). México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- De la Colina, J. y Pérez Turrent, T. (1986). *Luis Buñuel: Prohibido asomarse al interior*. Ciudad de México: Planeta.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2003). “Le cerveau, c'est l'écran” en *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*. Paris: ed. Ip-Lapoujade, Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari F. (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Douglas, M. (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo XXI editores.

- Durand, G. (2000). *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del bronce.
- Egri, L. (2009). *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Escalante Gonzalbo, P. et al. (2005). *Nueva historia mínima de México*. México: El Colegio de México.
- Espinosa López, E. (1991). *Ciudad de México. Compendio cronológico de su desarrollo urbano 1521-1980*. México: Enrique Espinosa López.
- Ferro, M. (1980). *Cine e historia. El cine, agente y fuente de la historia*. Barcelona: Gustavo Gili (Punto y línea).
- Florescano, E. (1992). *El nuevo pasado mexicano*. México: cal y arena.
- Forster, R. (2009). *Los hermeneutas de la noche. De Walter Benjamin a Paul Celan*. Madrid: Editorial Trotta.
- Galindo, A. (1947). *Una familia de tantas. Argumento cinematográfico original*. México: Filmoteca UNAM.
- Galindo Muñoz, A. (2016). *Alejandro Galindo. Una visión personal del hombre y cineasta*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gálvez González, M. (1988). *Políticas culturales del Estado en la preservación del patrimonio cultural. Caso del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- Gámir Orueta, A. (2012). “La consideración del espacio geográfico y el paisaje en el cine” en *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, Vol. XVI, n°403.
- Gámir Orueta, A. y Valdés, C. M. (2007). *Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas* en “Boletín de la A.G.E.” N.º 45 - 2007, pp. 157-190.
- Garciadiego, J. (2005). “La Revolución” en Escalante Gonzalbo, P. et al. *Nueva historia mínima de México* (pp. 225-261). México: El Colegio de México.
- Gardies, A. (1989). *Cinéma d’afrique noire francophone. L’espace miroir*. París: L’Harmattan.
- García Riera, E. (1972). “Cuando el cine mexicano se hizo industria: 1936” en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXVI, núm. 10: México.

- García Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. México: Ediciones mapa.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Geertz, C. (1980). *Negara: the theater state in nineteenth-century. Bali*. Estados Unidos: Princeton University Press.
- Georgakopoulou, A. (2008). *Small stories, interaction and identities*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.
- Gershenson, A. (1976). *El rumbo de México*. México: Ediciones solidaridad.
- Giménez, G. (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. Vol.2. México: CONACULTA.
- Giménez, G. (2009). *Identidades sociales*. México: CONACULTA.
- Ginzburg, C. (1999). *El Queso y los Gusanos*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Godelier, M. (1989). *Lo ideal y lo material: pensamiento, economías, sociedades*. Madrid:Taurus.
- Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires:Amorrortu editores.
- Gómez Tarín, F. (2002). *Construcción de imaginarios: percepción, memoria e identificación en el discurso cinematográfico*. Disponible en: <https://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-imaginarios-discurso-cinematografico.pdf>
- Gómez Tarín, F. (2015). *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrilla Textos.
- Gómez-Galvarriato, A. (2020). *La Construcción del Milagro Mexicano*. México: Historia Mexicana, doi:10.2307/26831462.
- González Ochoa, C. (2014). *El espacio plástico. Consideraciones sobre la dimensión significativa del espacio*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- González, S.G. (1978). *Aspectos recientes del desarrollo social de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Grosser, A. (1973). *Explicar la política*. Múnich: Hanser.

- Harvey, D. (1998). *La condición de la postmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Harvey, D. (1979). *Urbanismo y desigualdad social*. México: Siglo XXI.
- Havelock, E. (1986). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós.
- Heidegger, M. (2011). *El concepto de tiempo*. Madrid: Trotta.
- Hernández Sampieri, R. (2014). *Metodología de la investigación*. México: Mc Graw Hill, 6ª ed.
- Hyvärinen, M. (2020). *Contested canonicity, counter narratives and tellability*. Finland: University of Tampere.
- Kahn, L. (1981). “La estancia, la calle y el pacto humano”, en Norberg Schulz, C. *Louis Kahn, idea e imagen*. Madrid: Xarait Ediciones.
- Kracauer, S. (1947). *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. New Jersey: Princeton University Press.
- Lasswell, H. (1968). *The future of comparative method*, en “Comparative politics”, Journal, Vol.1, numer 1, pp. 3-18.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Lefebvre, H. (2018). *Hacia una arquitectura del placer*. Madrid: CIS, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Lefebvre, H. (1976). *Espacio y política. El derecho a la Ciudad*. Barcelona: Ediciones península.
- Le Goff, J. (1985). *L'imaginaire médiéval*. Paris: Gallimard.
- Le Goff, J. (2005). *Pensar la historia: Modernidad, presente, progreso*. Barcelona. Paidós.
- Lindón, A. y Hiernaux, D. (2012). *Geografías de lo imaginario*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Long, C. (2017). *The Imaginary Geography of Hollywood Cinema 1960–2000*. USA: Intellect Bristol, UK.
- López Vallejo y García, M. L. (2016). “Los treinta: las primeras obras maestras del cine mexicano” en Peredo Castro, F. y Dávalos Orozco, F. (Coords). *Historia sociocultural del cine mexicano: aportes al entretendido de su trama (1896-1966)* (pp. 157-183). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Martín Hernández, V. (1981). *Arquitectura doméstica de la Ciudad de México, 1890-1925*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Martínez, J. (2015). *¿Qué son los imaginarios?*. Barcelona.
- Martínez Assad, C. (2013). *La Ciudad de México que el cine nos dejó*. México: Océano.
- Martínez Assad, C. (2008). *La Ciudad de México que el cine nos dejó*. México: Secretaría de Cultura-GDF.
- Mata, E. (2002) *El análisis gráfico de la casa*. Madrid: Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
- Medin, T. (1990). "La mexicanidad política y filosófica en el sexenio de Miguel Alemán. 1946-1952" en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Israel: Universidad de Tel Aviv, vol. 1, núm. 1.
- Medin, T. (1997). *El sexenio alemanista. Ideología y praxis política de Miguel Alemán*. México: Ediciones Era.
- Mercader, Y. (2008). *Cine y propaganda. Estrategias políticas y sociales: Walt Disney en México* en "Anuario de investigación 2007". Ciudad de México: UAM-X. pp. 43-74.
- Mercader, Y. (2018). *La familia y su representación en la pantalla cinematográfica nacional*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Meyer, E. (2000). "Transmisión de la conciencia histórica. Memoria y conciencia histórica" en *Historia, Antropología y Fuentes Orales*. Núm.24, 3ª época, pp. 77-94.
- Miller, T. et al. (2021). *Talking About Poverty: Narratives, Counter-Narratives, and Telling Effective Stories*. Sponsored by the Bill and Melinda Gates Foundation: Frame Works.
- Mino Gracia, F. (2007). *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, colección: Miradas en la Oscuridad.
- Monsiváis, C. (1993). *Rostros del cine mexicano*. México: Américo Arte Editores.
- Monteforte Toledo, M. (1979). *Las piedras vivas. Escultura y sociedad en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mutua, K. (2008) "Counternarrative" in *The Sage encyclopedia of qualitative research methods* by Given, L. USA: Sage Publications.

- Niedermaier, A. (2021). “La imagen como brecha del tiempo” en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] No 93*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Obscura, S. (2015). “Pobreza y construcción de la identidad nacional en el cine mexicano” en Friedhelm (Ed.) *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*. México: Iberoamericana Vervuert.
- Oliveros, A. C. (2010). *Bajo el lente del cine político: la imagen problematizadora* en “Revista Prolegómenos” – Derechos y Valores, vol. XIII, núm. 26, , pp. 123 –142.
- Palencia Villa M. y Gruel V. (2006) “Algunas visiones sobre un mismo ritual: La fiesta de quince-años” en *Revista Temas Sociológicos No 11*, pp. 221 – 240.
- Paris, J. (1967). *El espacio y la mirada*. Madrid: Taurus.
- Paz, O. (1981) *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 9ª edición.
- Paz, O. (2019). *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta al laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peña, P. (2012). *Memoria, cine y modernidad: una propuesta crítica para aproximarse al pasado* en “POLIS”, vol 8, número 1, pp. 115-142.
- Peredo Castro, F. (2000). *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Peredo Castro, F. (2004). *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: CCyDEL-CISAN.
- Peredo Castro, F. (2012). “Las intervenciones gubernamentales como estrategia de crecimiento y supervivencia durante la Segunda Guerra Mundial y la posguerra (1940-1952)” en Carmona Álvarez C. y Sánchez y Sánchez C. (Eds). *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano* (pp.75-108). Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Peredo Castro, F. y Dávalos Orozco, F. (Coords). (2016). *Historia sociocultural del cine mexicano: aportes al entretejido de su trama (1896-1966)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Peredo Castro, F. (2020). “El alemanismo y el cine nacional. Miguel Alemán, *star persona* del cine mexicano, de la apoteosis a la decadencia” en Fernández, A. y Román A. (Coords.). (2020). *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano* (pp. 95-122). México: Departamento editorial UAZ.

- Polkinghorne, D. (1995) "Narrative configuration in qualitative analysis" in *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 8:1, 5-23, DOI: 10.1080/0951839950080103
- Prósper Ribes, J. (2019). "El suspense cinematográfico: montaje y organización temporal" en *Miguel Hernández Communication Journal*, no10 (2), pp. 303 a 321. Valencia: Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche- Alicante). DOI: <http://dx.doi.org/10.21134/mhcj.v10i0.309>
- Quintero, M. (2011). "Estrategia metodológica para el uso de la narrativa en investigación" en *Justificaciones y narraciones: orientaciones teóricas e investigativas*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Eds.)
- Quintero, M. (2018). *Usos de las narrativas, epistemologías y metodologías: Aportes para la investigación*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Quirarte, M. (2003). *Visión panorámica de la historia de México*. México: Librería Porrúa Hnos.
- Quitarte, V. (2010). *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*. México: Cal y arena.
- Ramos, S. (2001). *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Editorial planeta mexicana.
- Reyes Palma, F. (1994). "Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953" en *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*. México: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM, IIE, tomo III.
- Ricoeur, P. (2003). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: FCE.
- Ricoeur, P. (2007). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI editores.
- Ricoeur, P. (2006). "La vida: Un relato en busca de narrador" en *Ágora: Papeles de filosofía*. Vol. 25(2), 9-22.
- Rojas Loa, J.A. (1978). "La transformación de la zona central, Ciudad de México: 1930-1970" en Moreno Toscano, A. (Coord.) *Ciudad de México. Ensayo de construcción de una historia* (pp. 225-234). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Rojas, M. (2006). *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Ross, E. R., Cabrera, L. et al. (1978). *¿Ha muerto la Revolución mexicana?*. México: Premia editora.

- Ruiz del Campo, E. (2001) "Adolescencia femenina y ritual: la celebración de quinceañeras en algunas comunidades en México" en *Revista Espiral estudios sobre Estado y Sociedad*, Enero-abril, Volumen VII pp. 189-222. México: Editorial Universidad de Guadalajara.
- Sánchez-Biosca, V. (1990). *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux.
- Sánchez de la Barquera y Arroyo, H. (2020). *Antologías para el estudio y la enseñanza de la ciencia política. Volumen III: la metodología de la ciencia política*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sansot, P. (1973). *Poétique de la ville*. Paris: Klincksieck.
- Sartori, G. y Morlino, L. (comp). (1994). *La comparación en las ciencias sociales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sartre, J-P. (2014). *La náusea*. México: Grupo Editorial Tomo.
- Schutz, A. (2003). *El problema de la realidad social. Escritos I*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Sechi, B. (2015). *La ciudad de los ricos y la ciudad de los pobres*. Madrid: Catarata.
- Smithson, P. (1996). *Manual del Team X*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Solares, B. (2006). "Aproximaciones a la noción de imaginario" en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, XLVIII, 129, 141. México: UNAM.
- Sorlin, P. (1980). *The Film in History: Restating the Past*. Totowa, Nueva Jersey, Barnes and Noble Books.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sotomayor, A. (1969). "De la famosa México el asiento...". Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Stretton, H. (1969). *The Political Sciences: General Principles of Selection in Social Sciences and History*. Londres: Routledge.
- Tablada, J. (1994). *Las sombras largas*. México: Consejo Nacional para la cultura y las Artes (Lecturas mexicanas, Tercera serie).
- Taylor, C. (1989). *The sources of the self: the making of the modern identity*, Cambridge, Harvard University Press.

- Touraine, A. (2015). *Crítica de la modernidad*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica).
- Tuñón, J. (1991). *La ciudad actriz la imagen urbana en el cine mexicano (1940-1955)*. México: Revista Historias, (27), p. 189-198.
- Vasconcelos, J. (1976). *Breve historia de México*. México: Compañía Editorial Continental, S.A.
- Vigo, J. (2002). *La memoria y el cine político* en “Asterion XXI”, Revista Cultural.
- La ciudad y el campo en la historia de México*. (1985). Oaxaca: Memoria de la VII Reunión de Historiadores Mexicano y Norteamericanos. Tomo I. UNAM.
- La ciudad y el campo en la historia de México*. (1985). Oaxaca: Memoria de la VII Reunión de Historiadores Mexicano y Norteamericanos. Tomo II. UNAM.
- Villalobos, W. (2011). “El tiempo perdido: La Ciudad de México que el cine nos dejó, de Carlos Martínez Assad” en *Revista Argumentos*, vol.24 no.66. Ciudad de México: Uam-X.
- Weber, M. (1958). *Ensayos sobre metodología sociológica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Wunenburger, J. (2005). *La vida de las imágenes*. Buenos Aires: Jorge Baduino Ediciones/Universidad Nacional San Martín.
- Wunenburger, J. (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Del Sol.
- Zea, L. (1978). *Conciencia y posibilidad de lo mexicano*. México: Porrúa.
- Zusman, P. (2013). “La geografía histórica, la imaginación y los imaginarios geográficos” en *Revista de Geografía Norte Grande*, 54: pp. 51-66. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile Chile.

Periódicos

- González Durand, B. (10 de noviembre de 2003). Gerzso de cuerpo entero. *El independiente*.
- Bonfil, C. (10 de junio de 2001). Las ciudades imaginarias del cine mexicano. *La Jornada*.
- González Rodríguez, S. (19 de mayo de 2001). Noche y día. Imágenes e imaginación de la Ciudad. *Reforma*.

Filmografía

- Aguilar, R. (Director). (1948). *Bajo el cielo de Sonora* [Film]

- Buñuel, L. (Director) (1950). *Los olvidados* [Film]
- Bustillo Oro, J. (Director). (1941). *Cuando los hijos se van* [Film]
- Bustillo Oro, J. (Director). (1948). *Sólo Veracruz es bello* [Film]
- Bustillo Oro, J. (Director). (1951). *Casa de Vecindad* [Film]
- Galindo, A. (Director). (1937) *Almas rebeldes* [Film]
- Galindo, A. (Director). (1938) *Mientras México duerme* [Film]
- Galindo, A. (Director). (1945). *Campeón sin corona* [Film]
- Galindo, A. (Director). (1948). *Una familia de tantas* [Film]
- Galindo, A. (Director). (1948) *¡Hay lugar para-dos!* [Film]
- Galindo, A. (Director). (1948) *¡Esquina, bajan...!* [Film]
- Galindo, A. (Director). (1949). *Confidencias de un ruletero* [Film]
- Galindo, A. (Director). (1950) *Doña Perfecta* [Film]
- Galindo, A. (Director). (1951) *Dicen que soy comunista* [Film]
- Galindo, A. (Director). (1953). *Espaldas mojadas* [Film]
- Galindo, A. (Director). (1953). *Los Fernández de Peralvillo* [Film]
- Cardona, R. (Director). (1946). *¡Ay qué rechula es Puebla!* [Film]
- De Fuentes, F. (Director). (1936). *Allá en el rancho grande* [Film]
- Fernández, E. (Director). (1948) *Salón México* [Film]
- Fernández, E. (Director). (1950) *Víctimas del pecado* [Film]
- Gavaldón, R. (Director). (1946) *La otra* [Film]
- Gavaldón, R. (Director). (1952). *El rebozo de soledad* [Film]
- Gavaldón, R. (Director). (1951). *La noche avanza* [Film]
- Gout, A. (Director). (1949) *Aventurera* [Film]

- Grune, K. (Director). (1923). *La calle* [Film]
- Hessner, L. y Leni P. (Director). (1921). *Escalera de servicio* [Film]
- Martínez Solares, G. (Director). (1949). *El rey del barrio* [Film]
- May, J. (Director). (1929). *Asfalto* [Film]
- Metzner, E. (Director). (1928). *La redada policial* [Film]
- Pabst, G. W. (Director). (1928). *Crisis* [Film]
- Pabst, G. W. (Director). (1925). *La calle sin alegría* [Film]
- Rahn, B. (Director). (1927). *Tragedia de prostitutas* [Film]
- Rodríguez, I. (Director). (1952). *Dos tipos de cuidado* [Film]
- Rodríguez, I. (Director). (1947) *Nosotros los pobres* [Film]
- Rodríguez, I. (Director). (1948). *Los tres huastecos* [Film]
- Waschnek, E. (Director). (1928). *Barrio de perdición* [Film]