

1  
2ef.



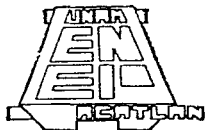
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES  
ACATLAN

CINE BRILLANTE, CIUDAD OSCURA  
1946 - 1952, EL CINE COMO FUENTE  
HISTORICA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO EN HISTORIA  
P R E S E N T A :  
VICTOR OCTAVIO CASTILLO ESTEVEZ



ACATLAN, MEXICO.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



1997



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.

1  
29.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES ACATLÁN

*Cine brillante, Ciudad oscura*  
*1946-1952. El Cine como fuente histórica.*

TESIS

que para obtener el título de  
Licenciado en Historia  
presenta  
Victor Octavio Castillo Estevez

Acatlán, México

1997

A Genaro Castillo, mi papa y  
A Esperanza Estevez, mi mama  
por todo su amor y soporte

A Lorena, Hugo, Antonio y Ricardo  
por su alegría, aliento y compañía  
y sobre todo por ser mis hermanos

A Enrique, Marco Antonio, Gustavo y José Luis  
(la banda viajera)  
¡Gracias por todos esos momentos!

A Vicente Magdaleno,  
por permitirme entrar a su cauda luminosa

Las más cordiales y expresivas gracias a Laura Edith Bonilla por su entusiasmo en la asesoría de esta tesis.

Muchísimas gracias a todos los que de alguna manera directa o indirectamente ayudaron a conseguir este objetivo.

A Rosa María Penagos por ponerme en el camino.

A mis tíos Came, Nacho, Pino, Lecho y Enrique por brindarme su ayuda cuando más se necesitaba.

A las maestras Rosalía Velázquez y Virginia Medina por los consejos y las oportunidades que me brindaron.

A todo el personal de la biblioteca de la Filmoteca de la UNAM que me soportaron todos los años que duró la investigación.

Y un agradecimiento ultra especial a la Lic. Antonia Rojas por su ayuda, amistad y paciencia.

-I close my eyes  
only for a moment  
and the moment is gone  
All my dreams  
past before my eyes  
a curiosity  
*Dust in the wind* Kansas

-Supón que hay una tarde para el cine  
y que he llegado una hora después  
porque la ruta extraña en la que vine  
no era para acá sino al revés.  
*Supón* Silvio Rodríguez

Solo con el silencio  
se puede decir  
lo que no se puede decir  
lo que es inmortal, eterno  
-Vicente Magdaleno

## INTRODUCCION

### CAPITULO I. ¿QUE ES EL CINE?

1.1.- ¿Cómo nace el cine?	1
1.2 - ¿Qué es el cine?"	3
1.2.1.- El cine, la industria-espectáculo	5
1.2.2.- El cine como arte	9
1.2.3 - El cine como medio de comunicación	14
1.3 - El cine y la historia	17
1.3.1 - El cine como fuente histórica	20
1.3.2.- El filme o la verdad sospechosa del reflejo de la sociedad	27

### CAPÍTULO II. MEXICO Y EL CINE. SU RELACIÓN HISTÓRICA.

2.1.- Llegada del cine a Mexico, primeros pasos (1896-1910)	31
2.2 - El cine y la revolución (1910-1916)	36
2.3 - El cine en la reconstrucción (1917-1928)	41
2.4.- El cine, era pre-industrial (1929-1935)	45
2.5.- El cine y el camino al milagro (1936-1940)	50
2.6.- El cine y su época de "oro" (1941-1945)	53

### CAPITULO III. 1946-1952, LA CIUDAD A TRAVÉS DEL CINE.

3.1.- El cine ciudadano	60
3.2.- Adentro está la "ficción", afuera la "realidad"	86
3.3.- Distinto Amanecer	90
3.4.- Campeón sin corona	101
3.5.- Nosotros los pobres, Ustedes los ricos	115
3.6.- Esquina...bajan! y Hay lugar para...dos	136
3.7.- Salón México	152
3.8.- Una familia de tantas	174
3.9 - El rey del barrio	191
3.10.- Los olvidados	204
3.11.- Un rincón cerca del cielo y Ahora soy rico	225
CONCLUSIONES	242
BIBLIOGRAFIA	258
HEMEROGRAFIA.	261
FILMOGRAFIA	263
VIDEOGRAFIA.	263



## INTRODUCCIÓN

Durante el sexenio de Miguel Alemán se produce la explosión de una vida urbana que alcanza notoriedad a todos los niveles, y hace que se exprese de muy distintas formas, tanto en la literatura, como el teatro, la poesía y desde luego en el cine, que muestra a los espectadores esta nueva gama de situaciones y personajes.

Este período que abarca del año 1946 a 1952, es donde se tratará de ahondar en las distintas perspectivas que toman los cineastas para describir, año tras año, una ciudad nueva que necesita ser descubierta y mostrada a sus habitantes.

En este trabajo se busca principalmente exponer una visión de la ciudad de México durante el sexenio de Miguel Alemán Valdes, el primer sexenio llamado "civilista", donde nació el llamado "milagro", a través de la imagen más inmediata que se tenía de ella en su momento, el cine.

Así dentro de los límites del melodrama que suplicaba atención, la ciudad se reveló ante sí misma con problemas del corazón, de tragedias, de sacrificio o de "cruda realidad", lo que fuera que eso significara. Las películas por las cuales me decidí para realizar este paseo, son las que, a mi modo de ver, mostraban o iniciaban un hito en la descripción de la ciudad de México, la primera mostraba la noche, otra la vecindad, aquella la vida en las calles, esta más la vida en la casa, una más el estereotipo del hombre o la mujer que queremos ser y así sucesivamente se iban hilando poco a poco y año tras año, siendo en su momento la película más representativa ante los ojos del público espectador. El tema necesita más atención, es poco lo que se ha escrito sobre la historia y el cine, del material consultado es mínimo lo escrito por historiadores y sobre el tema que yo busqué desarrollar, menos aún, pues la mayor parte del material se centra sobre las películas históricas y su utilización didáctica. Queda aun mucho camino por recorrer en cuanto a la atención de las películas como fuentes históricas.

La utilización del cine como material de estudio tiene pocos exponentes en México, como Aurelio de los Reyes en primer lugar, Julia Tuñón, Víctor M. Romero

Cervantes y algunos otros que lo tocan continuamente y que están impulsando el desarrollo del cine como objeto y materia de estudio.

Así pues, debido al poco interés que se muestra para retomar al cine como fuente principal para estudiar cierto periodo de nuestra historia o cierto tema representado en el cine, es que se propone esta investigación para tener otra visión de un periodo presidencial que siempre se ha jactado de iniciar la vida civil y la muerte de la revolución mexicana en el país, que empezó muchas obras amparadas en la sonrisa amplia y "disneyana" del presidente, pero que muchas veces no concluyo, era tal la preocupación por crear riqueza para repartirla que la segunda parte del plan aún no se lleva a cabo

Dentro de las películas presentadas hay personajes fácilmente reconocibles y con quien nos podemos identificar rápidamente. La noche, el cabaret, la vecindad, el cuate, la marchanta, el guajolotero, el puesto de hojas, el edificio derruido, la falta de dinero, la novia fiel y decente, la resbalosa, el cine, el tarzán, el billar, el box, los anhelos, la vida suave, el trabajo, los lujos, el precio que hay que pagar por todo esto va de cinco a un peso, dependiendo la sala donde sueñe uno.

Con este trabajo se pretende avivar el interés de los historiadores hacia el cine como una fuente más entre las muchas que ya se manejan para ampliar el estudio de la historia, ya que esta disciplina necesita seguir actualizando sus herramientas de trabajo y además debe recuperar los terrenos que ha ido perdiendo frente a otras disciplinas, retomarlos y así intentar comprender de una manera mas amplia los fenómenos gracias a la visión histórica y poder valorarlos de una mejor manera

Por ello se propone la utilización del cine como fuente histórica porque la historia no es solo renglones, es escultura, es arquitectura, es poesía, es arte y ciencia, es fondo y forma y/o viceversa, la historia es todo, todo lo que hace al hombre. Esto no quiere decir que el historiador va a saber todo y de todo, pues los conocimientos surgen nuevos cada día y hay que actualizarse constantemente, así es que hay que explorar nuevas

rutas, a medida que vayan surgiendo, tener un espíritu abierto y recordar siempre que "se puede hacer historia de las matemáticas pero no matemáticas de la historia".

En esta investigación se pretende dar una visión de la vida cotidiana de la ciudad durante estos momentos de transición para el país, después de la segunda guerra mundial, después de la revolución, después de los generales en el poder; se trata de observar como reacciona la gente común de una nueva entidad a los cambios, como se adapta a esta realidad, como busca su nueva identidad y que es lo que encuentra durante su búsqueda.

Para lograr esto se revisaron 12 películas exhibidas durante el periodo escogido, con la excepción de *Distinto amanecer* a la que se tomó como un antecedente para penetrar a la vida de la ciudad, cuando esta todavía no era un tema recurrente en la cinematografía nacional. También se recurrió a la investigación hemerográfica en distintos diarios (como *El Universal*, *El Nacional*, *Esto*, *Excelsior*) y revistas especializadas (*Cinema Reporter*, *El Cine Gráfico*, *Cine Hoy*), en los cuales se buscaba la opinión que provocaba la proyección de la película hacia el público cinéfilo del momento. Quise respetar hasta lo posible la redacción, ortografía, y sentido de las críticas y solo se hacen algunas observaciones cuando es realmente necesario para despejar algunas dudas que pudieran surgir de lo dicho por el crítico en su momento. Cuando parecía necesario aclarar algún punto se recurrió a la opinión de estudiosos y críticos más contemporáneos como De los Reyes, Monsiváis, Ayala Blanco y García Riera.

La selección de las películas se realizó buscando que representaran un momento, un cierto instante que expresara la vida que la ciudad exhalaba y recordaba al resto de sus habitantes para que se reconocieran o se unieran a esa visión que el cine proporcionaba, y es por esto que aunque el momento de su filmación es importante me pareció más relevante el momento del estreno, cuando la película es presentada ante el público que es el que juzga y reconoce una película haciéndola suya y es cuando se desatan todas las opiniones a favor o en contra de su autenticidad o falsedad al mostrar

su parte de realidad en la vida de la ciudad de México. Aunque las películas escogidas intentan mostrar una ciudad en un momento preciso y se trató de presentar una película por cada año que duró el sexenio, el año de 1948 fue particularmente prolífico con cuatro estrenos (los dipticos de *Nosotros los pobres* y *Esquina baja*) y dos más fueron filmadas en su transcurso (*Salón México* y *Una familia de tontos*). Así es que a pesar de que se siguió una secuencia principalmente cronológica, los temas filmados fueron los que decidieron finalmente el orden en que son presentadas las películas, porque conforme un tema iba siendo tratado por algún cineasta inmediatamente surgían nuevas películas explotando la misma cuestión (el cabaret, la vejez, el barrio, el trabajo), pero desde un punto de vista menos original, con excepción de 1951 en que no se tomó una película en particular (pero se menciona al diptico de *1951* y *Que te ha dado esa mujer*) por no haber cumplido, a mi juicio, con las características ya manifestadas, que buscaba para interpretar a la ciudad en ese momento

El trabajo se compone de tres capítulos, cada uno con un objetivo muy claro. En el primer capítulo se hace énfasis en la historia del cine para revisar un poco el desarrollo de este arte, las múltiples facetas que abarca y ver como empezó la relación con la historia, de que forma conviven y se ayudan para funcionar y tomarse mutuamente ya sea como tema de película o de estudio, los primeros contactos con la historia, se verá como la relación es mucho más estrecha de lo que se pudiera haber pensado y mucho más valiosa para el historiador y la historia como documentos dignos de estudiarse y como auxiliar en el refuerzo de la visión global de la época en específico que se desea estudiar, por su capacidad de registrar su actualidad de esa forma tan vivida. Además se hace un especial énfasis en clasificar la utilización del cine como herramienta en el aprendizaje de la historia.

En el segundo capítulo se describe brevemente la historia del cine en México y su uso, desde su llegada hasta el período que se conoce como "edad de oro". En este capítulo se observará como el cine ha sido un arma, una distracción, un negocio de

acuerdo a las necesidades que la etapa histórica requería de este medio. La relación entre el cine y la historia de México ha sido también bastante estrecha y eso es precisamente el objetivo de este trabajo, mostrar la unión entre cine y sociedad, su correlación y retroalimentación. Lo que hace del cine un actor y espectador de su momento, el momento que le interesa al historiador.

En el tercer capítulo se trata de advertir, mediante las películas filmadas durante la etapa seleccionada, qué tan fiel es la imagen que proyecta el cine de su contemporaneidad y como el cine deja transluir a la sociedad que retrata. Con una serie de películas que fueron conformando un cine ciudadano que primero con timidez y después ya totalmente compenetrado con su medio se dedica a explazar en sus particularidades, su folclor, sus estereotipos y sus traumas. Se llega así hasta la particularización de la ciudad de México y como esta fue interpretada por los directores, actores y argumentistas en el preciso momento de vivirla, de sentirla.

De esta manera es que se realizó este trabajo, con la esperanza de llamar la atención hacia nuevos rumbos, nuevas y menospreciadas expresiones de la cultura humana, que a pesar de ser más humanas que "culturales" (en el sentido elitista que se le otorga a la cultura) son parte importante de la historia, una leve mirada, una franca sonrisa, una sombra furtiva, un poema, una melodía, estos detalles son parte de la historia, la historia agazapada de cada día, la que respira, se mueve y sangra impulsando a la humanidad.

## CAPITULO I. ¿QUÉ ES EL CINE?

Roll away the reel world  
the reel world  
the reel world  
James Joyce: *Finnegan's Wake*.

### 1.1.- *¿Qué es el cine?*

Esta pregunta podría ser contestada sin mucha dificultad, tal vez, ya que se ha escrito tanto y por tantos sobre el cine que cada uno ha dado su muy personal punto de vista sobre él.

Podemos escribir que Cine, cinematógrafo, proviene de los vocablos griegos *κίνημα* y *γράφον* o sea movimiento y escritura o descripción, o lo que es lo mismo, pero no igual, escritura del movimiento o descripción del movimiento... ¡ya está! eso es el cine, la representación del movimiento por medio de imágenes fotográficas, pero... en realidad el cine, lo que nosotros entendemos y suponemos como "cine" es un grande e intrincado fenómeno social, cultural, económico e incluso psicológico.

¿Cómo pudo haber llegado el cine a ocupar un sitio tan importante dentro de la vida, mente (y corazón) de millares de personas? ¿Cómo? Si en el principio era la oscuridad y al segundo un débil rayo de luz se abría paso hasta una blanca pantalla para poner a moverse las figuras que guardaba en su interior la linterna mágica, corregida y aumentada, fruto de una larga cadena de sueños que la investigación técnica y científica puso al alcance de la vista. Aún antes de iniciar el nuevo siglo salto a ser la atracción principal de ferias y exposiciones de milagros científicos y fenómenos de la naturaleza, ocupando el lugar de marquesina que pertenecía a los sonámbulos perennes y los hombres elefantes. Siguiendo su vocación de atracción espectacular llegó a establecerse como una poderosa y tentacular industria que empezaría a alimentarse de sí misma (publicidad, técnicas, avances, temas). Cualquiera podría decir que con una carrera tan brillante el cine ya no necesitaba más, pero no era así, ya que aunque al comienzo de su

exitoso recorrido -en las carpas y ferias- se le alabó y ensalzó como la octava maravilla del mundo (una más de las centenares que surgieron en esa bella época de milagrería eléctrica), muy pronto se le empezó a imputar su sospechoso apego a las masas. Quizá no era necesario, pero ahora, el cine quería tener junto al resto de sus títulos el de Arte, reconocido tanto por el pueblo como por los intelectuales. Lo que le ganaría el respeto y su ingreso en el Olimpo cultural de la humanidad.

A través de esta precipitada síntesis, se puede notar que el cine es muchas cosas, increíble pero cierto!, y tratar de definirlo en pocas palabras sería una tarea digna de un titán intelectual, pues al cine cuando se le trata de asir cambia de forma sin dejar de ser el mismo (como Nereo), por ejemplo:

"El cine es algo que no puede ser contado" (Rene Clair)

"El cine nos da, no imágenes, sino ideas" (Jean Grenillon)

"El cine no es un espectáculo, es una escritura. No es en el plato del estudio, sino en la pantalla donde está el film. El cine no es la fotografía de alguna cosa, si no la cosa en sí" (Robert Bresson)

"La fotografía es verdad. Y el cine es verdad 24 veces por segundo" (Jean-Luc Goddard).

"El cine... ese invento del demonio" (Antonio Machado).

"El cine es un vehículo de expresión, pero no estoy muy seguro de que sea un arte" (Fernando Fernán Gómez).

Ante tantas posturas y visiones de lo que debe ser un solo objeto, el cine, uno se ve obligado a tomar nuevas perspectivas en el acoso al verdadero significado de eso que llamamos familiarmente cine.

## 1.2.- *¿Cómo nace el Cine?*

En el gris panorama del invierno parisino de la "belle époque", casi oculto en el sótano del *Cirque d'Opéra* de París abrió su ojo y lanzó un destello de luz anunciándole al mundo que había nacido al público, su público, el *Cinematógrafo*, consecución de las fantasías del hombre, proyectadas desde tiempos inmemoriales que algunos remontan hasta las sombras que la luz del fuego reflejaba en las paredes de la cueva acompañando los relatos del hombre y que luego serían plasmados en las pinturas rupestres de Altamira y Lascaux, donde podemos ver el interés que hay por parte de los pintores en reproducir el movimiento dándoles a algunos de los animales representados varios pares de patas en clara alusión a su carrera y movimiento. Posteriormente la fantasía tomará forma en la ensonación opaca de las "sibias empujadas" del oriente, el arte de crear sombras valiéndose de las manos o de algún objeto para representar, cosas, animales, o seres humanos y contar con ellas leyendas, cuentos o mitos como los retratados en las anforas griegas de las épocas homérica y clásica, otro hermoso ejemplo de la vitalidad y plasticidad que se le trataba de imprimir a las imágenes, que no se resignaban a permanecer estáticas.

En el siglo XVII en occidente se da el auge de la *Linterna Mágica*, que permitía "proyectar ampliadas sobre un muro imágenes pintadas con colores transparentes sobre un cristal",<sup>1</sup> pero esta ansiedad de difusión de sueños, historias, cuentos y leyendas no pudo concretarse "realmente" hasta el arribo del siglo más poderoso que una locomotora, que se prestó por entero para lograr obtener imágenes reales y proyectarlas.

En 1837 Louis-Jaques Maudé Daguerre creó los *Daguerotypes*, principio del desarrollo de la fotografía y base esencial para el posterior arribo del cinematógrafo.

A partir de 1830 se darían cerca de 40 diferentes intentos por alcanzar el objetivo que finalmente obtendrían los Lumière. Sin embargo, se destacan tres importantísimos destellos en el camino a la invención del cinematógrafo:

<sup>1</sup> Manuel González Casanova. *Los orígenes del cine*, en *El cine*, UNAM, México, 1984, p. 9



1) El "Fusil fotográfico" del fisiólogo Etienne Jules Marey, que obtenía series de doce fotografías consecutivas sobre una placa en sólo un segundo (1882).

2) El "Teatro óptico" de Emile Reynaud, que aunque no proyectó fotografías en movimiento sino tiras dibujadas, asento una cierta industria del espectáculo de proyecciones a un público numeroso, precedente al cinematógrafo, pero este invento no tenía gran futuro debido a que dependía de la acción de un sólo hombre, Reynaud, que lo inventó, fabricó, dibujaba las historias y las proyectaba (1892).

3) El "Kinetoscopio" de Thomas Alva Edison (1891) que utilizaba ya una película de celuloide (perfeccionada por Eastman el mismo año) perforada que corría dentro del interior de una caja como una especie de banda sin fin y que permitía el paso de luz a través de una lente, pero este aparato era para un solo espectador. El invento tuvo un gran éxito y Edison pensando en la mayor ganancia económica que reportaba esta forma de explotación, en lugar de la exhibición general, no se interesó en perfeccionar sus sistema, poniendolo a la venta en 1894, pero sería obligado a hacerlo ante los resultados del descubrimiento de los hermanos Lumiere.

Patentado el 22 de marzo de 1895 y presentado al público el 28 de diciembre del mismo año en el Salón Indien del Gran Café, Boulevard de Las Capuchinas en Paris, Francia, el invento de los hermanos Luis y Augusto Lumiere fue la culminación de varias décadas de investigación en la que se funden dos exigencias distintas, una, la de llegar a la fijación de un suceso en su duración espacio-temporal y la otra, la de restituir en toda su fascinación el suceso, a raíz de una participación ilusoria en el mismo (lo que antes se intento con la pintura y la fotografía). La primera pertenece al campo de la búsqueda de la objetividad científica y la segunda al campo de la fascinación artística, estas dos premisas se funden y conviven de una forma inseparable y no pueden actuar de manera aislada. La unión perfecta de la fantasía y la realidad en la representación del movimiento gracias a la ciencia y la técnica, se llamó entonces cinematógrafo.

En sus primeros tiempos el naciente cinematógrafo no pretende otra cosa que explorar las alegrías del movimiento por el movimiento mismo. Hombres y mujeres salen de una fábrica, un muro se derrumba, olas del mar se mueven, herreros trabajan sus metales, caballeros juegan a las cartas, bebés se pelean. Cualquier cosa se convierte como por arte de magia en un pretexto de fascinación, el estornudo de un individuo, las evoluciones de una bailarina, un acrobata o un gimnasta, el beso de un hombre y una mujer, las expresiones cómicas de un rosiro. El cine mitad juguete infantil, mitad atracción de barraca de feria, juega con su poder con toda inocencia, por completo inconsciente de lo que le aguarda. Lo asegura la casi sublime profecía de su propio inventor, Louis Lumiere: "El cinematógrafo es una invención sin porvenir".<sup>2</sup>

Y así de la mano de la ciencia y sumergido en pleno apogeo de la era industrial, siendo el resultado del progresivo perfeccionamiento de las técnicas para reproducir de una forma mecánica la realidad, participando del espíritu positivista -propio de la época-, por su vínculo con el anhelo escudriñador de transformar el descubrimiento científico en tecnología aplicada al avance civilizador y por su dependencia de todo el sistema industrial (en sus aspectos eléctricos, químicos, mecánicos), el cine es resultado y símbolo de esta época.

Se trata pues de un resultado de su época, pero también de un símbolo, puesto que al mismo tiempo que se interrelaciona con los avances paralelos de la industria sintetiza las concepciones de una época fundamentada en el optimismo ante la capacidad del hombre de dominar y modelar su entorno físico y social desde la predominancia de unos determinados modelos ideológicos.<sup>3</sup>

### **1.2.1.- El cine, la industria-espectáculo.**

Los espectáculos que privaban durante el siglo XIX y que gozaban de mayor arrastre y convocatoria popular eran las ferias y el circo, que llevaban la novedad y el asombro a los lugares donde se presentaban. Y por otro lado espectáculos de variedades con música y canciones que según su carácter derivarían posteriormente en algunos casos en géneros de cierto prestigio como la opereta, el "vaudeville" y el cabaret, además del

<sup>2</sup> José Luis Guàrdier, en Roman Gubern. *Cien años de cine*, Ed. Bruguera, Barcelona, 1983, p. 33.

<sup>3</sup> José Enrique Monterde. *Cine, historia y enseñanza*, Ed. Laia, Barcelona, 1986, p. 14.

**melodrama teatral**, surgido durante la revolución francesa y que presentaba con gran éxito y espectacularidad obras originales y adaptaciones a piezas del teatro clásico

En este mundo de atracciones, sorpresas, distracciones y exhibicionismos se inserto el cine.

El cinematógrafo salto de los sótanos de París para radicarse dentro de las atracciones principales de las ferias y de los "salones de progreso" que producían chispas y corrían trenechos eléctricos. Pero a pesar de ser considerado como un aparato más de los cientos que surgían en esa época para sorpresa de los asistentes a estos espectáculos donde se ponderaban los beneficios y alcances del progreso e ingenio del hombre, el cinematógrafo no se limitó a permanecer como la más reciente curiosidad científica sino más bien empezó a relegar a los otros espectáculos en un plazo de tiempo relativamente breve, no sin antes haber absorbido varios de sus atributos principales, apropiándoseles y llevándolos a límites antes ignorados.

El cinematógrafo tomó del melodrama sus temas principales y el tono espectacular con que estrujaba los sentimientos y emociones de los espectadores más allá de lo que los propios melodramas lograron; del vaudeville y el "burlesque" saldrían los cómicos más importantes que engrasaron las filas del cine (Charles Chaplin, Buster Keaton, los Hermanos Marx, etc.), se explotarán las habilidades de atletas (Douglas Fairbanks) y transformistas (Lon Chaney) como en los circos y ferias, además de la presentación de documentales de lugares exóticos y/o terribles (indígenas en canchales o arboles, costumbres orientales, safaris de caza) y, claro no podían faltar los musicales que variarían según el lugar donde se produjeran (vaudeville, ópera, zarzuela, circo, cabaret).

El cine va a aprovechar bien sus ventajas sobre el espectáculo artesanal desde diversos puntos de vista. No se trata sólo de cuestiones formales o temáticas -la eliminación de los límites espaciales y temporales de unas formas de espectáculo que se basaban en el *ahora y aquí* de la presencia ante el público-, sino de adquirir la ubicuidad, la posibilidad de serialización y la masificación de la oferta, conducente por otra parte a la pérdida de muchos particularismos geográficos y sociales. Un mismo film puede ser exhibido simultáneamente en lugares extremos del mundo, y un conjunto de ellos

pueden ser producidos en serie, aprovechando una infraestructura estable, capaz de amortizar así desembolsos prohibitivos para los espectáculos tradicionales.<sup>4</sup>

Con estas ventajas el cinematógrafo va a responder a las necesidades de las grandes masas de población que generó la industrialización y que se concentraron en las ciudades donde representaron una gran demanda de diversión barata con una buena carga de fantasía (para evadir su realidad), mayor entre más depauperada es su condición económica y su dependencia ideológica y la mejor forma de responder a esas necesidad por parte del cinematógrafo fue a través de su ya mencionada inclusión al mundo del espectáculo.

Todo empezó con una empresa de tipo "familiar", la de los Lumière, en la cual ellos filmaron y proyectaron sus propias películas y luego las extendieron con sus propios representantes. Mostrando su invención ante las cortes y gobiernos de todo el "mundo civilizado" de esos tiempos, provocaron el asombro en cada punto del orbe a donde llegaban dejando al menos un aparato tomavistas-proyector. Y con el se iniciaba la industria fílmica de ese país.

Al igual que los Lumière, los primeros "lumeastas" tenían que hacer de todo productores, directores, actores, escenógrafos, laboratoristas, como George Méliès, pero muy pronto fueron rebasados por corporaciones de mayor capacidad y recursos económicos que vieron en el cine las posibilidades comerciales que Louis Lumière, más científico que mercader, no quería ver en su invento.

Las incipientes casas productoras estadounidenses favorecían a sus intereses a través de boicots a los productos franceses y protegiendo a los plagarios y piratas de filmes franceses. También los ingleses, alemanes y los propios franceses buscaron romper el monopolio que ejercieron los Lumière en los primeros años del cinematógrafo.

---

<sup>4</sup> José Enrique Monterde *Ibid.*, p. 17.

Después de veinte años de estabilización y búsqueda de un asentamiento industrial se estableció el modelo con las tres funciones que se conocen en la actualidad producción, distribución y exhibición. Como cualquier otro producto hecho para vender.

Dentro de esta incipiente industria un modelo será el que imitare y sea copiado por el resto del mundo, Hollywood, con sus tres grandes políticas de producción y venta: las compañías productoras, los géneros cinematográficos y el "star system".

Las productoras se distinguían entre sí tanto por la idiosincrasia de los empleados seleccionados como por las temáticas preferidas (sobre todo durante la época dorada de Hollywood) o por las implicaciones con corporaciones económicas más amplias de las que dependen más o menos directamente, los géneros permitían una compartimentación de la oferta en función de los diversos sectores del público, de sus gustos, de sus necesidades, así como de un equilibrio de la producción ( ) y el "star system", además de completar la inducción de sectores del público con gustos similares y de motivarlos para ir al cine a contemplar a sus estrellas predilectas, representa una fórmula de llevar al mundo cinematográfico más allá de las salas de proyección, de aprovechar unos modelos de conducta, moda, ideas y actitudes que también adquieren su rentabilización ideológica y comercial (revistas de "chismes" y para "fans", todo tipo de gadgets, vestuario, peinado, tabaco, bebidas) gracias a los mecanismos de adhesión emocional e identificación por parte de los espectadores.

Estas tres políticas serán asimiladas por todas las industrias cinematográficas nacionales con ligeras variantes que aportarán su toque autóctono y personal (como la productora inglesa *Hammer* especialista en películas de terror, el impresionismo alemán, los géneros de rumberas y luchadores en México), cada país con su propio panteón de estrellas.

Menciono aparte son las técnicas que rodean al cine, que continúan actualizándose y mejorando continuamente (como el sonido, el color, el sonido dolby, la utilización de computadoras y de rayos láser), también es justo mencionar el ascenso del resto de los miembros de las realizaciones cuyo crédito en una película es garantía de calidad, espectacularidad o diversión (como Gabriel Figueroa, Buñuel, Kubrick, Spielberg, la *Creatures Shop* de Jim Henson o la *Industrial Light and Magic* de George Lucas para

---

<sup>1</sup> José Enrique Monterde *Ibid.*, p. 18.

los efectos especiales) que anteriormente estaba reservado sólo a los actores, las "estrellas".

Como se ha visto no se puede hablar o reflexionar sobre el cine y sus repercusiones sociales, artísticas o comunicativas sin tomar en cuenta sus componentes industriales y las necesidades comerciales que se buscan al hacer una película. El cine no puede desprenderse de sus prosaicos lazos comerciales por mucho que sólo quiera ser arte.

En conclusión, el cine no nace arte y deviene industria por la vía de la mercantilización, sino que el cine nace industria, incipiente si se quiere, por su procedencia, sus dependencias y su mismo espíritu."

### 1.2.2.- *El cine como arte.*

Durante la primera década de existencia del cinematógrafo se establecieron las bases de lo que sería posteriormente el lenguaje cinematográfico y lo que haría del cine un medio de expresión distinto a los demás artes. En esta primera etapa, gracias a un sólo hombre el cine iniciaría su viaje mágico y misterioso.

George Méliès, el mago, fue el más importante de los pioneros realizadores y productores del cine en sus albores, comenzó siguiendo los pasos que habían marcado los Lumière con sus documentales y toma de vistas, pero un fortuito paso de manivela hizo que descubriera un universo fantástico.

Méliès construyó un estudio para rodar sus películas y estableció su empresa *Star Films*, con ella produjo entre 1896 y 1913 alrededor de 500 películas en las que abordó, además de sus iniciales vistas, el documental, el documental trucado (como representaciones o dramatizaciones de hechos de actualidad [práctica muy de moda en los noticieros sensacionalistas de hoy en día]) como en *El proceso Dreyfuss* (1899) o *La*

---

\* José Enrique Monterde *Ibid.*, p. 14

*coronación de Eduardo VII de Inglaterra* (1903). Sin embargo el género donde obtuvo sus mayores éxitos fue en el cine fantástico -prácticamente de su invención-, en el dió rienda suelta a su imaginación y creatividad inventando y creando trucajes para obtener los efectos deseados como la edición en *Escamoteo de una dama* (1896), la utilización de maquetas en su *Combate naval* (1897), la sobrecimpresión en *La cueva maldita* (1898), el "traveling" para ampliar el tamaño de su objetivo como en *El hombre de la cabeza de goma* (1902) y los delirantes y espectaculares puestas en escena de sus películas fantásticas *Viaje a la luna* (1902), considerada su obra maestra, *Viaje a través de lo imposible* (1904) o *20.000 leguas bajo el mar* (1907). Aprovechando la cercanía que lo une a Julio Verne y que lo hace en cierta manera su extensión.

Su estilo originó cientos de imitadores y de explotadores de sus creaciones, pues en esos primeros días del cine era difícil vigilar con legalidad la explotación autorizada de las películas y de pagar los derechos a los autores originales, hasta que llegó la estabilización de la industria de la que ya hemos hablado anteriormente.

Pero a pesar de que Méliès encaminó al cine hacia su vocación de espectáculo de masas y proporcionándole un lenguaje de imágenes más fluido, el cine no ganaba el respeto de la esfera de gente culta que veía en el cine una atracción de feria "Diversión plebeya, como la máquina tragaperras, el tiro vivo o la casa encantada; el cinematógrafo era despreciado por los intelectuales. Su público no era el que frecuentaba los teatros, museos o salas de conciertos. Para estas gentes era válido el juicio que no tardaría en emitir Georges Duhamel, que veía en el cine 'un placer de notas, pasatiempo para criaturas miserables, chorro de imágenes, confort de posaderas, cloaca que arrastra como si fuesen mondaduras, los vestigios de los sueños más bellos'."<sup>7</sup>

Menospreciado de esta forma y para tratar de "mejorar" el invento tomavistas se le unió a otras artes que sólo le aventajaban en antigüedad, ya que no en expresividad o popularidad, la literatura, sinónimo de la calidad y la cultura en esos tiempos y más propiamente a la novela.

<sup>7</sup> Roman Gubern, *Historia del Cine*, Ed. Lumen, Barcelona, 1973, p. 85

¿Pero por qué la novela y no el teatro, si este parece más cercano al cine? Bueno sí, en un principio el cine se parecía bastante al teatro ya que no hacía más que tomar un punto de referencia y la cámara registraba los movimientos de los actores, era otro espectador. Aun Méliès con todo su repertorio fantástico de trucos de cámara adolecía de este defecto, ya que él no tenía otro remedio que seguir los cánones establecidos. Méliès hacía lo mejor posible para su tiempo, él estaba inventando el lenguaje de imágenes.

Ya que el cine basa su mensaje en la imagen primordialmente, es la novela la que le dará una cierta continuidad de historia, de narrativa, que permite explotar sus pasajes gracias a las ventajas técnicas del cine y de las que carece el teatro (visualización de recuerdos, pensamientos, paisajes, detalles, etcétera). Y, posteriormente, con la llegada del sonido, de diálogos que funcionen en favor de la imagen, apoyándola. Es por ello que la novela del siglo XIX fue y es un gran recurso y fuente para el cine, por su forma de narración, correcta, dramática y en cierta forma por su linealidad cronológica.

En 1908 se inició una corriente de películas cultas, literarias y teatralizantes, con *El asesinato del Duque de Guisa* de Lebargy y Calmette se inaugura el concepto de *film d'art* en Francia y que contribuyó al prestigio intelectual del cine por la utilización de actores prestigiados del teatro y de obras literarias de peso. Bajo ese influjo se presentó en Estados Unidos la prestigiosa imagen de Sara Bernhardt, protagonista de *La Reine Elizabeth* (1912) llevado por Adolph Zukor con tan grande éxito que comenzó una política comercial de explotación de nombres famosos bautizada como *Famous Players in Famous Plays* futura Paramount Pictures.

Este concepto de "cine de calidad" lanzado por los europeos en parte fue para diferenciarse y tratar de competir con la poderosa industria estadounidense a la que le importaba un poco más las ganancias y la exportación de sus películas, pero estas por su frescura y falta de pretensiones cultistas fueron las que más influirían en el posterior desarrollo del cine y de la cultura mundial (la imagen de Mae West para Dalí, las



películas de la Keystone para los surrealistas y los poetas españoles como Alberti y García Lorca, D.W. Griffith para Eisenstein y su desarrollo de la narrativa).

Me atrevo a decir que la 'operación calidad' es fundamentalmente europea. En América, la burguesía carece de la tradición y el decantamiento histórico que poseen las burguesías europeas ( ) La burguesía americana es similar a la europea en lo esencial (en su sólida vocación de clase en el poder), pero difieren en toda esa serie de finísimos matices que constituyen la 'cultura'. El 'cine de calidad' es un invento de los intelectuales europeos, siempre fieles a su clase (llámese burguesía o burocracia) \*

A pesar de estas diferencias la industria estadounidense absorbera todos los valores mundiales que pueda. Debido a la fuerte competencia que había entre las diversas productoras en los Estados Unidos, se buscaban novedades, lo exótico y misterioso, para engrosar sus filas y mantenerse en el interés del público (Theda Bara, Valentino, Chaplin, Greta Garbo, Lupe Vélez, Dolores del Río, Ramón Novarro, Josef Von Sternberg, Marlene Dietrich, Fritz Lang, etc.), lo que les daba también un barniz de calidad por traer a algunas de sus estrellas de entre los prestigiosos trágicos y autores (directores) europeos.

Gracias a los aportes de ambos lados del Atlántico, el cine comenzaría a hilar sus ideas y discursos, presentando en la pantalla un nuevo lenguaje, basado principalmente en sus imágenes, abandonando el lastre retórico que en un principio le daba su apego "literario" a las obras literarias de calidad.

Sin embargo, a pesar de las divisiones que puedan hacerse sobre la "calidad" de las películas, esto no es más que otra etiqueta ya que ¿cómo se podría saber quien pensaba en la posteridad o en el arte al hacer una película? Nadie negará que las películas de Chaplin o de Max Linder, de Lang, Griffith o Buñuel son obras de arte o de calidad, a pesar de sus evidentes diferencias en la expresión y proyección de sus ideas y sentimientos, su forma de ver la vida y presentarla. ¿Pero, son obras de arte o de calidad los pastelazos y persecuciones de la Keystone, o los melodramas clásicos de los 40 y 50

\* Eduardo Calvo *El Cine*, Ed. Planeta, Barcelona, 1985, p. 10.

mexicanos, el kung-fu de Hong-Kong? Y si lo son ¿en qué sentido y quién los eleva a la altura del arte? Es evidente que no todo lo que se hace en el cine es arte, pero que el cine sea un arte es innegable, el séptimo. A mi parecer el arte es todo aquello que despierta nuestras más recónditas emociones haciendo estremecer nuestros sentimientos. Y eso precisamente hace el cine, mediante una sucesión de visiones nos narra una historia, con las ilusiones crea una realidad y hace realidad las ilusiones, creando con este material una nueva realidad, la realidad cinematográfica, que se expresa en un nuevo lenguaje, con imágenes

Según Bela Balazs, teórico de cine, los principios de expresión que hacen del cine un arte nuevo, que empieza donde los otros seis terminan son

1 - Variación de la distancia entre el espectador y la escena, en el transcurso de la misma. Deriva de aquí la variación del tamaño de la escena, que se desarrolla dentro de un marco y de una composición del "cuadro".

2.- Subdivisión de la escena completa en imágenes aisladas.

3.- Variación del encuadre (ángulo visual, perspectiva) de imágenes aisladas en el transcurso de la misma escena;

4 - El montaje, es decir, el ordenamiento de las tomas aisladas. No se trata de una sucesión de escenas completas -por muy cortas que sean- tal como ocurre en el teatro de Shakespeare, sino del encuadre de los pequeños detalles de la misma escena. Surge de esta sucesión, como de las partes de un mosaico ordenado en el tiempo, la escena como unidad".

En estos principios se basa la revolución de la expresión visual del cine. Tomando forma en la utilización de lo más crudo o fiel en la realidad para hacer lo más irreal en el arte.

---

\* Bela Balazs. *El cine, nuevo lenguaje*, p. 378, en Adolfo Sánchez Vázquez. *Antología Textos de estética y teoría del arte*, UNAM, México, 1982.

La cámara no se limita a copiar, recrea, no reproduce, produce, según expresión de Balázs.

### 1.2.3.- *El cine como medio de comunicación.*

Al cine se le sitúa regularmente dentro de los medios de comunicación masiva debido a su ajuste al esquema clásico del proceso comunicativo, con un emisor (productor o realizador), un receptor (público) y los mensajes (películas) que circulan a través de ciertos canales (proyección o transmisión) valiéndose de un cierto código de lenguaje (imágenes, sonidos). Pero en este caso la interacción no es recíproca, al menos, no de inmediato, pero que se logra o se nota por medio del éxito comercial o de pautas de conducta salidas y adoptadas de las películas: Creando una moda en el vestir, en la música o en la forma de comportarse.

Sueño, ilusión, realidad, diversión y espectáculo, el cine, a lo largo del siglo, ha contribuido a la creación de una cultura específicamente cinematográfica donde hay mitos y estilos de contar historias tanto como modelos de comportamiento psicológico y social.<sup>10</sup>

Para Eduardo Calvo, estudioso de español, hay tres estadios en los que se desglosa el cine como vehículo de identificación con el espectador, el film de actor, el film de autor y el film-estrella.

Se llega al primer estadio gracias a dos sucesos, al "primer plano" y a la masiva aceptación del cine, ya que el "primer plano" acerca y divulga al espectador el rostro que será el símbolo de la película y muy pronto el espectador empezará a exigir ese rostro, sin importar la anécdota en la que se vea envuelta.

El mecanismo industrial es muy simple. Existe una demanda popular y un reconocimiento por parte de la industria cinematográfica de que es la "estrella" (el rostro-máscara) lo que "vende" el *film*.

<sup>10</sup> Gabriel Carcaga. *Estrellas de cine. Los mitos del siglo XX*, Ed. Oceano, México, 1984, p. 9.

A esto le sigue una campaña de divulgación de la imagen concreta de la estrella, imagen acorde con las exigencias (los gustos) del público que la ha creado. Se trata de la estilización de la demanda popular (de la "sofisticación" a que hay que someter la confusa imagen que el público, como ente colectivo, necesita en un momento determinado).<sup>11</sup>

Por otro lado la entronización del cine como principal medio de distracción se debió entre otras causas a su fácil y barato acceso a todos los públicos, ya que la radio apenas se iniciaba, la televisión no existía, el teatro no era para todos los públicos y salir de la ciudad a algún tipo de día de campo no estaba al alcance de todos los bolsillos.

Hay que hacer notar que aunque Calvo dice que esta identificación constituye una primera etapa de la identificación del espectador con el film en los primeros tiempos del cine, en el grueso de los asistentes al cine es todavía la estrella quien lleva el dinero a las taquillas.

El segundo estadio es el que reconoce al director como autor y responsable total de la película, esta categoría se adopta (como se dijo anteriormente) en Europa, para diferenciar, otra vez, la calidad de los productos fílmicos, a través del director-autor conoceremos sus ideas, es el llamado cine "artístico" el que divide a los "verdaderos cinéfilos conocedores" del resto de la oscura masa que asiste a los cines para evadirse y no para pensar.

El tercer estadio es el de las películas que irrumpen con un gran éxito de taquilla, los "films-estrellas", que aprovechan cierta coyuntura en la sociedad y se convierten en receptores de ese momento especial.

El film-estrella es producto tanto de la casualidad como del perfeccionamiento en las técnicas de investigación de mercado. Hay películas que, aparte de la validez de su discurso fílmico, especulan con unos valores concretos, unas 'esperanzas' o un cúmulo de recuerdos que son inmediatamente compartidos (o asimilados) por amplios sectores del público. Otras veces la sociedad se encuentra especialmente sensibilizada (en un momento en que los medios de comunicación son sobre todo medios de propaganda) respecto a temas muy concretos (la violencia, las drogas, el divorcio, etc.) El film-estrella no hace sino reflejar en una pantalla una opinión mayoritaria sobre el tema (nos encontramos ante un *film* políticamente 'complaciente'). O bien el film-estrella ofrece una 'sistemización de lo prohibido': una 'panorámica de lo inmoral' (de lo considerado como 'no

<sup>11</sup> Eduardo Calvo *Op. cit.* p. 17

costumbre'), un 'sistema moral' exige (o permite) un 'sistema inmoral' (el cine-estrella es en este caso un *film* políticamente 'discrepante')<sup>12</sup>

Calvo hace una distinción más, el del cine con mensaje político, pero este más bien cabría dentro de los dos estadios anteriores, pues por lo general este se inserta en determinado momento histórico y representa las ideas de un autor (director).

Por medio de estas categorías, las imágenes proyectadas se deslizan imperceptiblemente a través de la soledad acompañada de penumbras del individuo, del público, ahí, fijo, observando, prácticamente inerte ante el estallido de emociones que se le presentan. Gracias a este influjo el cine incide directamente en el inconsciente del espectador (la obscuridad que ignita las películas a los sueños), abriendo nuevas perspectivas del mundo y del espectador mismo.

El rito [el oscurecimiento de la sala] mueve a los espectadores a fijarse en lo que se les muestra, sin duda, opondrán menos resistencia a una modificación del ceremonial si la imagen no ocupara un lugar tan importante en los actuales sistemas de comunicación.<sup>13</sup>

Gracias a las características que se han presentado del cine es que tal vez fuera mejor denominarlo "medio de expresión" o como dice Monterde medio de *difusión*, por su integración al medio social en donde ocupa un gran espacio para realizar las más variadas acciones como informar, manipular, opinar, divertir, distraer, en fin, a un número increíble de receptores (solo superado por la televisión actualmente como sistema de imágenes)- diferenciados por sus atributos culturales, económicos, sociales y personales, pero reunidos en una sola masa expectante y simbólica, el público.

Por todo lo anterior, el cine, como medio de comunicación o de *difusión* se dirige a lo "que le destina su naturaleza de arte de la masa: conocimiento del mundo y comunión interhumana".<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Eduardo Calvo, *Ibid.*, pp. 25-26.

<sup>13</sup> Pierre Sorlin, *Sociología del cine*, F.C.E., México, 1985, p. 55. Los corchetes son míos.

<sup>14</sup> Marcel Martin, *La especificidad del cine*, p. 387, en Adolfo Sánchez Vázquez, *Op. cit.*

### **1.3.- El cine y la historia.**

Desde su nacimiento el cine entró en una relación indisoluble con la historia, como creación del hombre y como parte de su cultura forma ya parte de la historia. Pero parecería que a los historiadores no les importa mucho esta relación ya que de entre los especialistas de diferentes ramas que se ocupan del cine los historiadores han sido de los últimos en llegar y ahora no saben por donde empezar, así lo percibe Pierre Sorlin.

Al abordar este terreno, el historiador tiene la impresión de llegar tarde. El cine apenas había nacido, cuando ya se empezaba a estudiarlo, y a escribir sobre él. La bibliografía se ha vuelto gigantesca, aplastante (...) <sup>15</sup>

José Enrique Monterde y Antonio Costa, ambos investigadores y promotores del uso del cine en la enseñanza de la historia, señalan tres caminos por los cuales la historia y el cine entran en relación y por los cuales los historiadores pueden transitar y alcanzar nuevas expectativas para el desarrollo de la historia.

1) **La historia del cine:** El principal interés en este punto sería el cine en general y sus cambios en el transcurso del tiempo, que variará según el país en el que se haga y que toma en su conjunto la realización cinematográfica y sus avances técnicos, más que una sola película o un grupo de películas para un análisis específico. Ya que el interés primario radicó en clasificar las películas por nacionalidades o géneros para reconocer las influencias que se fueron dando multilateralmente por parte de los primeros cineastas y reconocer las raíces y como fueron germinando en las diferentes industrias nacionales, y así observar su desarrollo cronológico y artístico.

---

<sup>15</sup> Pierr Sorlin. *Op. cit.*, p. 38.

La historia del cine ha constituido una primera tentativa de marcación de lo conocido, como arqueólogos, los historiadores registraban los graneros, buscaban exhibidores forasteros y camarógrafos, actores y, paso a paso, reconstruían catálogos, establecían listas, inscribían nombres y fechas, estudiosos infatigables, temían cuidado, ante todo de no omitir nada y de no equivocarse en los órdenes de prioridad, no tenían ni tiempo ni deseos de preguntarse el objetivo de sus trabajos, ni sobre las vías propias a su investigación. Lo esencial les parecía salvar lo que estaba a punto de desaparecer. Buscando en torno suyo disciplinas con métodos comprobados, la historia y la historia literaria, las tomaban espontáneamente como modelos. De la historia tomaron la cronología, la orientación del tiempo hacia arriba y hacia abajo, que era la característica dominante de la historiografía, no les preocupó, hasta quizá se la aproximaron con satisfacción, en la medida en que allí encontraron, no formulada pero claramente sentada, una ideología del progreso continuo, hubo así toda una serie de puntos fuertes, considerados como tantas conquistas que hacían "avanzar" el séptimo arte: el primer *travelling*, el primer plano, el primer empleo sistemático de la profundidad de campo, el primer filme en relieve. Por su lado la historia literaria aportó marbetes, "escuelas", "géneros", "temas", como la masa de las películas representadas se volvió enorme, hubo que plantar letreros, y la literatura ofreció sus rubricas mayores "autores" y "tema maestra". En capítulos establecidos por tajadas cronológicas, se abrieron párrafos atestados con nombres, realizadores, y se amaron en grandes letras los "títulos", los "filmes clave" de cada época. La historia del cine se encontró constituida como un concurso, atiborrada de biografías, constelada de nombres propios y de títulos. A pesar de su empirismo y de sus insuficiencias, semejante ordenación era preferible, sin duda a la confusión anterior. Pero la historia del cine casi no superó esa etapa inicial.<sup>17</sup>

No solo los historiadores han incurrido poco sobre este aspecto, sino que la gran mayoría de este material ha sido escrito y analizado por los más variados especialistas enfocándolo desde el punto de vista de su especialidad, que va desde psicólogos a economistas.

2) **La historia en el cine.** Lo que mal se ha dado en llamar genericamente *cine histórico* (ya que todas las películas son en cierta forma históricas al registrar con la cámara una historia o acontecimiento), es en realidad un medio más de reproducción o de representación de la historia, como lo sería la escritura, la pintura o cualquier otro tipo de representación cultural, que nos evoca un pasado más o menos lejano y que se convierte en una fuente más de información histórica, para el tiempo en que es realizada. Y para el futuro es un doble motivo de investigación debido a las

<sup>17</sup> Pierre Sorlin *Ibid.*, pp. 38-39.

**circunstancias en que es filmada -precisamente en ese momento-, y por la elección de ese asunto histórico en particular.**

Todo film constituye un reflejo del contexto histórico en que se ha realizado. Si además este film aborda un tema histórico pretérito, la articulación cine-historia se produce a un doble nivel: el del film como instrumento de análisis y reproducción de un hecho histórico, y también como paralelo reflejo contemporáneo de las circunstancias históricas en el momento de su proyección.<sup>17</sup>

El cine "histórico" o cine sobre la historia también funciona como soporte visual para la didáctica, ilustrando los temas que a los profesores les interesa apoyar mediante imágenes, pero con los cuales hay que tener mucha cuidado, justamente por lo asentado anteriormente, el motivo por el cual se realizó la película y por la ideología que conlleva, el profesor debe ser espírita en este aspecto para no confundir a los espectadores.

El *film* histórico en sentido académico es un film didáctico y se beneficia del poder extraordinario de fidelidad que le es proporcionado por la referencia a lo real. Lo que se puede traducir en *La realidad les habla*. En este sentido se trata de un discurso autoritario, totalizante. Se olvida decir a que posición particular (social, cultural, política) pertenece al instrumento y el efecto. Como si a partir de esa posición particular se pudiera abarcar todo.<sup>18</sup>

Es a este rubro al que más atención se le ha dedicado por parte de los historiadores como objeto de estudio, como recreación de un momento histórico. Es en el que se piensa se haya más palpable el discurso histórico e ideológico para poder ser estudiado.

**3) El cine en la historia.** O lo que Marc Ferro denomina "lectura histórica de la película". Esta designación es debida al carácter documental que se les da a las películas en su conocimiento del pasado reciente (como registros de su actualidad) y como receptor-emisor importante de las ideas de la sociedad en que es realizada.

<sup>17</sup> Esteve Rimbau *El film histórico. Octubre, un doble reflejo de la historia*, p. 67. en Joaquim Romaguera y Esteve Rimbau (eds) *La historia y el cine*. Fontanars, Barcelona, 1983.

<sup>18</sup> Margarita De Orellana *Imágenes del pasado*. UNAM-CUEC, México, 1983, p. 11.



Desde este punto de vista todo material fílmico es susceptible de utilización como documento histórico, y es, para el propósito de esta tesis el punto que más interesa, pues se tomará a las películas como un documento capaz de provocar una lectura histórica, que nos ayude a comprender mejor la época que se propone estudiar.

(...) pero valga decir ahora que de un film que no pretende historiar, sino, simplemente, narrar, dramatizar o poetizar sobre un hecho o impresión, pueden sacarse más valores de interpretación histórica que de muchos libros, biografías de seres auténticos o de rememoraciones amañadas de hechos puntuales.

Escoger un argumento y someterlo a un tratamiento, representa, en cualquier caso, un acto de selección, con unas motivaciones últimas más o menos conscientes por parte del productor o grupo de producción, pero indeleble o intrínsecamente marcado por unas circunstancias geográficas y cronológicas.

El lugar del país productor, con todo cuanto conlleva, desde lo climático a lo biológico, se cruza con el momento geográfico, social y político. Toda cinta queda inserta en la encrucijada de su espacio y de su tiempo, y ello hasta el punto que si existe una voluntad concreta y consciente de escapar o de ir en contra del punto de cruce, la obra resultante será a modo de una variante, un enmascaramiento o una visión 'en negativo' de la posibilidad en la que se halla inserta. Así, formas llamadas de 'evasión' o de 'extrapolación' o el 'tiempo-ficción' que pretenden escapar o esconder las realidades próximas, pueden llegar a ser mejores índices o manifestaciones de un subconsciente colectivo que otras mostraciones particularizadas -adrede o no- de mayor realidad aparente.

Aun en lo que puede aparecer como o secundario, en todo cuanto se mira y se escucha en un film existe 'su época' y su 'lugar'.<sup>11</sup>

### 1.3.1.- *El cine como fuente histórica.*

Se apagaron las luces y en medio de la expectante oscuridad sólo un blanco cuadro destaca levemente en las penumbras, de repente un haz de luz baña la pantalla y aparece una calle de París, gris, paralizada y... de pronto un hulo recorre la pantalla y ¡los carruajes y la gente! ¡se mueven! ¡avanzan por la pantalla y luego desaparecen y alguien o algo diferente surge por todo los lados y ángulos de la pantalla y después se ocultan tras ella. ¡Ha nacido el cine! y con el todo un completo repertorio de imágenes

<sup>11</sup> Miquel Portet i Moxó, *El cine como material para la enseñanza de la historia*, pp. 54-55, en Joaquim Romaguera y Esteve Ribambau (eds), *Op. cit.*

documentales que retratan y reviven una época, el siglo XIX, que animan e impulsan un tiempo nuevo, el siglo XX. Y todo eso en un rollo de cinta translúcida de celuloide.

En sus primeros balbuceos y con aquellas bandas primitivas, el cine demostraba ya sus extraordinarias posibilidades de reproducción realista. Aventajando en fidelidad a la crónica escrita, al pincel del artista o a la narración oral, la cámara tomavistas se revelaba como el más fiel e imparcial narrador y testigo de lo que aconteciera ante su objetivo. Su veracidad nacía de la prosaica deshumanización de la máquina, esto es, de la reproducción química de las imágenes y de su proyección óptico-mecánica sobre un lienzo.

Por esta razón, el inextinguible valor intrínseco como documento bruto de una época, de sus gentes, de sus gustos, de sus modas, de sus trajes, de sus trabajos y de sus máquinas. En adelante serán las películas, ante todo y sobre todo, testimonios. Serán crónica y reflejo de la sociedad y de la época en que nacen, con sus costumbres, con sus aspiraciones, sus mitos y sus problemas aunque traten de velarlos u ocultarlos, convirtiéndose por ello mismo en documentos significativos del escamoteo de una realidad ingrata y de un intento de sustitución por otra más deseable. Aquí, comienza, precisamente, la trascendencia sociológica [histórica] de este invento nacido en el ocaso del siglo de las máquinas.<sup>20</sup>

Roman Gubern se acerca exactamente a la importancia del cine como documento y el porque debe ser tomado en cuenta por los historiadores, no estoy de acuerdo con que haya dicho trascendencia sociológica, tal vez debió haber dicho *trascendencia histórica*, pero como la sociología es un invento de ciencia del positivismo queda hermanada perfectamente al cine como productos de su época, aunque es difícil que la sociología sea "trascendente", principalmente porque estudia a su objeto pensando en el presente sin sustentarse firmemente en el pasado (historia) que llevó al fenómeno a su realización, además cuando esta trasciende su presente ya es parte de la historia y no sociología histórica. "Muy a menudo, la 'sociología del cine' no es más que una historia rebautizada y salpicada de algunas consideraciones sobre los frenos económicos, los gustos del público y la influencia de la coyuntura política".<sup>21</sup>

Pero volviendo al tema, aún yace el poder (y la fascinación) que tiene la ilusión y la magia dentro del cine que puede hacer que tanto lo cotidiano como "los grandes

<sup>20</sup> Roman Gubern. *Op. cit.*, pp. 38-39. Los corchetes son míos.

<sup>21</sup> Pierre Sorlin. *Op. cit.*, p. 41.

eventos" de la época y los lugares exóticos (principales intereses de los tomavistas de la época) fueran disfrutados con la misma excitante impresión a través de la animación de imágenes.

Si se es un poco suspicaz se podría buscar a la distancia ciertos simbolismos en algunas de las películas presentadas por los Lumière durante su primer exhibición, como en *La llegada del Tren*, donde la locomotora es la protagonista central, símbolo perfecto de la era de las máquinas y que tuviera otros cañotes a su imponente vigor y dinamismo (como Zola en *La bestia humana*, pretexto ideal para mostrarnos la llegada de una nueva máquina con igual vigor y potencia, que la registra y se refleja, aprovechando a la vez para mostrarnos su mundo en los andenes, los diferentes tipos de pasajeros, de diferentes clases sociales y aspectos, esta escena será el sello inolvidable de la acción inquietante de la realidad cinematográfica).

Otro protagonista de la época industrial es el obrero, y los Lumière fueron los primeros en registrarlos en su primer repertorio de vistas, *Salida de los obreros de la fábrica Lumière*, es más que una muestra de la fábrica Lumière, con todo y el comercial, es un retrato fiel de la sociedad industrial que ya antes nos habían descrito el mismo Zola, Dickens, Gorki, etcétera. El arte retrata a la vida y viceversa. Además no hay que olvidar que muchas de las historias cinematográficas de varios países se iniciaron con las mismas situaciones que plantearon los Lumière, con vistas de estaciones de trenes y de obreros saliendo de fábricas importantes, o sea retratar el progreso nacional con un instrumento del progreso mundial.

Gracias al enorme éxito popular de estas primeras exhibiciones, los Lumière produjeron breves cintas documentales y principiaron a enviar operadores a otros países para rodar sus escenas típicas, más representativas y también para fundar sucursales a su empresa (posteriormente se desatará una guerra de proyectores entre los franceses y los estadounidenses). De esta forma se podría hablar del surgimiento de una especie de noticiero, trayendo acontecimientos "vivos y de palpitante actualidad" de distintas partes del mundo, como la coronación del Zar en Moscú, rodado por el operador François

Doublier en 1896 y con el inicio de este primitivo noticiario se desarrolló un igualmente primitivo principio de montaje, utilizado por Louis Lumière por primera ocasión al reunir en una sola película varios episodios, rodados cada uno de ellos en un único plano, sobre la labor de los bomberos. *Sortie de la pompé, Attaque de feu, Sauvetage* (enero 1896). De aquí al cine de ficción y argumento no había más que una vuelta de manivela.

Debido a las posibilidades (abiertas a partir de Méliès y sus ases en la manga) para la representación y reproducción de materiales, el cine de los orígenes se debatía entre la conciencia del carácter de la autenticidad de las reproducciones de lo real que el nuevo medio aseguraba y el lado fácil que consistía en producir simulaciones perfectamente aceptables, sobre todo por el público crédulo e impresionable que abarrotaba los primeros cinematógrafos.

Hubo inmediatamente quienes se pronunciaron por el carácter de autenticidad con que se debían llevar a cabo las filmaciones y la defendieron contra cualquier intento de falsificación. Boleslas Matuszewsky, operador, en 1898 solo tres años después de la invención del cine escribió un ensayo sobre el cine como una nueva fuente histórica, destacando que "El cinematógrafo quizá no registre el total de la historia, pero por lo menos esa parte que nos da es incontestable y absolutamente verdadera. La fotografía ordinaria puede ser retocada al grado de lograr transformarla por completo. ¿Pero quien puede intentar cambios idénticos en 1000 o 1200 imágenes microscópicas? Se puede decir que la autenticidad, la exactitud y la precisión son intrínsecas a la fotografía animada."<sup>22</sup>

Podemos sentir la convicción de Matuszewsky y su fe en el cine como observador incorruptible de la vida y del devenir histórico, pero también su ingenuidad, pues no se imaginó que la alteración en el discurso de imágenes no era propiamente la imagen en sí, sino el orden en que se presentarían esas imágenes.

<sup>22</sup> Boleslas Matuszewsky, *La creación de un depósito de cinematografía histórica*, p. 23, en Margarita De Orellana, *Op. cit.*

Precisamente en ese sentido, el de la alteración, es que las cintas se fueron desenrollando y no en el deseado por el bienmencionado Boleslas. Por ejemplo, casi al mismo tiempo en Estados Unidos, Edward H. Amat filmó con maquetas el hundimiento de la flota española en la guerra que libraron estadounidenses y españoles por la "liberación" de Cuba en 1898, el film tuvo tanto éxito y fue tan convincente (ya que era programado para su exhibición como documental auténtico) que se llegó a decir que el mismo gobierno español adquirió una copia como "documentación histórica". En 1903, Méliès con apoyo de la corte inglesa, filmó en su estudio la coronación de Eduardo VIII y que por un aplazamiento de la verdadera coronación fue terminada meses antes.

Cierto que en aquellos tiempos era en verdad poca la capacidad del público para distinguir los documentales falsos de los verdaderos; ya que el público tal vez percibiera las imágenes como cuadros en movimiento de algún tipo de revista ilustrada.

Aunque fuera en el documental (falso o verdadero) o la ficción más o menos manifiesta, el cine, desde sus albores empezó a explotar mucho más de lo que habían hecho anteriormente la literatura, la pintura y más recientemente la fotografía. La fascinación del hecho real en el momento inmediato. Y en que apoyándose en una de las características principales de la visión filmica (la participación directa en el desarrollo del acontecimiento), el cine observó con interés las representaciones de los acontecimientos históricos y unió al encanto de su apariencia espectacular, cruel o insólita la fascinación de los hechos verdaderamente acaecidos. Obteniendo un resultado en el que la historia era un referente seguro en el cual podían basarse las prodigiosas imágenes animadas.

Esta puede ser una respuesta satisfactoria de la unión tan estrecha, simbiótica en verdad, entre el cine y la historia, ambos obtenían seguridad y estabilidad al reunirse porque ¿quien duda que lo que pasa en este momento será historia si ya lo es? Y más si uno es testigo presencial de ello ¿yo lo vi y doy fe de lo sucedido! No hay nada más tranquilizante que ver en la pantalla lo que se cree que es cierto. De esta manera aliándose y utilizándose mutuamente ambos pudieron, en cierta forma, lograr el

reconocimiento (empírico) de la ciencia (la historia) y del arte (el cine) en ese momento. Pero ¿en realidad es a eso lo que aspiraban la historia y el cine?, ya hemos visto el fuerte lazo que los une desde el nacimiento del segundo, y su vocación como documento historiable.

Pero hay algo que todavía los acerca aún más profundamente, su oficio común de hacer presente lo ausente, ya que tanto el cine como la historia ejercen una acción mística de recrear lo vivido, aunque sea sólo por unos instantes y de forma aparente, ya que ambos toman partes y restos de vida para armar una nueva forma de percepción del presente y lo cotidiano, a la vez el cine y la historia comparten un lugar o más bien una proposición hacia la vida, recrearla.

Subordinados al curso del tiempo, Cine e Historia coinciden pues en algo más que en su condición discursiva y en su capacidad de producir sentido. En ambos casos, el pasado hecho presente oculta su auténtica ausencia, su carácter ficticio e ilusorio, para lo cual recurren a la manipulación -en el buen sentido de la palabra-, a un trabajo semejante de montaje a partir de hechos reelaborados y convertidos en materia de discurso. Con ello tan sólo constatamos -y no es poco ante las mantenidas reticencias de muchos historiadores- que más allá de coincidencias temáticas, más allá de la valoración del Cine como fuente histórica o de la Historia como medio de sistematizar la evolución del medio cinematográfico (la Historia del Cine), existe una afinidad y una analogía entre la operación historiográfica y la fílmica a tener en cuenta.<sup>23</sup>

Tomando en cuenta esto último es que el cine merece una mayor atención como fuente histórica. Una fuente histórica, para nuestro presente, no tiene más misión en su presente que dar cuenta de su tiempo, de su cotidianidad y eso es lo que valoran los historiadores (del futuro) para dar fe del pasado, esa es la gran ventaja que debe ver el historiador en el cine, "el mayor valor del film es su capacidad para registrar la actualidad"<sup>24</sup>

Quando se apagan las luces de la sala y se ilumina la pantalla o cuando se enciende el televisor y vemos que aparecen las imágenes de una película producida hace veinte, cuarenta o sesenta años, estamos asistiendo a una resurrección. Antes dijimos que el cine mismo era una forma de historizar,

<sup>23</sup> José Enrique Monterde. *Op. cit.*, p. 31.

<sup>24</sup> William Hughes, 'The evolution of evidence', en South, Paul, *The Historian and film*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976, p. 51, citado por José Enrique Monterde. *Op. cit.*, p. 58.

pues las imágenes de la pantalla eran un presente para nosotros que remitía ineluctablemente hacia un pasado más o menos remoto, cuando los films que vemos mantienen una distancia cronológica con nuestro presente y a su vez son expresión viva de su propia contemporaneidad, entonces se nos ofrece la posibilidad de la resurrección audiovisual del pasado.<sup>25</sup>

Para el historiador la fuente más rica en contenidos es el largometraje (sin desechar las posibilidades de los documentales, cortometrajes, noticieros, etcétera), pero también es el que más dificultades representa, porque "el filme utiliza señales ineludibles a priori."<sup>26</sup> Debido a su fugacidad temporal y a la abundancia de elementos visuales y auditivos que nos ofrece una película.

Hay que tomar en cuenta que el cine nos ofrece una visión limitada, la del director o guionista, por lo que no se debe restringir la investigación a una sola fuente, sino confrontarse con otras fuentes tanto escritas como cinematográficas, según sea nuestro objetivo, pues es deber del historiador no atenerse a una sola fuente o un solo tipo de fuentes. El historiador debe elegir con cuidado su material de estudio, precisamente por la carga ideológica que tiene cada película, su tiempo, sus condiciones, su entorno, su director y su escritor. Pero teniendo en mente que el cine no es una chistera mágica:

El cine no va a sustituir a la letra impresa como material para la investigación histórica, la propuesta es que se le debe dar más importancia al cine en su papel de fuente histórica, por su lugar preponderante en el mundo moderno, ya que negárselo sería privar a la historia de un universo de posibilidades.

Algunos historiadores expresan temor de que la utilización del cine como fuente de documentación hiciera descender el nivel de los conocimientos tradicionales y estimulara la facilidad en el menoscabo del trabajo y la reflexión personal. Se equivocaban. Utilizar el material cinematográfico no lleva a prescindir de la letra impresa, por el contrario, exige un estudio más profundo del material secundario, ya que sin un conocimiento suficiente de la época y del contexto de un film, el historiador no aprenderá nada viendo-lo. Por muy a favor que este del cine como fuente, ni un solo historiador serio dirá que la letra impresa, tan utilizada por él y sus colegas, está siendo sustituida. Pero lo que hay que reconocer es que el cine permite al investigador explorar una nueva dimensión de su tema y comprender mejor el periodo que estudia y, también que, gracias a él, el

<sup>25</sup> Jose Enrique Monterde *Op. cit.*, p. 57

<sup>26</sup> Pierre Sorlin *Op. cit.*, p. 61

historiador puede llegar a hacer unas reflexiones sobre los tiempos modernos de una profundidad y una lucidez aun inigualadas.<sup>27</sup>

En el cine los historiadores de este siglo disponen de un material ventajoso sobre los que se dedican a estudiar otras etapas históricas, ya que los documentos visuales nos muestran los acontecimientos en el momento mismo de su realización, con la carga visceral que la ocasión amerita, que trae nuevos problemas de interpretación pero que es obligación de los historiadores asumir, sin embargo esta fuente aún no se ha sabido aprovechar debidamente hasta ahora, aunque el cine ya tenga cien años de vida.

### 1.3.2.- *El espejismo de la sociedad reflejada en el filme.*

Bueno, ya tenemos nuestras fuentes, nuestras películas. ¿Y ahora? ¿como se podrían analizar? ¿que se va a buscar en ellas? si lo que por lo regular se sabe y se escribe de una película es si es buena o mala, si se movió la cámara o no, si los actores se desempeñaron bien, y al final encasillarla dentro de cierta corriente o escuela.

Para los historiadores (y sociólogos) del cine un camino fue abierto por el alemán Sigfried Krakauer, con su obra *De Caligari a Hitler* (1947), a través de ella Krakauer relaciona las obras cinematográficas con la sociedad que las produce, la relación es directa, un reflejo, el cine refleja a la sociedad más fielmente que otras artes (pintura, literatura, teatro) por que se vale de la fotografía, que registra la realidad sin alteración aunque su mismo realizador no lo desee. Como se puede apreciar a Krakauer lo animaba el misma ingenuidad emotiva que a Matuzewsky, la imagen es incorruptible.

Según Krakauer, las películas revelan la vida interna de una nación de manera más directa que otros medios de expresión por dos causas principales. Los filmes son el resultado de un esfuerzo conjunto, convirtiéndose así en expresión de diversos intereses y como productos dirigidos a un público consumidor para satisfacer sus deseos. La vida

<sup>27</sup> Martin A. Jackson *El historiador y el cine*, p. 39, en Joaquim Romaguera y Esteve Rambau (eds), *Op. cit.*



interna, para Krakauer, "Se manifiesta en diversos elementos y conglomerados de la vida externa, especialmente en aquellos datos superficiales, casi imperceptibles, que alimentan una parte esencial del tratamiento cinematográfico. Al registrar el mundo visible -trátese de la realidad cotidiana o de universos imaginario-, las películas proporcionan claves de los procesos mentales ocultos."<sup>28</sup>

Krakauer utilizó para demostrar su idea las películas que se produjeron durante la República de Weimar, buscando pistas y evidencias durante este periodo (1919-1933) el porqué del ascenso del nazismo, buscando en estas películas la mentalidad de la nación, su psicología, el espejo de la "historia oculta" según Martin A. Jackson, teórico inglés de cine.

Pero aquí Krakauer, partiendo del nazismo hacia sus posibles raíces o causas que lo provocaron, encuentra lo que él quiere encontrar en las películas, globalizando a todo el país en las películas filmadas sin darse cuenta que es solo una fracción del país a quien representan. Lo mismo que el público a quien Krakauer piensa que va dirigida la película. El cine no nos da más que una visión limitada de la vida y de la ideología reinante del momento histórico.

Para Pierre Sorlin la propuesta de Krakauer es débil en dos principios, la excesiva importancia que le da a la fotografía animada como documento más inmediato que cualquier otra fuente y el suponer que el público es testimonio del conjunto de la sociedad.

La cámara registra cosas reales, pero esas cosas no son la 'realidad', son 'la vida' percibida, o reconstituida, o imaginada por quienes hacen el filme, y nada nos permite considerarlas más que como representaciones. Entre las películas y su público Krakauer, seguida por muchos otros especialistas, considera una especie de armonía preestablecida: la gente iría a ver las obras que le conviene, que responden a sus aspiraciones, bastaría entonces con consultar las estadísticas de frecuentación para saber que filmes satisfacen la esperanza de los espectadores. En realidad el éxito de un filme no prueba nada *a priori*, por definición, el espectador solo sabe vagamente, de manera confusa e indirecta, lo que va a presenciar, la coincidencia entre sus pensamientos y las orientaciones del filme no se revelará, si es que existe, antes del fin de la proyección.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Sigfried Krakauer, *De Caligaris a Hitler*, Ed. Nueva Vision, Buenos Aires, 1961, p. 18.

<sup>29</sup> Pierre Sorlin *op. cit.*, pp. 42-43.

**Con todo y sus errores de apreciación el impulso de Krakauer es determinante al tratar de hallar algo más en las películas, que sólo la anécdota argumental y ver reflejado en el cine la psicología de la sociedad que la produce**

**Prolongando los estudios de Sigfried Krakauer e incluso superándolo se encuentra el francés Marc Ferro, quien encuentra que las películas son desbordadas por su propio contenido que el cine más que un reflejo de la sociedad, es su delirio**

El cine tiene por efecto la desestructuración de todo lo que varias generaciones de estadistas, pensadores, juristas, dirigentes o catedráticos habían logrado estabilizar en nervioso equilibrio. Destruye la imagen del débil que cada institución, cada individuo se había constituido delante de la sociedad (Edgar Morin). La cámara revela el funcionamiento real de esta gente, la delata mucho más de lo que se había propuesto. Descubre el secreto, exhibe lo cotidiano de una sociedad, sus lapsus. Ataca sus mismas estructuras. Es más que suficiente para que una primera reacción de desden de paso a otra de temor y aprensión. La imagen, las imágenes sonoras, ese producto de la naturaleza, no puede tener como el salvaje, ni lenguaje ni lenguaje. La idea de que un gesto pueda ser una frase, y esa mirada un largo discurso, resulta totalmente insoportable, significaría entonces que la imagen, las imágenes sonoras, esa calle, ese sollozo, ese juez distraído, esa ebullita asustada, constituyen la materia de una historia muy distinta a la historia, un contra-análisis de la sociedad.

Con esta propuesta, el cine deja de ser un ente unificado y se integra como parte de un todo, como parte de la sociedad a la que pone en evidencia, forzando a los historiadores a complementar esa visión, esa imagen que ofrece el cine, ya sea ficción o documental, con el resto de los medios de expresión que esa sociedad produce.

No es fácil releer o marcar los párrafos que nos interesan en cierta película como en una fuente impresa; se tiene que "leer" de corrido y completo el filme para entenderlo y después repasar los pasajes o secuencias que nos interesaron. Este es uno de los problemas que se presentan al trabajar con un elemento que es tan volátil como la imaginación. Otro de los problemas es conseguir el material que será utilizado -como en el periodo de la revolución- y el equipo para proyectarlo, sobre todo para material muy antiguo, cortometrajes, noticieros o documentales, pues el largometraje tiene ahora la ventaja del videocassette, lo que permite mayor maniobrabilidad para estudiar las

<sup>10</sup> Marc Ferro *Cine e historia*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 29. El subrayado es mio.

películas, dándose el lujo, ahora sí, de detener, congelar, repasar el material, obteniendo una mejor lectura del filme. Aunque el mejor lugar para ver el cine sigue siendo el cine, quién no concuerda aquí con lo que dijo Godard acerca de ver el cine en video "es como ver un paisaje en una postal". Sin embargo el video viene a poner al alcance de cualquier interesado las películas, facilitando su consulta y análisis casi al mismo nivel de lectura que un libro por su maniobrabilidad, ahora a la par de una buena biblioteca se debe tener una buena videoteca.

Para finalizar he aquí la laboriosa propuesta de Marc Ferro que sintetiza todo lo que se pudiera decir de la misión del cine como fuente o documento histórico digno de ser tomado en cuenta por los historiadores y que se puede y debe aplicar al resto de la labor de la *Historia* con mayúsculas.

¿la hipótesis? Que el film: imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o mera invención, es Historia. ¿El postulado? Que aquello que no ha sucedido, las creencias, las intenciones, lo imaginario del hombre, tiene tanto valor de Historia como la misma Historia.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Marc Ferro. *Ibid.*, p. 26

## CAPITULO II. MÉXICO Y EL CINE. SU RELACIÓN HISTÓRICA.

-Señor: los mejores actores dramáticos son aquellos que saben morir horriblemente, amar espantosamente y matar sangrientamente. Las mejores películas son aquellas donde a fuerza de justificaciones, se logra dar la mayor impresión de realidad. Carlos Noriega Hope.

### **2.1.- Llegada del cine a México, primeros pasos (1896-1910)**

Después del éxito clamoroso del cinematógrafo en Europa, los enviados de los hermanos Lumière partieron llevando la buena nueva del nacimiento del invento del siglo por venir hacia todos los confines del mundo.

Los emisarios llegaron a México en julio de 1896. Aurelio de los Reyes menciona en su libro *Los orígenes del cine en México* que fueron C. J. Bon (sic) Bernard y Gabriel Vayre,<sup>1</sup> pero en el libro *Vistas que no se ven* de Aleksandra Jablonska se menciona que el enviado fue solo Gabriel Veyre (sic)<sup>2</sup> y aquí se encontro con Ferdinand (sic) Bon Bernard. Pues bien, Gabriel Veyre y Bon Bernard presentaron el invento al presidente de México general Porfirio Díaz y a su familia en el castillo de Chapultepec y le propusieron ser retratado por el aparato tomavistas convirtiendo así al general Díaz en la primer estrella de la pantalla nacional.

Habiendo impresionado gratamente al dictador, en pocos días los enviados Lumière organizaron una función para los científicos y periodistas, con el fin de lograr un poco de publicidad en las crónicas de los diarios hacia el invento, la función se llevo a cabo el 14 de agosto en el no. 9 de la 2ª calle de Plateros (hoy Madero 53, un Vips) en el entresuelo de la droguería "Plateros".

<sup>1</sup> Aurelio de los Reyes *Los orígenes del cine en México*, UNAM México, 1973, p. 67.

<sup>2</sup> Eduardo Barrera y Aleksandra Jablonska *Vistas que no se ven 1896-1910*, UNAM, México, 1993, p. 12.

<sup>3</sup> Lo que se confirma en la entrevista hecha por Anne-Marie Metzger *Copulador de los Lumière para presentar el cine hace 99 años, Gabriel Veyre Elmo 50 películas en México, cuenta su bisnieto*, pp. 61-67 en *Proceso*, no. 986, 25 de septiembre de 1995.

El 27 de agosto realizaron una función para un público más abierto, los que leían el periódico y paseaban por Plateros, en la que se mostraban las vistas que ya habían tomado de la vida nacional y las hechas del general como *Grupo en movimiento del General Díaz y algunas personas de su familia, Escena en el Colegio Militar, Escena en el Canal de la Viga, y El General Díaz paseando a caballo en el Bosque de Chapultepec*, estas vistas ya se le habían presentado al Presidente y su familia dos días antes.

Y así fue como se inició el cine en México.

El cinematógrafo vino a cubrir un vacío de diversión que antaño llenaba la ciudad y "obligaba" a la gente a distraerse y recrearse morbosamente en los asesinatos, suicidios, asaltos y fenómenos naturales que se pregonaban en las esquinas, se cantaban en corridos y se vendían magistral y terroríficamente ilustrados por Posada y distinguida compañía -Vanegas Arroyo, por supuesto-, recuérdese que un gran porcentaje de la población era analfabeta y las ilustraciones eran un medio perfecto para informar, difundir y chismear, siendo una parte importante de las distracciones populares que aunadas a las ferias, corridas de toros y ascensiones en globo hacían un poco menos "real" y tediosa la vida del pueblo que no asistía en gran número a teatros de variedades o zarzuelas (como posteriormente nos mostraría al cine que era costumbre porfirista). El cine abrió un mundo más amplio, aunque solo fuera de Santa Anita al Tepeyac o del interior del Castillo de Chapultepec a un pueblito de Santa María la Ribera y así mucha gente pudo admirar frente a sí los aleteos del héroe de la paz a caballo por el bosque (que no la avenida) de Chapultepec. Aurelio de los Reyes distingue dos corrientes durante esos primeros años de búsqueda cinematográfica nacional:

En la producción nacional se ven dos tendencias: informar y divertir a la gente. En la primera caben las películas del general Díaz, de los acontecimientos y las que se tomaban de las ciudades del interior, en la segunda las de las corridas de toros y las de los espectáculos del género chico. El cine estaba difundiendo las imágenes del propio país y de otras naciones, rompiendo así las fronteras. Los diarios eran patrimonio de unos cuantos, el cine llegaba al sector mayoritario de la población. El

lenguaje de las imágenes solo alivio en algo, brevemente, el analfabetismo y a la cultura visual le dio una nueva proyección<sup>4</sup>

Mientras tanto para los enterados y conocedores de más mundo (intelectuales, políticos, burguesía), el cinematógrafo, así en Europa como en el suelo patrio, era un instrumento científico que ayudaba a captar en el momento justo y con total fidelidad la realidad y junto a otro invento contemporáneo, el fonógrafo, que realizaba idéntica tarea pero con el sonido, o sea complementándose ambos, ya no habría más dudas, se oía y escucharía sólo la verdad por obra y gracia de los hacedores de la historia, como lo anhelaba el poeta Amado Nervo:

Este espectáculo me ha sucedido lo que será la historia en el futuro, no más libros, el fonógrafo guardará en su urna oscura las viejas voces extinguidas, el cinematógrafo reproducirá las vidas prestigiosas. Nuestros nietos verán a nuestros generales, a los intelectuales, a nuestros mártires, y a nuestras resplandecientes mujeres bajo sus copiosas cabelleras de oro. ¡Oh!, si a nosotros nos hubiera sido dado reconstruir así todas las épocas, si merced a un aparato pudiésemos ver el inmenso desfile de los siglos como desde una estrella, hasta a la marcha formidable de los mortales a través de los tiempos.<sup>5</sup>

Hasta cierto punto es comprensible la fe que depositaban los intelectuales nacionales en los avances tecnológicos como muestra del progreso (cinematógrafo, fonógrafo, automóvil), de la ley y el orden que disfrutaban esos otros países, los que producían esos prodigios técnicos y que con esfuerzo tal vez sería posible alcanzar en México. Era a través de estos postulados «ley, orden y progreso» que México podría ponerse a su nivel y mostrarle al resto de los países civilizados, que «México no era bárbaro!» ¡No en el tiempo de Díaz! Así es que a través de expresiones culturales y artísticas había que demostrar el cambio de imagen a nivel mundial, en ferias y exposiciones, enseñar lo que el país era a través de su arte. El arte era ciertamente el reflejo real de la vida de cada pueblo según los cánones artísticos regentes entonces en

<sup>4</sup> Aurelio de los Reyes, *Op. cit.* pp. 120-121.

<sup>5</sup> Amado Nervo, *La Semana, El mundo*, domingo 20 de marzo de 1898, p. 1, cit. por Aurelio de los Reyes, *Op. cit.* p. 77.

la ideología nacional Aurelio de los Reyes así lo distingue y presenta en la búsqueda del nacionalismo artístico y cultural:

Los pintores debían reproducir los episodios de la historia nacional para ilustrar y moralizar a las personas; su arte no debía ser un fin en sí mismo, sino un arte con mensaje. Debían captar el paisaje mexicano para que sus habitantes y los extranjeros conocieran el país; esto último podía lograrse en las ferias mundiales o mediante la venta de las obras en países como Estados Unidos, Inglaterra o Francia. También debían captar escenas costumbristas y a los tipos nacionales. El dibujo debía ser preciso, ya que intentaba dar 'verdad' a las cosas. ( ) La literatura debía cumplir fines similares. No debía ser imitación servil de la literatura extranjera; los escritores podían aceptar la influencia de corrientes extrañas, por ejemplo el romanticismo, del realismo, o del materialismo, pero sus argumentos debían nutrirse de la realidad nacional. ( )

Para captar estos trozos de la vida mexicana que antes cantaron poetas, novelistas, pintores y cancioneros los cinematografistas como Salvador Toscano, Enrique Rosas, Carlos Mongrand, Jorge Stahl y Enrique Mouhine entre otros se lanzaron tierra adentro con el llamado *ciné trashumante* para difundir y retratar a la provincia mexicana. Enriqueciendo de esta manera su acervo filmográfico y diseminando al cinematógrafo por todo el país. Retratando bailes, fiestas, faenas del campo, maniobras militares, diversiones (toros, peleas de gallos), lograron su primer objetivo y mostrando las vistas que ya estaban muy vistas en la ciudad hacían partícipe a toda la nación del milagro. Por todo el país se registrarían escenas y vistas que muestran a un país rico, progresista, orgulloso de su pasado y en PAZ. Aunque el cinematógrafo rebasaba este anhelo dejando atisbar la miseria y tristeza de la verdadera realidad que se vivía en el país.

Mientras tanto dos clases de filmaciones ya se realizaban a nivel mundial: la ficción y los documentales, pero para los intelectuales mexicanos, el cinematógrafo era el fiel capturador de la historia y la verdad, ya que se consideraba que se engañaba a la gente haciendo un mal uso del aparato si se representaban actos o hechos en lugar de

\* Aurelio de los Reyes. *El nacionalismo cinematográfico*, en *Historia del arte mexicano*, SEP-INBA-SALVAT, México, 1982, fasc. 116, p. 116.

solo registrarlos como el duelo escenificado en Chapultepec por dos diputados, que recreó Gabriel Veyre.

Así es que el cinematógrafo debía dedicarse pura y solamente al registro de lo científico y no desvirtuarse en el engaño hacia los credulos espectadores. Sin embargo al decantarse los cinematografistas por la senda ficticia los intelectuales se decepcionaron y cambiaron el entusiasta apoyo del principio por críticas hacia la excesiva popularización del aparato tomavistas. En 1899 Salvador Tosecano hizo algunas tomas de representaciones teatrales, pero que pueden tomarse como filmaciones argumentales como *Don Juan Tenorio* y *Sevillanas*. Pronto empezarian a surgir diversos teatros que se explotaron en la ficción y que en un principio fueron despreciados por restarle seriedad al cinematógrafo *Time is money* (1903) de Carlos Mongrand, los patrióticos *El grito de dolores, o sea la independencia de México* (1907), de Felipe de Jesús de Haró, la comedia *Aventuras de Tip Top en Chapultepec* (1907), de The American Amusement, el costumbrismo con *El Rosario de Amigos* (1909), de Enrique Rosas y las adaptaciones literarias y o teatrales como *Don Juan Tenorio* (1909) del mismo Rosas.

Seria por el sendero del documental que la cinematografía nacional obtendría sus primeros lauros ya que dejó documentos preciosos tanto en información como en plasticidad. Eduardo de la Vega Alfaro da un curioso punto de vista sobre el por qué de la inclinación de los pioneros hacia el documental:

Varios factores determinaron esa "preferencia testimonial". En primer lugar, las programaciones comunes en la capital y en el interior de la república incorporaron las cintas mágico-fantásticas de Meliès y sus imitadores. Con ello se suplió la necesidad que el público mexicano sentía también de que se le contaran cosas a través de la pantalla. En segundo, las dificultades y carencias técnicas obligaron a nuestros pioneros fílmicos a refugiarse en el documental e, incluso, a sublimarse en ese terreno (la fidelidad espacio-temporal que Aurelio de los Reyes descubrió como aportación de los documentalistas mexicanos es el ejemplo más acabado de esa sublimación). En tercer, la accidentada geografía del país y la vastedad del territorio implicaron un largo y penoso desplazamiento por parte de los cineastas, lo que a su vez implicó la imposibilidad de construir estudios en sitios permanentes.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Eduardo de la Vega Alfaro *La urbe en el cine*, pp. 179-180 pp. en Vivienda, marzo-abril, 1982.



Tanto si fue por estas razones o por la vocación científica del apego a la verdad, la labor que realizaron los documentalistas fue titánica logrando con sus filmaciones que se cumpliera en cierta forma la ambición de Amado Nervo de que se pudiera observar a los próceres en el momento mismo de forjar la historia. Porfirio Díaz, Justo Sierra, Díaz Mirón o Limantour pueden ser ahora observados gracias a Enrique Rosas, Salvador Toscano, y los hermanos Salvador, Guillermo y Eduardo Alva. Estos pioneros mexicanos crearon en el documental un estilo propio y que podría llamarse "crónica visual" o "reportaje" sin llegar a ser plenamente un noticiero como lo sería mas en nuestros días; a través de este se narra un acontecimiento con una linealidad cronológica rigurosa para dar una idea clara del hecho. Como muestra clara de esta técnica se halla en primer lugar la noticia de la *Invitación de Cuernavaca* (1905) filmada por Enrique Rosas y por Salvador Toscano independientemente el uno del otro, y luego continuarían con las reseñas de los viajes del Presidente Díaz a Yucatán, Manzanillo y la entrevista con el presidente estadounidense William Taft (1909).

Este estilo, el documental, florecería probadamente durante el próximo periodo, ya que en estos primeros años del cine en México sólo se "calentaron" las cámaras y los lentes porque vendría entrando a cuadro La Revolución.

## **2.2.- El cine y la revolución (1910-1916)**

En 1910 el cinematógrafo registraría las fastuosas fiestas del Centenario de la Independencia de México, en las tomas y secuencias que se conservan se pueden apreciar las diferentes situaciones y emociones que se querían transmitir con la vista de tan importante acontecimiento: México en el nuevo siglo (su primero de existencia) dirigiéndose a las alturas, hacia donde señalaba el recientemente inaugurado monumento a la independencia. México orgulloso de sus raíces como lo muestra la excursión de embajadores a Teotihuacan México celebrando su aniversario de joven nación

progresista recordando a sus héroes recibiendo la pila bautismal de Hidalgo y el uniforme de Morelos que entregó solemnemente la embajada española. México reconociendo a héroes universales con las primeras piedras de monumentos a Garibaldi, Pasteur y Washington. México progresando e inaugurando el manicómio, la escuela normal de profesores, la escuela de agricultura y la nueva cárcel en la calzada de Coyuya. México en el estallido de su alegría con desfiles cívicos, históricos y militares con marinos alemanes, argentinos y brasileños, en fin un México al que el cine, asistía y compartía su momento y posteriormente, le daría su bendición añorándolo.<sup>9</sup>

Después, toda esa paz que Díaz se esforzaba por mantener con su mano de hierro, pero que lo iba desbordando poco a poco, se derrumbó por su propio peso y vino la revolución. La gesta iniciada por Madero que encontró eco en cada rincón del país, que hizo huir a Díaz y que tantas vidas costaría en la dolorosa metamorfosis y nacimiento al nuevo siglo de la joven república que acababa de festejar su centenario. El cinematógrafo se dedicó a seguir a los caudillos, a relatar sus andanzas o sus desmanes, a alabar su valentía, sus triunfos y presenciar sus derrotas. Así se inició un género exclusivo de la cinematografía nacional: el documental de la revolución.

El documental trascendió a las vistas por sobrepasar el simple hecho de solo mostrar y descubrir, superaba el asombro inicial de maravillarse ante el movimiento por la pura acción de moverse. El documental muestra para entender, ve para saber, guarda para no olvidar, el documental es la conciencia del cinematógrafo de su tarea como creador de hechos, como documentos rescatables del flujo del tiempo.

El Cine mexicano registró la mayoría de los hechos de la Revolución, y con ello inició un nuevo género, conocido ahora como documental de la Revolución, que no es solamente el reflejo de los acontecimientos políticos y militares, sino toda una concepción cinematográfica en la que priva una extensa conciencia del valor de las imágenes. Los cinematografistas pretendían informar, pero la trascendencia de la información los obligó a depurar sus recursos y con ello lograron imágenes sin artificio, de extremada agilidad, con un distanciamiento respecto a los sucesos que registran que consiguen preservarlos casi intactos, sin añadirles dramatismo ni restarles importancia.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> De todos los eventos mencionados se realizó una vista. Ver Eduardo Brito, *Op. cit.*

<sup>10</sup> Moisés Vilas. *Historia del cine mexicano*, UNAM-UNESCO, México, 1987, p. 28.

Esta idea de los camarógrafos fieles a la verdad, imparciales y objetivos es puesta en duda ya que varios de los documentalistas se dedicaron a cubrir a ciertos personajes preponderantes de la revolución revelando así sus preferencias políticas, ideológicas, familiares o casi como si fueran sus mecenas, ¿y como no! si ellos les proporcionaban el material suficiente para exhibirlo con éxito en los salones cinematográficos que había y que se abrían precisamente para recoger los acontecimientos que filmaban estos héroes del lente en la aun tranquila ciudad de México

Los hermanos Aiva fueron siempre los camarógrafos del gobierno antes de la revolución filmaban a Díaz, una vez iniciado el movimiento armado se convirtieron en apologistas de Francisco I. Madero. Muerto este, hicieron películas en las que elegían a Victoriano Huerta. Hubo quienes, como Jesús H. Abitia se dieron exclusivamente a la causa constitucionalista. Pero en cualquier caso, su compromiso con los distintos caudillos requirió de una cuidadosa selección y organización de imágenes filmadas. Todas ellas eran reales, tomadas en el lugar de los hechos. Y sin embargo, sus relatos eran parciales, se trataba de narraciones que transmitían claramente sus preferencias y puntos de vista.<sup>10</sup>

Dentro de esta línea de caudillos con el cinematógrafo registrando sus andanzas el caso de Pancho Villa es excepcional, teniendo a su disposición una gran cantidad de camarógrafos a raíz de sus contratos de filmación con la *Mutual Film Corporation*.

Si el general Díaz fue la primer estrella nacional de la pantalla grande, otro general, Pancho Villa aprovechó la propaganda que el cine le proporcionaba para acceder a dimensiones mundiales.

Desde 1913 la Mutual miró a Villa con simpatía, elevándolo a la categoría de héroe al que equiparaba con Robín Hood por su generosidad y con Napoleón por su genio militar. Posteriormente, cuando la revolución comenzó a tocar los intereses estadounidenses en México, la revista *Hearst Selig News Pictorial*, creada en 1914, se dedicó a desprestigiarlo. No obstante, todavía en este año, el futuro prestigioso director Raoul Walsh firmó para William Christy Cabanne *La vida del General Villa*, de cuyas recaudaciones Villa debía cobrar, no se sabe si le llegaron a pagar, el 50 por ciento.

Lo importante de estos hechos es que con ellos cobró un nuevo impulso la utilización consciente del cine por parte de los detentadores de algún poder.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Aleksandra Jablonska. *La revolución mexicana en el cine*. UNP, México, 1991, p. 19.

<sup>11</sup> Moisés Viflas. *Op. cit.*, p. 58.

Durante los primeros años de la contienda revolucionaria las películas giraban alrededor de Francisco I. Madero y su hazaña como el Apóstol de la Democracia que derrocó a Díaz y su régimen opresor, a través de filmes como *Asalto y toma de Ciudad Juárez* (1911) de los hermanos Alva, *La Revolución en Veracruz* (1912) de Enrique Rosas y *La Revolución Orozquista* (1912) de los Alva. En estos documentales después del desarrollo de la historia se solía terminar con una apoteosis popular en honor a Madero o a alguno de los caudillos que pugnaban por su causa.

Después de la decena trágica de 1913 que también quedó registrada por la cámara, la revolución se unió para derrocar al traidor Victoriano Huerta que igualmente quedó registrado en la cinta *Revolución Zapatista*. Huerta dentro de otras cosas tuvo el dudoso honor de iniciar la censura del documental de la revolución recomendando a los cineastas que se dedicaran a tomar otras cosas y no se metieran en política. La revolución a la caída del usurpador rápidamente se escindió en varios grupos de diferentes tendencias ideológicas, a pesar de los intentos de aglutinarlas con la Convención de Aguascalientes en 1914. Las facciones continuaron pugnando por sus intereses e ideas exclusivas y de obtener su propio trámite partidista para darle en su nombre la victoria a toda la Revolución.

Con el fracaso de la Convención y el ascenso de la facción constitucionalista el cine se encargó de encender los ánimos y asumió un papel de propagandista abierto para uno u otro bando. Como *La Sangre hermana* (1914) de los Alva que tenía un claro apoyo hacia las fuerzas federales, en oposición a *Revolución Zapatista* (1914) cuyo nombre obvia su apoyo y *La Campaña Constitucionalista* (1914) de Jesús H. Abitia. Mención aparte merece el documental hecho a la *Invasión norteamericana* (1914) que muestra el rechazo a este acto de violación a la soberanía nacional y en donde Venustiano Carranza, el jefe más relevante de las facciones revolucionarias, tuvo una actuación llena de decoro al exigir la salida inmediata de esos cuerpos militares.

En 1915 y 1916 el cine hecho alrededor del constitucionalismo acapala las pantallas al mismo tiempo que sus ejércitos borran al resto de los grupos revolucionarios opuestos a sus objetivos.

No había habido una unión tan estrecha entre realidad e información rápida al público en México como durante este período. El cine y la revolución coincidieron en importancia y su deseo de trascender, uniéndose de forma tal que captaron la imaginación no sólo nacional sino de todo el mundo que volvió sus ojos hacia México en lo que fue la primera revolución del siglo XX.

Los camarógrafos nacionales partieron a dar fe de lo que acontecía, al principio estos asumieron su responsabilidad, contraria de los planteamientos originales de la científica del cine como fiel capturador de la realidad, pero este postulado no duró mucho tiempo al escoger los documentalistas bando y buscar sus intereses en una facción política.

La búsqueda de los intereses propios siguió adelante a través de una postura oficialista ya convertida en gobierno como con la película *Historia Completa de la Revolución* de 1910 a 1915 de Enrique Echamz y Salvador Toscano que se actualizaría con algunos otros rollos de 1916, desde el derrocamiento de Díaz hasta la entrega de tierras a campesinos por el movimiento político triunfante de la revolución: los constitucionalistas. Al irse sentando el constitucionalismo como gobierno este comenzó a borrar rápidamente la imagen errónea que la revolución había dejado en el mundo e inició una serie de películas que buscaban divulgar las riquezas del país y las enormes posibilidades que había de riqueza si se confiaba e invertía en México (!) y que ya a partir de 1917 sería una práctica común.

Las películas sobre revolución mexicana, filmadas de 1911 a 1917 tienen, sin duda, un enorme valor documental. Constituyen un inapreciable testimonio de cómo el naciente poder político supo utilizar a la también naciente industria del cine. Los grandes caudillos patrocinaron la filmación de películas que, no es de extrañar, reprodujeron su visión particular de la contienda. Lo que resultó fue

una mitología de los hechos, de la que se eliminó todo lo que no era congruente con una narración lineal de lo ocurrido hecha desde la perspectiva de los vencedores.<sup>12</sup>

### **2.3.- El cine y la reconstrucción (1917-1928)**

Al término de la revolución el cine nacional se enfrentó a la imagen que esta había propalado por todo el mundo, un México convulsivo e inestable y hasta cierto punto incivilizado y avocó sus esfuerzos a cambiar esa mala impresión, mediante películas que reflejaran un México muy diferente, en paz, confiable, que podía salir adelante, otra vez. Manuel de la Bandera, pionero de la industria, expresaba su pesar por esa imagen negativa:

He visto en el extranjero exhibirse películas que se dicen mexicanas y en las cuales se nos presenta a los ojos de los extraños como tipos verdaderamente salvajes. En los Estados Unidos se empeñan principalmente en mostrar el México inculto, lo malo y lo vicioso que nosotros pudiéramos tener, no haciéndonos justicia, enseñando también lo bueno y lo grande que aquí hay, y precisamente mi empeño tendera a lograr que por medio de actores mexicanos, se sepa allende los mares que en nuestra patria hay gente culta, que hay cosas dignas de verse y que ese salvajismo, ese atraso en que se nos presenta en falsas películas de cine, puede, si acaso ser un accidente en la vida revolucionaria por la que hemos pasado, pero no una generalidad.<sup>13</sup>

Así pues, la cinematografía nacional tomó, para contrarrestar esas actitudes, el camino del argumento como arma principal fundando productoras cinematográficas como la Azteca Films, la Quetzal Films, la Aguila Films, la Mexico Lux y algunas otras, buscando unir a la dispersa nación mediante lugares comunes que representarían un nacionalismo que evitara hacer referencia directa a los acontecimientos ocurridos en la revolución; un nacionalismo de forma más que de fondo o más bien de "fondo", el paisaje, que junto al anecdótico histórico y costumbrista complementarían la manía de copiar a otras cinematografías, adaptando las situaciones al ambiente mexicano con

<sup>12</sup> Aleksandra Jablonska *Op. cit.*, p. 25

<sup>13</sup> Manuel De la Bandera citado por Aurelio de los Reyes, *Op. cit.*, p. 109

resultados muy variables. Esta corriente argumental se acompañaría de un descendiente de los documentales de la revolución por su técnica, sólo que sin el poder que le acompañaba anteriormente, un documental de propaganda oficial que sería "otra medida gubernamental para contrarrestar la imagen negativa de México en el extranjero[y que]consistió en la producción de películas que mostraran aspectos positivos del país, como las obras de infraestructura que se iban realizando, celebraciones que sólo era posible realizar en un ambiente pacífico, etcétera"<sup>14</sup>

Aurelio de los Reyes y Moises Viñas convienen en señalar dentro de este periodo el apogeo de los cineclimas de las divas italianas Pina Menichelli, Lydia Borelli, Francesca Bertini, etcétera que llegaron a nuestro país a partir de 1913 y que ayudaron a los espectadores a olvidar su realidad y su precaria situación, con los dramas trágicos de las heronas del celuloide, como ha venido sucediendo de ahí en adelante.

La aceptación de dicho cine tanto en Italia como en México se debió a que en los dos países había situaciones similares que obligaban a la sociedad a fingirse de la realidad, o más bien a sonar otra realidad( . . .) La sociedad mexicana, tan inclinada a tomar todo lo procedente de Europa como modelo a seguir, de inmediato adoptó las modas y hasta los exagerados gustos de las divas. La imitación llegó a su apogeo a finales de 1916 y duró hasta el término del decenio.<sup>15</sup>

Así es, México tenía mucho por olvidar y el cine era el mejor paliativo a todas esas carencias e inseguridades, como lo había venido probando desde los tiempos de la revolución; lo que le ganó la antipatía de los grupos intelectuales de México que le negaron toda posibilidad artística o educativa hacia las masas. Lo que si se trató de hacer prácticamente al mismo tiempo por Lenin en Rusia al observar la total analfabetización del pueblo ruso y entender lo que el poder de penetración del cine podría lograr en menos tiempo llegando a un mayor número de gente a la vez y por ello

<sup>14</sup> Moises Viñas, *Op. cit.* p. 47. Los corchetes son míos.

<sup>15</sup> Moises Viñas, *Ibid.*, p. 45.

se impulsó a la famosa escuela de cine ruso con Eisenstein, Vertov y Pudovkin como máximos exponentes.<sup>16</sup>

A juicio de Aurelio de los Reyes los intelectuales dominantes de la época (de este período 1917-28) vieron en el cine un instrumento de adornamiento y enajenación para la población como creyeron advertirlo los modernistas poco después de la euforia del descubrimiento del cine.

Los modernistas se ocuparon ocasionalmente de él, pero la generación de 1915 lo soslayó por completo. Desconozco el porqué de su actitud, pues es claro que en los modernistas obedeció al fraude que significó cuando dejó de retratar la realidad y al convertirse en un espectáculo masivo, la de los ateneístas por su preocupación por el humanismo clásico. Lo que puedo decir de la generación del 15 es especulación deductiva.

Tal vez influyeron en su ánimo dos factores: su propia experiencia y José Vasconcelos. El primero pasó los años difíciles de la Revolución 1914, 1915, 1916 en la ciudad de México, y cuando el cine fue una droga que amortiguó las preocupaciones y las angustias de los capitalinos, quizá testificaron la enajenación de que hacia víctima a la sociedad, similar a la de la religión, y decidieron si no combatirlo como los modernistas y ateneístas, al menos ignorarlo.

Por este desprecio o desconocimiento de lo cinematográfico es que esta industria se estancó de manera importante durante este período, en detrimento del impulso que tuvieron otras artes como la pintura, la literatura o el teatro y que molestó a los cinematografistas mexicanos.

Sumas fabulosas de dinero en personal a ridículas escritoras extraneras [Gabriela Mistral], en comprar libros de filosofía y en decorar paredes sin tener en cuenta que la mejor propaganda cultural la hubiera hecho el cine. Una buena película mexicana vale más que un discurso político y una exposición gráfica de nuestras bellezas naturales, de nuestros talentos artísticos, perdara más que las frases torturadoras de 'Patria', 'Libertad' y 'Americanismo'.<sup>17</sup>

Aunado a todo este retroceso la cinematografía recibió un golpe mortal del propio gobierno, una nueva censura, que prohibía aparentemente la importación de

<sup>16</sup> Lenin firmó el 27 de agosto de 1919 "un decreto para nacionalizar todas las empresas particulares de fotografía y cine, así como el conjunto de la industria fotográfica y cinematográfica." George Sadoul, *Las maravillas del cine*, F. C. E., México, 1962, p. 98.

<sup>17</sup> Aurelio de los Reyes, *Los contemporáneos y el cine*, (sobretiro), Anales del IIE, UNAM, México, p. 173.

<sup>18</sup> Emma Padilla citada por Aurelio de los Reyes, *Historia del arte mexicano*, Op. cit., p. 113.



películas denigrantes en las que se presentarán a los mexicanos como incivilizados, pero en realidad este decreto, publicado el primero de octubre de 1919, reafirmó la intervención oficial del gobierno en las producciones regulando su distribución y exhibición. La producción de películas fue disminuyendo constantemente por la penetración sin trabas de las películas extranjeras y que fueron preferidas por el público a las de producción nacional, que presentaban muchas veces las mismas situaciones, pero que no contaban con gente de renombre, como las nacientes estrellas de Hollywood que empezaban a consolidarse y las divas italianas ya consagradas en el país.

Vinas comenta que durante este difícil periodo se dieron las apariciones de los géneros que prevalecerían subsecuentemente, pero no fue más que la reafirmación de los que ya habían surgido en los periodos anteriores con algunas variantes, además del establecimiento de los melodramas tremendistas en la supremacía del tratamiento de los temas.

He aquí una lista de los temas y un ejemplo de ellos que Vinas reconoce para este periodo, que pueden o no haber surgido durante este periodo, pero que ya son fácilmente identificables a estas alturas del desarrollo del cine mexicano.

- a) El melodrama sentimental. *La Luz* (1917), Ezequiel Carrasco
- b) El melodrama familiar. *En defensa propia* (1917), Joaquín Carrasco.
- c) El melodrama prostibulario. *Santa* (1918), Luis G. Peredo.
- ch) El melodrama rural. *El Zarco* (1920), José Manuel Ramos.
- d) El melodrama patriótico. *Chambéano*, (1918), Manuel de la Bandera.
- e) El melodrama religioso. *Levyala* (1917), Carlos E. González.
- f) El melodrama social. *Juan soldado* (1919), Enrique Castilla.
- g) El serial o cine de aventuras. *El automóvil gris* (1919) Enrique Rosas.
- h) La comedia. *Vive redondo* (1920), Juan Manuel Ramos.
- i) El nuevo documental. *Fiestas patrias*.

- j) Los reportajes. *Aida* (1917), opera filmada por Enrique Rosas y la compañía Derba.
- k) Los noticieros. *La Revista México*

El cine sufrió las consecuencias de la situación post-revolucionaria y del embate extranjero, principalmente el estadounidense que luego atraería a gente como Dolores del Río, Lupe Velez, el Indio Fernández, Lupita Tovar, Ramon Novarro, etcétera a sus filas como representantes de la belleza exótica y los latin lovers del sur de la frontera. Sin embargo es durante este periodo que los pioneros de nuestra cinematografía - incluidos los que emigraron- comenzarían a perfilar los rasgos de lo que sería el cine nacional, gente como Muni Derba, Eduardo "Nanche" Arozamena, Miquel Contreras Torres, Juan Bustillo Oro, y más, trascenderían su papel de iniciadores y viajarían un buen tiempo en la industria hasta su consolidación a pesar de los negros pronósticos que indicaban que el cine mexicano no tenía porvenir.

Durante este periodo el cine nacional dio una de sus primeras obras importantes y claves en el cine urbano *El automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas y de la cual se hablará de manera extensa más adelante.

#### 2.4.- El cine, era pre-industrial (1929-1935)

Al comienzo de este periodo se había llegado a pensar que el cine en México no tendría un futuro halagador, vamos ni futuro siquiera, pero gracias a que en 1928 la compañía estadounidense Warner Brothers estaba a punto de quebrar y decidió arriesgarse a lanzar películas sonoras para salvarse, el cine internacional sufrió un enorme cambio. Ya el cine no era más pantomima y esperanto de gestos, acciones y sentimientos -salvo los cuadros explicatorios que se cambiaban al idioma local dejando la película intacta-, sino que de ahora en adelante el público exigía películas en sus idiomas originales.

Hollywood intentando conservar sus mercados latinos realizó películas con actores desconocidos que hablaran español, no importando si eran portorriqueños, cubanos, españoles o mexicanos y que sustitúan a las estrellas hollywoodenses que hacían la versión original en inglés, muy pronto el público rechazó estas películas, pues exigía ver a las estrellas y no soportaba esa mezcla de acentos de "español"

Afortunadamente en 1931 la producción de películas en español elaboradas en Estados Unidos entro en crisis. El público las rechazó por la banalidad de sus argumentos, por la mezcla de diversas modalidades regionales del español en una misma película y por la pésima calidad técnica, los filmes estaban hechos "al vapor" con poco presupuesto y con actores improvisados, surgidos y lanzados al estrellato solo por explotar el orgullo nacional de los países latinoamericanos.<sup>19</sup>

Este hecho representó la salvación de la industria, ya que en México se trató de llenar el hueco abierto por la improvisación sajona produciendo películas sonorizadas; al principio con discos sincronizados con la imagen proyectada, con las consiguientes fallas de saltos en el disco o cortes en la cinta rompiendo la secuencia del acoplamiento sonido-imagen; a pesar de los problemas el público prefería las cintas en su propia lengua e "incluso en 1930 hubo una campaña contra las cintas habladas en inglés y en lo mismo ocurrió en otros países respecto a sus propios idiomas."<sup>20</sup>

El entusiasmo por el idioma fue complementado con apoyo del gobierno que en julio de 1931 "elevó los aranceles de importación a los filmes extranjeros, lo que provocó la suspensión de remisión de películas."<sup>21</sup> Aunado a lo que se hacía en México, el mismo Hollywood con pocas posibilidades o ganas de luchar por el mercado, debido a la crisis de las estrellas que no se adaptaron en la transición del cine mudo al hablado y tal vez por la gran depresión del 29, veía en México una posible sucursal para salir las películas en español y apoyó proyectos nacionales como la segunda versión de *Santa* (noviembre 1931), primera película hablada (formalmente) mexicana, con sonido de los mexicanos hermanos Rodríguez, con actores y técnicos que habían trabajado en

<sup>19</sup> Aurelio de los Reyes, *Ibid.*, p. 110.

<sup>20</sup> Moses Vinas, *Op. cit.*, p. 73.

<sup>21</sup> Rita Valenzuela, *Una historia de película*, p. 28; en *Industria*, No. 34, diciembre 1991, México.

Hollywood como Lupita Tovar y Donald Reed y el director Antonio Moreno y el fotógrafo Alex Philips, junto a actores propios que realizarían sólidas carreras en el celuloide como Carlos Orellana, Antonio R. Frausto, Raúl de Anda, Sofía Álvarez (que aunque colombiana llegó a ser tan mexicana como el porfirato) y la incansable y esforzada pionera Mimi Derba. Además la música del insustituible Agustín Lara. Con esta cinta se marcaría imborrablemente el sello de la casa al cine mexicano, los aventuras de una prostituta o la virtud perseguida.

Un suceso clave para el futuro éxito internacional del cine mexicano fue el arribo del gran director ruso Sergei Eisestein. Llegó en 1930 para filmar una película patrocinada por Upton Sinclair, estadounidense. Eisestein acompañado por el fotógrafo Eduard Tissé y su colaborador Gregory Alexandrov recorrieron el paisaje nacional para realizar en 1931, *Que Viva México!* que:

(...) constaba de cinco historias o secuencias temáticas: evocación del pasado y su supervivencia de las raíces raciales y culturales en el presente; las riquezas del país y la vida en el trópico, las actividades de una hacienda pulquera y los afanes y luchas de los peones, las costumbres religiosas y las fiestas populares, a revolución y las inquietudes del momento. A través de estas secuencias se podría ver el devenir de un país y este serviría de ejemplo del devenir del mundo.<sup>22</sup>

Pero esta epopeya no logró completarse. Sinclair retiró su apoyo, por diferencias con Eisestein y este ya no pudo tocar lo ya filmado que se empezó a vender en pedazos y con esas partes se armó *Tormenta sobre México* (1933) de Sol Lesser que sólo es una aproximación a la idea original de Eisestein.

La deuda del cine nacional con este director ruso es impagable, pues aunque ya se había echado mano del paisaje mexicano con profusión en películas anteriores, "con Eisestein el paisaje mexicano dejó de ser un elemento decorativo para convertirse en uno dramático. Expresaba el drama de un uso indebido de sus riquezas, de su cosecha que no alimentaba al cultivador, y el de la consecuente exigencia de un cambio, exactamente el cambio que realizaba el pueblo mexicano. Eisestein descubrió aspectos de México a los propios mexicanos, le dio plasticidad a sus ideales y sentido ideológico a su naturaleza".<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Moises Viñas *Op. cit.*, p. 77.

<sup>23</sup> Moises Viñas *Ibid.*, p. 80.

En el hallazgo de Einstein y la técnica muralista de Orozco, Siqueiros y Rivera se apoyaría el amo de la luz Gabriel Figueroa para crear en imágenes las descripciones de Mauricio Magdaleno y apersonar las ideas de un México que el Indio Fernández ayudaría a inventar.

A partir de 1931 surge en el cine mexicano un aliento poderoso, dándole un impulso tremendo que llevaría al cine de este periodo a alturas cinematográficas pocas veces alcanzadas en honestidad, sobriedad y ganas de hacer bien las cosas a pesar de los pocos recursos con que entonces se contaba.

Surgiría en este periodo una corriente de remembranzas de la revolución de 1910, pero con una mirada decepcionada y desengañada. En este periodo florece la llamada novela de la revolución que abre en 1928 con *El Águila y la Serpiente* de Martín Luis Guzmán y *La Sombra del Caudillo* al año siguiente, en 1931 se publica *Vamonos con Pancho Villa* de Rafael Muñoz y en 1932 en España aparece *El Compañero Mendoza* de Mauricio Magdaleno. Estas dos últimas obras junto con *El Prisionero 13* forman una trilogía capital del cine mexicano, las tres dirigidas por Fernando de Fuentes en 1933 las dos últimas y en 1935 la primera. El cine mostraba su sensibilidad, recibía y complementaba las corrientes artísticas en su momento llevándolas a más gente de lo que pudieran aspirar por sí mismas las obras impresas.

Sin abordar directamente el tema de la Revolución en los dos primeros casos, y haciéndolo de modo aparentemente épico en el tercero, estas cintas fueron las primeras que ofrecieron, en la ficción, una visión seria de aquel hecho. Según esa visión la Revolución resultó el reino de la barbarie, un caos que arruina los lazos afectivos de los hombres y la implantación de la corrupción como sistema de gobierno.<sup>24</sup>

No es casualidad que estas películas, se hayan dado durante el periodo en que se hallaba en el poder el general Abelardo Rodríguez que seguiría muy cercano al cine en años posteriores y en que Lázaro Cárdenas hacía campaña para ocupar la silla presidencial y que al obtenerla impulsaría los repartos de tierra y trataría de combatir el

<sup>24</sup> Moisés Vidas *Ibid.*, p. 81.

aislamiento en el que la mayoría de las poblaciones rurales vivía; además de crear un departamento indigenista y los institutos de Antropología e Historia y Politécnico Nacional. Con estas acciones Cárdenas impulsaría el nacionalismo "liberal" como le llama de los Reyes, que se venía buscando de tiempo atrás y que se reflejaría en el cine con sus frutos mas maduros con la trilogía de De Fuentes y las películas *Juarez* (1934), *Carlos Navarro y Redes* (1934), Fred Zinnemann y Emilio Gomez Muriel

Lo nacional se manifestó en que el tema de la mayoría de las películas era un asunto mexicano. El costumbrismo, la revolución, la población indígena y las tradiciones invadieron los generos.<sup>25</sup>

Incluso, *Redes*, fue financiada por la Secretaria de Educación Publica a través de un hombre íntegro con filiación de izquierda que entendió la importancia del cine como medio de comunicación y educación: Narciso Bassols. Esta producción empezó como un cortometraje y creció hasta convertirse en una cinta enormemente plástica, un fiel testimonio del costumbrismo nacional (la vida de los pescadores de Alvarado, representada por ellos mismos) que en épocas posteriores iría degenerando paulatinamente, al ir haciendo del indio un objeto mas en el paisaje, despojandolo de su esencia, haciéndolo un artículo exportable de folclor, mas que un habitante con derechos. Más grande fue el apoyo prodigado a la película *¡Vamos con Pancho Villa!*, a la que, el gobierno de Cárdenas prestó apoyo logístico, además de trenes y soldados como extras, fue una inversión de un millon de pesos, algo increíble para su época y que no obtuvo la respuesta que se esperaba pero que la historia se encargaría de asignarle su justo valor cinematográfico

El cine mexicano floreció de una manera irrepetible ya que junto a las películas antes mencionadas no se deben omitir *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler con el debut de Andrea Palma, las películas sin ceremonias del Che Bohr *¿Quién mató a Eva?* (1934) y *Lupónni de Chicago* (1935), los experimentos de Bustillo Oro como *Dos monjes* y *El fantasma del convento* (1934) y Ramon Peón *La Llorona* (1933) y las

<sup>25</sup> Moises Vilas *Ibid.* p. 80

reconstrucciones históricas de Miguel Contreras Torres como *'Viva México'* y *Tribu* (1934), que aunados a otras cintas que si bien no alcanzan alturas de clásicas o de excelencia, ayudaron a mantener el decoro de la industria para justificar a esta etapa como la auténtica época de oro del cine nacional.

### **2.5.- El cine y el camino al milagro (1936-1940)**

En 1936 se estrena para la industria nacional la película que abrirá al cine mexicano la puerta de la popularidad y la distribución a gran escala de las películas en los mercados cinematográficos, tanto del país como en el extranjero. *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando De Fuentes logró lo que ninguna otra película había hecho antes, llamó la atención hacia un México tal vez no muy real pero que era "una fórmula rentable y en torno suyo surgió una industria".<sup>26</sup>

Las razones que llevaron al triunfo a esta película, en líneas generales fueron la añoranza de la tranquilidad e inmovilidad de una sociedad sin más problemas que los que se pudieran resolver con canciones, en donde cada quien sabe su lugar, donde los buenos son muy buenos y los malos tienen su justo castigo y se arrepienten al final.

Su argumento proponía la idealización de la hacienda mexicana y la sobrevivencia de una sociedad de castas. El público la aceptó quizá porque estaba atemorizado por la jerga 'comunista' manejada por los círculos gubernamentales y ante la inminente destrucción y desaparición de la hacienda, uno de los elementos tradicionales de la nacionalidad, y quizá porque la película reflejaba una realidad social, pues en el campo las castas sociales eran y aun son vigentes.<sup>27</sup>

El cine mexicano comenzó a exportar una imagen (que se mantendría hasta hace muy poco) el México pacífico, abnegado y justo pero que dejaba escapar su violencia a través de charros "sencillos, valientes y sanos" que ascendieron a la categoría de héroes

<sup>26</sup> Moises Vilas *Ibid.*, p. 92

<sup>27</sup> Aurelio de los Reyes *Op. cit.*, p. 118.

míticos en forma de Tito Guizar primero y llegando a su forma arquetípica con Jorge Negrete.

Es un mundo habitado descaradamente por jarritos de barro, jicaras policromas, repertorios de trajes típicos, vestimentas de mojanganga, sombreros descornales, sarapes, cintas decorativas en las trenzas, ritmos regionales, sones de mariachi, aguardientes orgullosamente mexicanos y coplas meneadas del ingenio popular. Todo lo ajeno es atentatorio a la supremacía nacional.<sup>28</sup>

Es en este periodo que los mitos y las leyendas comienzan a tomar cuerpo y forma, los sueños nacionales adquieren imagen y voz. En las figuras de Jorge Negrete, Mario Moreno "Cantinflas", Tito Guizar, Esther Fernández, Andrea Palma, Arturo de Cordova y Pedro Armendáriz se gestaron las primeras imágenes de lo que estaba destinado a ser México.

Este mundo idílico de plantíos salpicadas de magueyes, mezquites, canciones y charros en un tiempo indefinido, es el que ganaría la gloria y el dinero para la gateante industria.

En América Latina se aplaude el invento del charro "¿Que vistoso y que admirable!" Al pregon altanero de una "psicología nacional" se le toma al pie de la letra: esto tiene que ser real porque de otra manera sería un chiste inmenso.<sup>29</sup>

Junto a esta corriente de cine de tipo "escapista" y al mismo tiempo delator se inicia en este periodo otro género propio de la industria mexicana que buscaba con desesperación algo conocido pero lejano que remitiera a la tranquilidad, la "añoranza porfiriana" bautizada así por Jorge Ayala Blanco. Este género fue iniciado por Juan Bustillo Oro en 1939 con *En Tiempos de don Porfirio* que incluiría a Fernando Soler y a Joaquín Pardavé en dos papeles poco menos que institucionales, el bohemio y el lagartijo, ya que estos poseían las características teatrales que les eran tan afines y queridas a esos dos geniales artistas.

<sup>28</sup> Jorge Ayala Blanco. *La inventura del cine mexicano*. Ed. Posada, México, 1975, pp. 71-72.

<sup>29</sup> Carlos Monsiváis. *Las mitologías del cine mexicano*, en *Intermedio*, No. 2, junio-julio 1992, p. 19.



A través de estos géneros se observa como el cine refleja y delata a la sociedad que los produce, mediante películas que aunque ocultaban la realidad del país remitían a un pasado ideal y añorado, tanto el porfirismo como la comedia ranchera, donde no había más penas que las del corazón sin reparto de tierras, sin lucha de clases y que a pesar del mencionado "pro-comunismo" del gobierno cardenista este tenía que permitir estas películas que iban contra su postura, pero que eran muy productivas, por que como dice Aurelio :

Allá en el Rancho Grande inició una serie interminable de películas similares que en rigor eran una crítica a la política agrarista. ¿Por que el régimen permitió o, en todo caso, por qué no neutralizó tales filmes con otros? Creemos que la respuesta está en la situación económica nacional, pues, a dos años de Rancho Grande, en 1938, año de la expropiación petrolera, la industria cinematográfica era la segunda industria del país después del petróleo, y México necesitaba divisas. La comedia ranchera aportaba millones y millones de pesos provenientes del extranjero, pues el cine mexicano extendía poco a poco sus tentáculos sobre América Latina.<sup>30</sup>

Tal vez lo dicho por de los Reyes tenga mucho de razón, pero para tener a un pueblo calmado, olvidando que sus padres o ellos mismo habían intervenido hasta hacia apenas 10 o 15 años en una guerra devastadora y que se agitaba con cada cambio de poder (Serrano, Cedillo, Almazán, Henríquez) una pantalla y muchas películas influían bastante.

El celo con que se prodiga el escape no tiene precedentes. La marea puede subir y bajar con sorprendente tranquilidad. La inoculación en masa tiene como fin propagar el ensueño, perpetuar el duermevela. La fuga de la insostenible realidad clasista, amenazada sin remedio por la expansión de los imperialismos occidentales, se consigue con calma, cómodamente instalados en la perspectiva histórica.<sup>31</sup>

Además de los dos géneros anteriores, surgió el culto a la madre que aunque ya se habían hecho películas con este tema anteriormente, es en este período que Juan Orol, el maestro del oportunismo en cartelera, desató la estampida de tributos, homenajes

<sup>30</sup> Aurelio de los Reyes. *Op. cit.*, p. 118.

<sup>31</sup> Jorge Ayala Blanco. *Op. cit.*, p. 44.

sacrificios y abandonos a las siempre atribuladas, abnegadas y nunca jamás bien recordadas Madres. También es el inicio de una comedia (con raíces en la carpa y el teatro costumbrista del siglo pasado), que basada en el éxito de Cantinflas queda anclada en la gracia verbal de chistes o juegos de palabras que iniciaban enredos y confusiones y dejaba a un lado el "gag" y la gracia corporal y visual utilizada por los cómicos norteamericanos. De esta manera se comenzaría a cimentar un cine aún vacilante que en 1939 tendría su primera gran crisis debido a la saturación del público con la producción nacional y la deferencia que se seguía dispensando hacia las películas extranjeras, preferentemente estadounidenses, tal vez la enematomografía nacional no hubiera superado airoosamente esta crisis de no ser por una serie de factores externos que lograron que en el siguiente período el cine mexicano conociera su auge y con el se crearía y reforzaría una mentalidad a nivel nacional que quedaría grabada por los siglos de los siglos como "la época de oro del cine nacional", cuando todos eran estrellas, todas las películas eran buenas y no nos explicamos porque ya no se hacen películas como esas.

#### *2.6.- El Cine y su época de oro (1941-1945)*

"A cada capilla le llega su fiestecita" y al cine mexicano le tenía que llegar su momento de gloria.

Una etapa que Carlos Monsivies engloba desde 1935 hasta 1955 tal vez por querer abarcar las mejores películas que se han hecho en blanco y negro (la trilogía revolucionaria de De Fuentes, *La Mujer del Puerto*, *Redes* y otras como las de Buñuel posteriores a este periodo como *Los olvidados*, *Subida al cielo*, *Nazarín*, etc.), y precisamente es este periodo el que la televisión vende como época de oro sin importar la calidad de las películas que se proyecten. Sin embargo el hecho es que la "época de oro" se situó durante estos años (41-45), como es más reconocido por la mayoría de

los estudiosos del cine nacional como De los Reyes, Viñas y García Riera. Como ya se ha mencionado el bombardeo japonés a Pearl Harbor que provocó la entrada de los Estados Unidos a la 2ª guerra mundial fue lo mejor que le pudo haber pasado a la industria filmica nacional, ya que Hollywood empezó a elaborar películas de propaganda bélica, al mismo tiempo que reducía su producción cinematográfica por la misma razón, lo cual dejó libre el mercado hispanoamericano, ya que tanto España como Argentina, los países con industrias lo bastante desarrolladas y que competían con México por este mercado vieron reducido su material filmico (película virgen, refacciones), la primera por sus problemas de guerra civil y el avance del fascismo franquista y la segunda por haberse declarado neutral en el conflicto (tal vez por sus nexos italianos)

El mercado estaba hambriento de películas y eso lo aprovechó la industria mexicana para producir como nunca se lo habían imaginado los pioneros que iniciaron el cine mexicano.

El cine se convirtió de repente en un excelente negocio donde arriesgando un poco de dinero se podían hacer grandes fortunas, ya que el dinero era fácilmente recuperable y no se arraigaba en el país como inversión a largo plazo. Aprovechando las estrellas que se habían venido consolidando como Jorge Negrete, Chirriflas, Emilio Tuero, los hermanos Soler, Sara García, Esther Fernández, Pedro Armendáriz, Andrea Palma, Isabela Corona, Gloria Marín, Arturo de Cordova, Joaquín Pardave, Stella Inda, etcétera, y junto a las nuevas estrellas que se generarían durante el auge (Mappy Cortes, María Antonieta Pons, María Félix, María Elena Marqués, Pedro Infante, Luis Aguilar, Rafael Baldón, David Silva, etcétera) se inundaría América Latina de películas mexicanas de todo género y presupuesto.

De este modo México quedó casi como proveedor exclusivo del mercado latinoamericano, y eso tuvo algunas consecuencias. La industria inauguró un sistema de financiamiento con base en anticipos de las compañías distribuidoras, esto consistía en que tal o cual productor anunciaba la filmación de una cinta con determinada estrella y solicitaba financiamiento. Las distribuidoras le otorgaban con la simple garantía del actor o actriz que intervendría. Así se aseguraba la recuperación de inversiones.

Siendo así una industria que dejaba divisas, el gobierno le otorgó importantes apoyos. En 1941 se ratificó el decreto cardenista de exhibición obligatoria de películas mexicanas, y en 1942 creó el Banco Cinematográfico, institución única en el mundo que por largo tiempo asegurará el financiamiento (y el funcionamiento) del cine.<sup>32</sup>

Los Estados Unidos no quisieron desaprovechar esta oportunidad y también entraron a participar del banquete. Así al mismo tiempo que se aseguraban de tener a México de su lado, -obtenían materias primas, mantenían la alianza contra el eje y aseguraban la difusión de propaganda contraria al mismo-, seguían ganando dinero al invertir en el cine mexicano como un seguro a la disminución de su producción cinematográfica. Conservando su política hemisférica y paranoica sin descuidar ni un ápice su economía.

Por si fuera poco Estados Unidos también proporcionó ayuda a la cinematografía mexicana. En 1943 una oficina a cargo de Nelson Rockefeller en el Ministerio de Relaciones de aquel país ofreció a la industria filmica mexicana refacciones mecánicas para los estudios, apoyo económico a los productores y asesoramiento técnico a los trabajadores.

Esta buena disposición estadounidense de ninguna manera era gratuita. Rockefeller veía disminuir las ganancias de Hollywood por su baja producción y decidió invertir en la industria filmica mexicana.<sup>33</sup>

De lo anterior se puede notar que la "época de oro" fue realmente de oro, por la cantidad impresionante de dinero que corrió durante esta etapa. Aunque claro no solo en el cine era patente el exceso de flujo monetario ya que como se ha dicho repetidas veces el cine se encarga de delatar a la sociedad que la produce ya que precisamente al comienzo de este periodo se da carpetazo a la Revolución Mexicana y pasa a convertirse en parte medular del discurso oficial que la tomaba como la herencia, el punto de partida hacia la fraternidad y la unión de México como país, como queda patente en este fragmento de un discurso del presidente Avila Camacho:

<sup>32</sup> Moises Vifias *Op. cit.*, p. 102

<sup>33</sup> Moises Vifias *Ibid.*, p. 102.

Pido con todas las fuerzas de mi espíritu a todos los mexicanos patriotas, a todo el pueblo, que nos mantengamos unidos, desenterrando toda intolerancia, todo odio estéril, en esta cruzada constructiva de fraternidad y de grandeza nacionales.<sup>34</sup>

Se habría así la puerta al llamado "Milagro Mexicano" en la economía del país, que ayudada por la guerra hizo que México basara su economía en la exportación de materias primas para la guerra y pensara en fomentar la industrialización del país, desentendiéndose de apoyo a los campesinos que al tratar de huir de su miseria emigraban a la ciudad de México o a alguna otra ciudad que necesitara de mano de obra o aprovechaba esa misma falta de mano de obra para ir a los Estados Unidos, tanto legal como ilegalmente por la necesidad de estos de "braceros" para cubrir la producción de guerra. México acumuló, de esta forma, gran cantidad de reservas monetarias, lo que contribuyó a crear esa atmósfera de prosperidad que el gobierno había perseguido desde el término de la revolución "de que era necesario primero crear la riqueza para después repartirla. En la realidad, como muestran las cifras, se apoyó denodadamente la primera fase sin hacer gran cosa por la segunda, que sin embargo se mantuvo teóricamente como verdadera y legítima meta de los *gobiernos de la revolución*".<sup>35</sup>

Pero la prueba más palpable de esa acumulación daría sus mayores y mejores ejemplos en el periodo presidencial siguiente con Miguel Alemán.

El cine se encargó de poner en pantalla todas las ideas y sucesos que se vivían durante estos momentos, en lo referente a la pregonada tranquilidad que buscaba el presidente Avila Camacho se halla "la añoranza porfiriana", pues el género se inició en 1939.

Cuando el inminente avilacamachismo requirió la exaltación de un pasado legendario y combativo que apoyara moralmente el principio del apogeo de la paz y la felicidad de la Revolución institucionalizada, se dio a la reminiscencia granburguesa, hizo recurrir por la sangre hemiofílica de la dictadura la efígie idealizada del General Díaz, revivió a los ejemplares polvosos de la época, exhumó pintoresquismos en los que la distancia histórica era un simulacro de placidez.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Hector Aguilar C y Lorenzo Meyer. *A la sombra de la revolución mexicana*, Ed. Cal y Arena, México, 1994, p. 192.

<sup>35</sup> Hector Aguilar C y Lorenzo Meyer. *Ibid.*, p. 194.

<sup>36</sup> Jorge Avila Blanco. *Op. cit.*, p. 44.

Provocando el escapismo del que se habló con mayor amplitud en el punto anterior, junto a la comedia ranchera.

La guerra tuvo también su representación a través de películas de muy diversa índole ya sea aludiendo directamente al conflicto con películas como *Soy puro mexicano* (1942) de Emilio Fernández, *Tres Hermanos* (1943) de José Benavides, *Corazones de México* (1945) de Roberto Gavaldón, con intervención de la Secretaría de la Defensa y *Escuadrón 201* (1945) de Jaime Salvador, entre otras; mencionando la migración de extranjeros bondadosos y agradecidos con Joaquín Pardavé como el prototipo del mismo, además de escribir y dirigir el mismo las películas, como *El haisano Jalil* (1942), *Los hijos de Don Venancio* (1944), *El barchante Neguib* (1945); tratando de fortalecer los lazos hemisféricos del continente americano con el concepto del panamericanismo con *La Liga de las Canciones* (1941) de Chano Urueta, *Canto a las Américas* (1942) de Ramón Pereda, *Hotel de Verano* (1943) de René Cardona o con películas históricas que reforzaran los lazos patrióticos como *Mexicanos al Grito de Guerra* (1945) de Alvaro Galvez y Fuentes, *Porfirio Díaz* (1944) de Raphael J. Sevilla, (como héroe contra la intervención francesa), *El Padre Morelos* y *El Rayo del Sur* (1943) y *Simón Bolívar* (1941) de Miguel Contreras Torres, que cabría en el rubro del panamericanismo también.

La frase que Avila Camacho pronunció durante su campaña de "soy creyente" fue pretexto suficiente para que surgieran un rosario de películas con tema religioso como *El Secreto del Sacerdote* y *La Reina de México* (1940) dirigidas por Joselito Rodríguez y Fernando Méndez respectivamente, *La Virgen que forjó una Patria* (1942) de Julio Bracho con la actuación del consagrado en Hollywood Ramón Novarro como Juan Diego y además de las actuaciones de José Luis Jiménez como Juan Diego en *La Virgen morena* (1942) de Gabriel Soria y *San Francisco de Asís* (1943) de Tito Gout que valían que hasta el obispo recomendara sus películas.

Aprovechando el desconcierto que provocó la guerra se utilizó al cine para adaptar muchas obras literarias sin pagar los derechos de autor, sin contar las obras que

se plagiaron con otros nombres y que se adaptaron al ambiente mexicano, García Riera menciona que fueron 68 autores y 85 adaptaciones los que se utilizaron para filmar durante este periodo entre mexicanos y extranjeros.

Los plagios y adaptaciones le daban un barniz de internacionalidad al cine nacional buscando sustituir las películas extranjeras que antes de la guerra trataban estos temas. Se creaba así un ambiente de cine con pretensiones de arte y al que se le invertía mucho dinero para darle un sello de calidad con poca fortuna la mayoría de las veces. El cine mexicano no sabía que hacer con su jauja. En su momento a este periodo se le vio como un entusiasta y verdadero comienzo de la industria cinematográfica.

Durante esta época el oro se reflejaba en la pantalla y fuera de ella, ya que con el aumento de las producciones y su costo llegaron actores de toda Latinoamérica y de algunos otros países. Así como mexicanos que habían tenido éxito en Hollywood como Dolores del Río y Ramón Novarro. Lupe Vélez ya había actuado en los 30 en *La Zandanga* de De Fuentes.

México empezó a vivir alrededor de sus estrellas creando todo un mundo artificial de mundanidad y sofisticación con la llegada de visitantes europeos como el rey Karol de Rumania y otros que venían huyendo de la guerra y comenzaron los cabarets y centros nocturnos a popularizarse, el comienzo del "jet set" y la vida mundana de la ciudad de México el Quid, el Circo S, el Leda y el Pato entre otros, donde se mezclaban y departaban las élites políticas y sociales con las nuevas celebridades cinematográficas y saliendo de ellos al amanecer a reponerse a los caldos de La Indiamilla y llegar al llamado a Coyocacán, el Tepeyac o a algún otro estudio para que México siguiera viviendo su sueño de Hollywood latino y la quimera de querer ser un México nuevo, que formaba parte de las naciones modernas y fortalecidas que surgieron del conflicto mundial.

En la "Época de Oro del Cine Mexicano" (1935-1955, aproximadamente), la concurrencia le 'plagia' lo que puede a las películas: el manejo del habla y de los gestos, el humor, la reverencia ante las instituciones, la percepción anecdótica de los deberes y los placeres. En rigor, es la "Época de Oro" no

del cine sino del público que, entre otras cosas, confía en que los ídolos le aclaren el manejo de las nuevas formas de vida, orientándolo en el vértigo de las transformaciones.<sup>17</sup>

Pero no sólo el público disfrutó de esta "su" época de oro, ya que para que el público haya logrado compenetrarse de estos mitos e historias necesitó de guías, de cantores e intérpretes y para lograr algo con decoro en este aspecto hubo directores como Emilio "el Indio" Fernández, Julio Bracho, Alejandro Galindo, Arcady Boytler y escritores de la talla de Mauricio Magdaleno, Salvador Novo, José Revueltas, Xavier Villaurrutia y Efraín Huerta que se dedicaron tanto a escribir argumentos como a ejercer la crítica cinematográfica aumentando así el aura de esplendor de esta irrepetible era que quedaría grabada en celuloide como tributo al paso de nuestros dioses por la pantalla.

Habiendo terminado cronológicamente la "época de oro" del cine nacional se abre una etapa donde los ecos de esta época siguen resonando, pero es solo eso, los ecos del estallido que se van muriendo conforme se alarga la onda de choque. Así es que el cine mexicano busca afanosamente y descubre un nuevo objeto que se aprovecharía en todas sus posibilidades, que fundía todos los temas en un solo espacio y el cual se explotó, sin cuidado ni medida, un objeto que rescataba el ritmo de la producción pero que dejaba a un lado las aspiraciones de arte y universalidad que la era dorada buscaba con tanto anhelo. El cine que toma el relevo es un cine de consumo casero y seguro, de protección ante el embate de la producción estadounidense que vuelve por sus fueros y el surgimiento de la televisión. Con esta actitud medrosa se da el inicio de la crisis que hasta la fecha aqueja a nuestro cine. ¿el objeto? La ciudad.

---

<sup>17</sup> Carlos Monsiváis. *Op. cit.*, p. 14.



## CAPITULO III. 1946-1952, LA CIUDAD A TRAVÉS DEL CINE.

No quiero vivir en una ciudad en que la única ventaja cultural sea poder tener éxito en la pantalla  
Woody Allen.

### 3.1.- El cine ciudadano.

La mirada recorre los calles como paginas escritas. La ciudad dice todo lo que debes de pensar. se hace repetir su discurso  
Italo Calvino.

Cuando los enviados de los hermanos Lumière y de Edison tomaron las primeras vistas de los pintorescos alrededores que ceñían a la entonces pequeña y todavía muy provincial ciudad de México no solo iniciaban la historia del cine en México sino también el género del cine ciudadano o urbano.

Escenas como las realizadas en el canal de la Viga, en el árbol de la noche triste o en la villa de Guadalupe; son vistas que retrataban una ciudad exótica a los ojos del mundo "civilizado" europeo o estadounidense. ¿Que otra cosa iba a ser una ciudad con canales llenos de flores e indígenas dentro de un árbol? Sin embargo, a pesar de la idea que regía en las mentes de quienes operaban las manivelas del cinematógrafo estas secuencias aunque no son propiamente ciudadanas o urbanas en su tema -campos, canales, carruajes de mulitas, tipos mexicanos-, sí lo son en su trascendencia ya que proyectan una clara idea de los habitantes y de las dimensiones físicas entonces corrientes en la ciudad de México.

Puede decirse que con la realización cinematográfica de asuntos como *Alumnos de Chapultepec con la esgrima del fusil*, *Alumnos de Chapultepec desfilando*, *el canal de la Viga*, *Carmen Romero Rubio de Díaz y familiares en carruaje por el Paseo de la Reforma*, *Clase de gimnasia en el colegio de la paz*, *Escena en los baños Pane*, *Grupo de indios al pie del árbol de la noche triste* y *Carga de rurales en la villa de*

**Guadalupe**, no sólo da principio el cine nacional, sino también el cine mexicano de género urbano o ciudadano.

Pero si con los emisarios extranjeros se abrió la rendija visual hacia lo que ocurría en la ciudad (que es lo que importa para este trabajo), los pioneros mexicanos -a los que se ha hecho alusión con anterioridad- aprovecharon ese resqueño para penetrar la realidad urbana, capturar escenas de la vida cotidiana y legarnos el documental ciudadano que en concepto de De la Vega Alfaro:

Por "documental ciudadano" entendemos la serie de testimonios realizados en la capital, ya que el concepto de ciudad o urbe sólo era aplicable en aquel entonces a la capital de México, las capitales o poblados de provincia, de las que también existen muchos documentos cinematográficos (Puebla, Orizaba, Aguascalientes, Veracruz, San Luis Potosí), no alcanzaban aún el rango de urbes por lo menos no en el sentido estricto del término. Todo ello como consecuencia de la centralización política y cultural que va desde antes exista en el país.

Criéndose así al universo de la ciudad de México, el cine mexicano desarrolló poco a poco un cine urbano que por espacio de casi cien años sencillamente daba una sola visión predominante, la del centro.

No obstante la estrechez con respecto a los espacios urbanos, las vistas que van desde el establecimiento de la práctica cinematográfica en México hasta 1910 muestran preferencia por retratar a la ciudad en todos sus aspectos posibles, bajo la premisa positivista de "solo la verdad y nada más que la verdad". No había más en la mente de los tomavistas mexicanos que grabar los lugares plateados de toriclor nacional, así como los tipos nacionales y las actividades tanto de la gente humilde como de la mejor sociedad.

Sin embargo para 1910 a pesar de las abundantes vistas que se realizaron de las fiestas del centenario de la independencia los documentales y testimonios empezaban a agotar su poder de atracción, (pese a que ya se habían hecho algunos intentos por presentar algunas historias con argumento) los espectadores empezaban a exigir que se

---

<sup>1</sup> Eduardo de la Vega Alfaro. *La urbe en el cine mexicano*, p. 178, en *Vivienda*, No. 2, vol. 7, marzo/abril 1982

les contarán historias como las que ya se proyectaban de otras cinematografías como la francesa, estadounidense o italiana.

Desgraciadamente para el desarrollo del cine de argumento nacional apareció la revolución, que freno este nuevo tipo de expresión en la cinematografía mexicana pero que sublimó la presentación del documental como medio de información, expresión y propaganda.

La ciudad de México se convirtió durante la revolución en el lugar mas seguro de toda la republica, alejado de las batallas y de los rigores de la destrucción, pero así como todo mundo emigraba a la ciudad para tener un poco mas de seguridad, la ciudad de México representaba para los grupos revolucionarios la posesión máxima, el botín que coronaría su lucha por alcanzar el trunfo de sus ideales y/o ambiciones. La ciudad de Mexico representaba poder.

El poder cambio rapidamente de manos de Porfirio Diaz a las de Francisco I. Madero, quien entró en medio del clamor popular en la ciudad de México y aunque la revolución habia amainado un poco en su intensidad -con la caída del dictador-, se tenía la sensación de que el nuevo presidente "el chaparrito Madero" no tenía los "tamaños" suficientes para controlar a la nación que Diaz habia sujetado por treinta años. La prensa y en especial los caricaturistas se dieron vuelo criticando al nuevo presidente haciendo mofa de su estatura, su cabeza calva y sus bigotes y cejas, tal vez no ha habido una critica con mas ferocidad y saña que la que se le hizo a Madero, quien para no caer en los mismos metodos represivos de su antecesor dejó hacer con total libertad a todos quienes tenían algo que expresar a favor o en contra de su régimen.

Aprovechando estos breves momentos de paz los hermanos Alva realizaron en 1912 su primera y única película de ficción. Una comedia titulada *el Aniversario de la muerte de la suegra de Embart*.

El cambio de intención es comprensible si tomamos en cuenta las circunstancias. La zozobra que producía la Revolución entre los ciudadanos pacíficos poco a poco se iba convirtiendo en pesadilla. El periodo presidencial maderista iba llegando a su fin, un periodo inestable, pero que

respetó hasta el último momento la libertad de creación, misma que el cine mexicano supo aprovechar.<sup>7</sup>

Esta película que se estrenó en mayo de 1913 y que se ha conservado casi íntegra es una muestra de las primeras películas de largo metraje y de argumento que tienen a la vida cotidiana como principal protagonista y a la ciudad de México como marco principal, sus calles, parques y edificios casi como parte de la historia y no como un fondo incidental.

Todos son reales, si se exceptúa la celda, en la que se reconocen los telones pintados similares a los de la escenografía teatral de la época, fuera de esto, hasta es posible identificar los edificios como el de la Sexta Delegación actual, o la plaza Río de Janeiro.<sup>8</sup>

La película continúa la línea marcada por los Alva del "cine-verdad" como si estuvieran realizando un documental sobre un día en la vida de Vicente Enhart. "El argumento es simple: Enhart está en cama y su mujer lo levanta para que vaya a depositar una corona de flores a la tumba de su suegra, en el aniversario de su fallecimiento. Después de algunos incidentes en el trayecto al cementerio, frente a la tumba, se embriaga, desentierra los restos de su suegra y se mete a dormir a la fosa. Suscita el escándalo y es encarcelado, pero como en la noche tenía función en el teatro, el comisario de policía, a ruegas del empresario, le da permiso de salir de la prisión para asistir a la tanda."<sup>9</sup>

La utilización de actores de tanda para filmar vistas ya se había dado en algunos otros casos como en *Chavilanes aplastado por una aplastadora* (1898), con un comercial a los cigarros de "El Buen Tono", las *Aventuras del Sexteto Uragua* (1905), en Mérida y las *Aventuras de Tip-Top en Chapultepec* (1907). Pero es hasta esta película de los Alva que se deja atrás la vista incidental y se desarrolla el tema más allá de solo

<sup>7</sup> Moisés Vinas, *Historia del cine mexicano*, UNAM-UNESCO, México, 1987, p. 52.

<sup>8</sup> Aurelio de los Reyes, *Ochenta años de cine en México*, Filmoteca-UNAM, México, 1980, p. 50.

<sup>9</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930*, UNAM-Filmoteca Nacional, México, 1981, vol. 1, p. 129.

presentar la acción que se anuncia en el título y da paso a todo un ritual cotidiano de una época específica en la historia de México.

De la anécdota destaca el hecho de que no obstante ser una película de ficción, se basa en la realidad cotidiana: nos muestra un supuesto día de trabajo de Alegria y Enhart, que solo es un pretexto de los Alva para introducirnos en el pequeño mundo de una pareja, desde el ángulo de la vida en común. Asistimos en ella a la hora de levantarse, la de tomar alimentos, de arreglarse e incluso, vemos su trabajo diario en el teatro.

Dicho de esta manera parecería que Alegria y Enhart son esposos. Pero en realidad Antonio Alegria es quien va preguntar por Enhart a su casa, lo saca de la cárcel y luego emprenden el jocosos trayecto al teatro (que revela las amplias y limpias calles) donde realizan su ritual de preparación para salir a escena, contrastando el caótico cambio de vestuario con el cuidadoso trabajo de maquillaje.

Pero bueno, este hecho de retratar lo cotidiano ofrece un cúmulo de datos sobre las costumbres de la época: cosas triviales como los que cada quien realiza a diario, como el aseo personal que realiza en su recámara Enhart con su palangana y su espejo múltiple y al terminar ponerse la ropa encima de su pijama y luego el chaleco, el saco, tomar su abrigo y además el infaltable sombrero. ¡ah! pero antes de salir, el coqueteo con la sirvienta antes de que regrese la esposa. Todas estas actividades no son muy diferentes a las realizadas por mexicanos de principios o de mediados de siglo y que habitan la misma ciudad y „porque no“ el mismo edificio o la misma casa. Un ritual sigue siendo el mismo ritual aunque sea hecho en condiciones diferentes y con utensilios de mayor tecnología, que siguen realizando el mismo trabajo, cambia la forma pero no el objetivo, salir, verse bien e impresionar a las muchachas. Estas escenas son triviales, pero para los historiadores deben ser fuentes de primera mano para penetrar en una época convulsiva de nuestra historia y que da una idea clara del ser mexicano a pesar de los problemas que suceden a su alrededor.

<sup>3</sup> Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p. 51.

Pero no es sólo la riqueza interior de la vida hogareña de la pareja, el Sr. y la Sra. Enhart, que nos ofrece esta película, lo que la hace tan valiosa para este trabajo y como objeto de estudio para los historiadores, es que la cámara de los Alva sigue a Enhart en sus peripecias por la ciudad, descubriéndola. Acompañándolo a comprar flores (dos ramos para obsequiar y una corona para su suegra), yendo en automóvil (tal parecer un ford T) por las calles y los parques cortejando a las señoritas "con la falda bajada hasta el huesito", al panteón español que es donde yace la festejada,uyendo de los policías que aprehenden y remiten a Enhart a la cárcel, único lugar de "locación" donde los verdaderos policías y trabajadores de la delegación salen y sourien a la cámara que ha deambulado por la ciudad de México descubriéndola, mostrándola en los breves momentos de paz que antecedieron a la tristemente celebre decena trágica

La cámara escudriña la casa y la ciudad, muestra a la gente, las costumbres, los modos de vida. Especialmente merece la atención una secuencia cuando Enhart compra las flores el camarógrafo permanece a la distancia, contemplando la operación de compra-venta, una vez que termina el comico se aleja, y entonces el interés se centra en el puesto de flores y en las actividades de los vendedores."

Después de este film hay que esperar siete años para que surja una nueva película que nos deje apreciar la ciudad como parte importante de la historia que se deja ver en la pantalla

Mientras tanto la revolución alcanzo a la ciudad de México de manera violenta con la rebelion promovida por Félix Díaz y Bernardo Reyes que desemboco en el asesinato del presidente Madero y el vicepresidente Suarez. Estas jornadas de traición y falsedad por parte del ejercito dirigido por Huerta y manipulado por el embajador estadounidense Henry Lane Wilson quedaron dramáticamente plasmadas en las vistas *La decena trágica en México o Revolución telcrista, La revolución telcrista o Los sucesos de la decena roja o Los sucesos de la semana roja o Decena trágica en México y Decena trágica*. Todas de 1913

---

<sup>6</sup> Aurelio de los Reyes *Ibid.*, p. 51

La ciudad en medio de estas luchas por controlarla veía como iban y venían los grupos revolucionarios según variara la marea. La ciudad vio irse al dictador Díaz, la entrada del apóstol Madero, la fuga del chacal Huerta, el arribo de los salvajes de Zapata y Villa y finalmente a los carrancelistas constitucionionalistas que llegaron para quedarse. Y todo ello quedó por siempre en las imágenes que el cinematógrafo mantiene aún palpitantes y flotando en el haz de luz que lleva estos documentos a la vista e imaginación de los mexicanos — que observan, vivo, un episodio de la historia de México al que la leyenda y la retórica oficial han desdibujado.

La figura también de Don Porfirio y la aprehensión de dona Carmelita al atravesarse a cruzar los Campos Elíseos, explican más sobre la sobrevivida del porfirato que todas las lamentaciones de los Bustillo Oiso, el huido candoroso ingenuo de Pancho Villa y Zapata al pie de un árbol son, obviamente, hechos más significativos que los 193, 460 discursos que sobre ambos proyectos se han vertido en los últimos diez años.

Al término de la revolución y con el país en relativa calma bajo el control constitucionalista en abril de 1918 se realiza la película que definirá la temática que habría de seguir el cine nacional, el pecado y el perdón se funden en una palabra, *Santa*. Y de aquí se derivaría hacia otro tema recurrente: la ciudad es un centro de perdición. Esta idea de la ciudad como corruptora de las limpias costumbres rurales, no es privativa y ni siquiera descubierta por el cine mexicano, ya que los novelistas del siglo XIX ya habían expresado algunas de estas protestas, pero es con *Santa* de Federico Gamboa que se refleja, con un éxito prácticamente de best seller, la perdición de una bella y pura muchacha pueblerina en las oscuras y rojas taneas de la prostitución ciudadana. En la primera versión de *Santa* (1918), Luis G. Peredo ilustra en la novela de Gamboa que después de la seducción del oficial del ejército sigue la seducción de la ciudad, ya que posterior a las tomas del romántico y bucólico Chimalistac con bosques y arroyitos de cristalinas aguas (sustituidos ahora por ejes viales, el Condumex y la Ghandí) continúan las de una ciudad de México enorme y oscura que hace correr a

<sup>7</sup> Carlos Monsiváis, *Amor y Utopía*, UNAM, México, 1965, 80.

Elenita Sánchez Valenzuela ante los dos únicos y poderosos vehículos que circulaban por el enorme Paseo de la Reforma y que la obliga a refugiarse a la puerta del foco rojo, el burdel, y en los salones de baile, dos de los principales motivos de ruina y de seguridad en la ciudad y a los que se volverá continuamente el cine en busca de emoción y refugio.

La película anterior provee y ratifica un estereotipo sobre la ciudad, que los mismos revolucionarios expresaban, ya que al mismo tiempo que la deseaban la despreciaban por esa aura de "extraviadora" de costumbres y almas.

Es por eso que escribe Alvaro Ruiz Obregón que la Ciudad de México apareció en el escenario de la Revolución Mexicana como la gran cortesana, seductora de revolucionarios, título que asumió por haberse soñado durante el porfiriato superior al resto del país. Los constitucionales la llamaron la "ciudad corrompida maldita", y peor aun "la ciudad de las infamias". Obregón, al visitar la tumba de Madero, tres días después de su entrada a la capital, culpa a sus ciudadanos de degeneración y de falta de hombría por no haberse levantado en armas durante la decena trágica, y para avergonzarlos, le regaló su pistola a una mujer, que corriendo un riesgo considerable, había cuidado la tumba de Madero desde su asesinato. Dijo allí Obregón: "Como se admira el valor ecdo mi pistola a la señorita Anas, que es la única digna de llevarla". Desde entonces la ciudad fue considerada como el eslabón indispensable de la corrupción gubernamental, moral y social. Entre el modelo de la civilización por conquistar, fue al mismo tiempo el talón de Aquiles de los hábitos familiares, de la Moral Ciudadana.<sup>8</sup>

Esta idea dura y cruel para con la ciudad de México también fue compartida por Enrique Rosas. "Para Rosas la ciudad era una prostituta que había corrompido las costumbres campesanas, opinión acorde con la visión carrancista de la ciudad."<sup>9</sup>

Pero a pesar de esta impresión, Enrique Rosas (junto a Joaquín Coss) realizó la primera película formalmente cinematográfica en la historia del cine en México, *El automóvil gris* y con ello logró así una transición de "fotografía a cineasta" y marcó con esta película la pauta para futuras producciones filmicas, tanto en el manejo técnico como en la manipulación de información por parte de los cineastas, como lo dicen Carlos Monsivais:

<sup>8</sup> Victor M. Romero Cervantes, *Melodrama, cine y ciudad: sus inicios*, p. 9, en *Pantalla*, No. 16, primavera 1992.

<sup>9</sup> Aurelio de los Reyes, *Op. cit.*, p. 257.



El Automóvil Gris es un film muy significativo. Por un lado, se emancipa ya de la tiranía teatral que padecía el cine mexicano primitivo. Por otro, es un intento de llevar al cine los problemas y acontecimientos del México inmediato. Y si bien se ha de consumir la independencia expresiva del cine, la censura política y social terminará con cualquier pretensión de examinar en la pantalla temas que no correspondan a la más fantástica realidad mexicana.<sup>10</sup>

#### y Aurelio de los Reyes:

El Automóvil gris es importante por ser la última manifestación del primer cine mexicano, del cine verdad como se entendía entonces, no por otro motivo Rosas respetó los escenarios e incluyó la escena del fusilamiento real de los ladrones, es importante, además, porque es muestra de lo que el cine mexicano sería en el futuro al soslayar hechos políticos o presentarlos conforme a los intereses del grupo en el gobierno, es significativa porque representa el paso de la realidad al sueño escapista, de la verdad a la mentira, porque expresa las dos influencias que en ese momento se advertían en el ambiente: la italiana y la norteamericana [ ]<sup>11</sup>

Tal vez esta mezcla de realidad y ficción le pare el justo título que le asignó Victor M. Romero Cervantes de ser "el primer filme neorrealista en la historia del cine mundial".

La versión de Rosas originalmente un serial de doce episodios, alcanzaba las cuatro horas de duración, después se editara en dos versiones con sonido, la primera en 1933 y la otra en 1937. Aunque al parecer es la de 1933 la que se conserva hasta ahora.

Hay que apuntar que en 1912 se exhibió *El automóvil gris* desempeñada por actores de la comedia francesa y que media más de 1500 metros. "Trata acerca de los bandidos automovilísticos de París"<sup>12</sup> y que tal vez haya contribuido tanto a dar nombre a la banda como a incrementar la popularidad de los hampones, por haber estado ya en el cine.

La película de Rosas hace referencia a los asaltos ocurridos en la ciudad de México entre 1915 y principios de 1916, realizados por una banda de asaltantes civiles y militares enfundados en uniforme militar y abordó de un automóvil que, hasta el 19 de octubre de 1915 se haría referencia a su color a través del *American Herald* y donde

<sup>10</sup> Carlos Mousivias. *Ibid*

<sup>11</sup> Aurelio de los Reyes. *Op. cit.* p. 259

<sup>12</sup> Luis Reyes de la Maza. *Salón Rojo*, UNAM, México, 1968, p. 80.

pudo haber influido la película francesa. Estos asaltos se realizaron a las casas de las familias más ricas de la ciudad, a las que penetraban con ordenes de cateo oficiales, cuatro son los atracos que se recrean en la película y se anuncian con un letrero, al Sr. Vicente González (que incluso ayuda a detener a varios miembros de la banda y al jefe, Granda, que era agente de la policía), a Toranzo, a Martel y a Mancera. La banda actuaba con tal impunidad que la voz popular le achacaba nexos con altos funcionarios del gobierno carrancista; finalmente fueron capturados y fusilados sin aclararse si realmente el general Pablo González era uno de los beneficiarios del botín de la banda.

El argumento del Automóvil Gris se apega naturalísticamente a uno de los mayores procesos de nuestra nota roja. En los años de la década del diez, la política y el pillaje se confundían y entrecruzaban de modo irremediable "Ayer bandido, hoy general, mañana bandido", era la escala ocupacional de moda. Era la época en que los generales, forrados al calor de la improvisación absoluta y tan numerosos como los sargentos, no solo morían en la cama, sino que vivían del atraco. La celeberrima banda (cuya jefatura atribuyó el rumor público al mismo general Pablo González, jefe de la policía y coproductor de la película y cuya leyenda se vincula a ciertas joyas de María Conesa), aprovechaba al máximo sus contactos con las autoridades policíacas para ejercer su oficio y evitar "el largo brazo de la ley."<sup>11</sup>

Así es, *El automóvil gris* refleja el problema de la transición de algunos antiguos combatientes dentro de una vida civil que empezaba a ser tranquila y con la que no terminaban de entenderse, no sabían que hacer con el ocio en sus manos y era que a través del asalto recuperaban, en parte, la adrenalina que aun llevaban en sus cuerpos, además de que así continuaban cultivando esa costumbre a la que se habían aficionado tan vehementemente durante sus correrías en "la bola", el pillaje y la expropiación de bienes en nombre de la revolución. Por eso es que la manufactura de la película se enfrentó con algunos problemas por realizarse tan cerca de los acontecimientos (tres años apenas), ya que la censura promulgada el 1° de octubre de 1919 ejercerá una estrecha vigilancia en torno a lo que presentaba la pantalla e incluso durante la edición de las películas sonorizadas se descubrieron escenas que no se sabía de su existencia.

<sup>11</sup> Carlos Monsiváis, *Prof. Sin*

Rosas tuvo que cuidar su película porque el argumento estaba íntimamente relacionado con la situación política del momento, y se rumoraba que personas en el poder en aquel entonces fueron parte muy activa de la banda.<sup>14</sup>

Aunque en realidad nunca se comprobó nada acerca del gral. González esa sombra de duda persiguió siempre su persona (aun ahora). Sin embargo todo lo que se tejió alrededor de la banda y la película, era para siempre parte de una leyenda, un mito que el cine realmente no ayuda a resolver y sí a acrecentar.

Pero dentro de *El Automóvil gris* la ciudad se descubre, se hace imprescindible, roba cámara. La ciudad llama la atención, ya que Enrique Rosas fiel a su costumbre de filmar solo la realidad respeta tanto el orden en que ocurrieron los atracos como los lugares asaltados y los presenta tal y como se encuentran en 1919, así se puede comparar y notar la diferencia entre la ciudad de *el automóvil gris* con la que exhibió el *Aniversario del fallecimiento de la suegra de Enbart*. Las dos películas muestran con amplitud a la ciudad de México en dos tiempos distintos.

Comparando *El Automóvil Gris* con *El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enbart* de 1912 de los hermanos Alva, se observan los cambios habidos en la ciudad de México en los siete años que median entre ambas cintas. En la primera se ve limpia y cuidada con gente en las calles, mientras que la segunda manifiesta el desorden y abandono a causa de la Revolución. La ciudad se ve sucia y ruinoso, y con excepción de la avenida Juárez solitaria.<sup>15</sup>

La película da abundantes detalles del estado de la ciudad de México en esos años, como la avenida Juárez, el paseo de la Reforma con "el caballito" y "los indios verdes" escoltándolo en su entronque con Bucareli, una toma emmarca al "caballito" justo enfrente de la entrada a la jefatura de policía a donde iban los agraviados a notificar de los asaltos y una espléndida toma de la fachada de la cárcel general (cárcel de Belén) cuando se produce la fuga de los reclusos, entre los que se encuentran algunos miembros de la banda, provocada supuestamente por guerrilleros zapatistas (aquí vale hacer mención que para el estreno de la película, el 12 de diciembre de 1919, el

<sup>14</sup> Aurelio de los Reyes, *Ochenta años*, pp. 131, p. 137.

<sup>15</sup> Aurelio de los Reyes, *Una ciudad*, pp. 194, p. 252.

gobierno carrancista había logrado asesinar al caudillo y que mejor que achacarle a sus fuerzas tal atentado en el momento oportuno para hacer olvidar el significado de su lucha y presentarlo como un sedicioso, liberador de criminales), la disposición arquitectónica de Lecumberri como los techos, el puesto de vigilancia y los llanos por los que escapa Oviedo uno de los miembros de la banda. Esto por lo que toca a los edificios públicos. Se muestran también los comercios como: el garage de San Cosme y *el triunfo de San Rafael*, la tienda con dependiente de tremendo bigote y largo delantal. Las casas asaltadas muestran su decoración propia, papel tapiz de dibujos geométricos, los muebles, los arcones, los roperos y algunas cajas fuertes, así como su particular arquitectura que contrasta notoriamente con el resto de la ciudad, edificios con huellas de balas o cañonazos, cuartos estrechos, vecindades, paredes derruidas, los autos, tanto de la banda como de la policía que aparecen en las persecuciones, la ropa citadina y rural (en ambas era imperioso cubrirse la cabeza, ya fuera con gorra o sombrero). Además de las costumbres de los personajes, la poca gente que aparece en las tomas se muestra cansada, triste, presa del hastío, reflejo de la situación inestable de una ciudad que acaba de superar un trauma y ostenta sin orgullo sus cicatrices, en contraste con el *Aniversario* donde los involuntarios extras sonríen y se esfuerzan por salir en el cinematógrafo. La película rescata todo este mundo tal vez sin haberselo propuesto el director Rosas, pero que es un elemento que enriquece de manera absoluta a esta cinta.

La ciudad continúa siendo un personaje clave. Si en el argumento en ocasiones personificaba al destino que protegía a los asaltantes, en la película ha sido diluido su papel por la supresión de letteros. A pesar de eso para el espectador resulta claro que los asaltantes conocen palmo a palmo sus rincones y que saben que barrios de la ciudad les son favorables. Según el argumento, la ciudad debía ser bella y fea, rica y pobre, solitaria y con bullicio, y sin embargo en la película impresiona por su deterioro y soledad. Algunas escenas muestran las colonias San Rafael y Santa María, otrora orgullosas de su esplendor [ ] El abandono de la ciudad se sobrepone a cualquier intento por mostrarla hermosa limpia y ascada.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Aurelio de los Reyes. *Ibid.* p. 258-259.

**Aún en la misma época en que fue filmada este prurito de realidad le fue reconocido a Enrique Rosas, por no falsear a la ciudad en aras de una película más cuidada.**

(...) cosa rara: no se han rebuscado las calles para que México parezca prodigiosamente bello: casi todo se tomó en callejuelas desiertas y feás, que dan realismo a las persecuciones.<sup>17</sup>

Para rematar el tono de realidad en que se desarrolló la película Rosas incluye al inspector de policía que logró la captura de los asaltantes interpretándose a sí mismo y además las escenas del fusilamiento real de algunos miembros de la banda, mostrando que la vigilancia policial era efectiva y se castigaba a los delinuentes, ensalzando el valor del trabajo como único medio de realizarse en la vida. Es por ello este final conccionado al gobierno, tanto para permitir la realización como la exhibición del filme y tratar de quitar la nube de duda que se tenía sobre la participación de González en la banda al mostrar como la policía que el comandaba capturó y castigó a los asaltantes.

La película es valiosa por su calidad documental y por su avance técnico en el manejo de las imágenes, del close-up, de la malla, del suspenso y de la narrativa filmica, lo que hace a Aurelio de los Reyes mencionar la influencia de D.W. Griffith en Enrique Rosas para la realización de esta película. De esta forma *El automóvil gris* abrió paso a la realización de un cine más formal que comenzó a dejar atrás las vistas y las tomas teatrales y como documento mantuvo y mantiene vigente una ciudad que sobrevive a los cambios con firmeza y que siempre tendrá quienes canten, a pesar de sus errores, su valor para continuar.

Después de esta importante película para el desarrollo del cine urbano pasara mucho tiempo para que el cine se volviera a ocupar de la ciudad, ya que durante los siguientes veinte años serían los asuntos campiranos o los melodramas encerrados en la

<sup>17</sup> *Cronica de México*, p. 20, en *Cine Mundial*, citado en Aurelio de los Reyes, *Ibid.*, p. 259.

intimidad de la tragedia familiar la línea que seguiría el cine para mantener al público atento a las producciones nacionales.

En 1920 se filmó *Viaje redondo* realizada por Juan Manuel Ramos y protagonizada por otro popular actor de comedia tandofilista Leopoldo "el cuatezon" Beristain. Esta película fue quizá "la primera película sobre los apuros de un fueño en la capital, tema que se volvería recurrente en el cine mexicano y que se prestaria para señalar el relajamiento de las viejas costumbres en la ciudad en contraste con el conservadurismo rural."<sup>18</sup> Después el silencio.

Durante la década de los Treinta -como se ha mencionado anteriormente- se robustecieron los géneros sobre los que la industria cinematográfica nacional sustentaria su futura bonanza, mas estos generos (la comedia ranchera, el melodrama familiar, la revolución y la prostituta) no hacen ningún tipo de referencia a la ciudad. Se situara donde se situara la película lo unico que diferenciaba a una película de otra eran los decorados del foro y la ropa de los actores, nada cambiaba.

( ) la realidad mexicana citadina en el cine se reduce a su representación o síntesis, a su elaboración artificial entre las cuatro paredes y los techos de los estudios. Un México de capiteria y escayola, un México de *staff*, con luz de reflectores, con aire encerrado sin viento sin lluvia.<sup>19</sup>

El cine en sus asuntos y temas se encierra en si mismo, ya sea en el seno familiar o en la segura referencia del rancho, limita sus escenografías a salas, cocinas, recamaras y cuando mucho patios, mencion aparte son los infalibles cabarets y cantinas, unos lugares de "afuera", cuando no son mas que extension de la misma enorme casa que es el cine en estos años.

( ) al ubicar la inmensa mayoría de sus tramas en espacios cerrados o en el rancho, el cine mexicano aniquilo cualquier tentativa de recrear el mundo propio de la urbe.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Moses Vitas, *Op. cit.*, p. 89.

<sup>19</sup> José De la Colina, *Espejo*, p. 189, citado en Victor M. Romero Cervantes, *La ciudad y el cine*, p. 12, en *Pantalla*, No. 13, abril 1991, UNAM.

<sup>20</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, *Op. cit.*, p. 186.

Los escenarios tal vez variaban en su ubicuidad geográfica, pero ni un ápice en su contenido espacial (la hacienda y el rancho eran lo mismo). No importaba si el drama era jarocho, tapatío, norteño, yucateco o "capitalino", los lugares comunes brillan por su presencia y los paisajes, únicos referentes de exteriores despliegan sus atractivos y demuestran que como México no hay dos, todos los paisajes son bellos y todos somos una misma familia.

Las pocas referencias que se hacen a un drama ciudadano se construyen nuevamente a las enclaustradas escenas del departamento, casa y otra vez el cabaret olvidándose completamente de la ciudad, las calles y edificios no existen propiamente, lo que nos alude la urbanidad de una cinta es nuevamente el vestuario y el decorado del foro, ya que el lenguaje no variaba demasiado en esa época, todos los actores y actrices hablaban prácticamente igual en cualquier situación dramática y geográfica. Victor M. Romero conjetura una posible explicación del porque la ciudad desaparece de la pantalla durante la de cada de los 30.

La omisión de los aspectos de los edificios y calles públicas de la ciudad, podría pensarse que fue debido a una especie de represalia contra la modernización y crecimiento de la ciudad, en años posteriores a la revolución, hasta los veinte, las gentes de la clase media y de la superior querían olvidar los atropellos, crímenes e injusticias que según esas mismas clases había cometido el pueblo. Entonces sus ojos son los de la cámara cinematográfica que les muestra el mundo desaparecido de las suntuosidades de sus mansiones y sus brillos exclusivistas.<sup>17</sup>

Esta misma añoranza es la que generaría las películas de la *Pax porfiriana* de principios de los cuarenta. Ambas (la ausencia de películas urbanas y la proliferación de películas de tema porfirista) las dos caras de una misma moneda, el miedo a lo desconocido de una transformación del México rural a un México cada vez más urbano, donde paulatinamente van desapareciendo las arraizadas costumbres provincianas en favor o detrimento de otro tipo de costumbres más cosmopolitas o extranjerizantes que empiezan a hacer su aparición en la ciudad de México y que marcan un mayor desapego

<sup>17</sup> Victor M. Romero Cervantes, *Op. cit.*, p. 14.

del que ya existía, entre la capital y la provincia (como la perceptible ausencia de sombreros, los ritmos y términos estadounidenses, como el charleston, las flappers y los tarzanes). Pero aunque verdaderamente son pocos los ejemplos de cine ciudadano -y aunque de la Vega Alfaro diga que no merecen mencionarse siquiera-, hay que hacer notar unas cuantas películas que nos dan una cierta noción de la vida en la ciudad de México durante los *luminosos treinta*.

En primer lugar se halla la película *Sagrario* (1933) de Ramón Peón en la cual "se mezcló una vaga intención social con el ácido y atrayente perfume de los amores ilícitos: el adulterio quedaba convertido en el más convencional de los hechos ante la aparición de un sentimiento casi incestuoso entre el doctor Rivero y la quinceañera Sagrario: un amor que debía morir en la medida en que resultaba mortal para los demás. El melodrama se solazaba en las fronteras de lo prohibido para retroceder horrorizado a la hora buena y santificar *famouz fou* en aras de la moraleja. Pero, cuando menos, Sagrario dejó constancia de que el lago de Chapultepec ha sido siempre escenario propicio a los desahogos amorosos, de que los rascacielos de San Juan de Letrán ya daban a la ciudad de México por aquellos tiempos un aspecto cosmopolita y de que los jóvenes de entonces demostraban su modernismo negándose a usar sombreros."<sup>22</sup>

Las películas del *Cine Bohé* en las que hace referencia a los barrios bajos como en *¿Quién mató a Eva?* (1934) de donde saldría el gangster *Upoumú de Chicago* que merecería una película completa al año siguiente, también situada en una ambiente de policías, ladrones y bajos fondos.

Y una película de Fernando De Fuentes *La familia Dressel* (1935) de la que solo se sabe que era una gran película y en donde en algunas fotos que pude observar se distinguen varias tomas de la ciudad.

A finales de los treinta se pueden distinguir tres corrientes en el incipiente acercamiento que se empieza a hacer a la ciudad.

<sup>22</sup> Emilio García Riera, Emilio *Historia documental del cine mexicano 1*. Ed. Era, México, 1969, p. 47.



Estas tres fórmulas corresponden a:

- 1) La odisea del rancho a la capital.
- 2) La comedia.
- 3) La acción policiaca.

1) La odisea del rancho a la capital inició hace muchos años y sigue sin concluir, pero en el cine principio con el *Viaje redondo* (1920) del *Cuatzón* Berstain del que ya se ha hablado con anterioridad. En 1926 Eduardo Urriola realizó una comedia llamada *Del rancho a la capital*, pero es hasta este periodo que se vuelve a retomar el tema de los problemas que acosan a los cándidos provincianos que arriban a la ciudad de México.

En 1929 Miguel Contreras Torres, siguiendo la misma línea realiza *El águila y el nopal* con Roberto el *Panzón* Soto y el *Cuatzón* Berstain con el tema que luego se retomará en *Los millones de Chatlán* y del que se hablará más adelante.

Jorge Ayala Blanco hace mención de tres películas, malas en su opinión, que refieren la misma situación, el arribo y la huida posterior de la capital. Las películas son: *El señor alcalde*, con el debut, como director, de un fotógrafo que luego destacaría dirigiendo a un comediante clave del cine ciudadano, Tin Tan, el joven fotógrafo es Gilberto Martínez Solares; *Los millones de Chatlán*, de Rolando Aguilar y el segundo viaje *Del rancho a la capital* (1941) dirigido esta vez por de Raúl de Anda.

Las dos primeras películas fueron realizadas el mismo año que la de Galindo *Atentras México duerme*, en 1938, pero a estas debemos añadir una película más, *México lindo* de Ramón Pereda del mismo año.

Las películas realizadas en 1938 muestran un desprecio hacia lo desconocido que hay en la ciudad y una buena fe absoluta en que solo desconocidos tramposos pueblan la capital.

En *El señor alcalde* "una pareja de fugitivas de la ciudad (Andrea Palma y Matilde Palau) explotan la ingenuidad de los humildes trabajadores de un pueblecito y

están a punto de corromper al señor alcalde (Domingo Soler) durante una peligrosa estancia en la capital".<sup>23</sup> Pero las embaucadoras hayan su castigo y el buen juez a su casa regresa.

*Los millones de Chaffán* muestra como un humilde ranchero bigotón (Carlos López Chaffán) que recibe una gran fortuna por concepto del petróleo que hay en su terreno viaja a la capital que está más acorde con la nueva posición socioeconómica adquirida y es aquí donde aflora la ambición de su cuñado (Joaquín Pardavé) que lo incita, primero a venir a la capital, después a mantener el boato mediante gastos exorbitantes (de los que él sacaba un porcentaje al convencer al Chaffán de adquirir esos lujos), que su hermana y esposa de Chaffán (Emma Roldán) aprueba totalmente, por sentir que esa, la riqueza, es su ambiente natural, y muestra con toda la ridiculez de nueva rita la posición recién adquirida. Chaffán es engañado por Carlos López Moctezuma para meter un negocio de lecherías automáticas y es acusado de no pagar las deudas que contrajo por exigencias de Pardavé, es llevado a la cárcel pero gracias a los porcentajes de un Pardavé arrepentido y a que atrapan a López Moctezuma logra pagar sus deudas y ya calado por la experiencia regresa a su pueblo para construir, con lo poco que pudo rescatar, una escuela rural, "para algo sirvieron los millones de Chaffán", suspira al final.

Con *México lindo* se dan dos viajes del rancho a la capital, primero el que hacen los rancheros enamorados Ramón Pereda y Antonio R. Frausto al ir en busca de sus novias que llegaron a la capital y entraron a trabajar en un espectáculo de revista. Después de algunos malentendidos que los llevan a separarse y luego a triunfar juntos en una revista producida por el propio Pereda, en donde se cantan muchas canciones de diferentes regiones del país, y terminan con la que da nombre a la cinta. Con esta película "la provincia siempre conquista en el cine a la pobre capital que debe gozar del folklore por no tener ni un misero corrido compuesto en su honor"<sup>24</sup> ya que Chava

<sup>23</sup> Jorge Ayala Blanco. *La oscuridad del cine mexicano*, Ed. Posada México, 1975, p. 120.

<sup>24</sup> Emilio García Riera. *Op. cit.*, p. 177.

Flores y tiempo después Guadalupe Trigo, se hayan todavía a algunos años y vivencias de distancia para trovar en favor de su amada ciudad.

Pero el otro viaje lo realiza nuevamente el *Cuatezón*, invitado por su compadre Frausto, esta vez acompañado de toda su prole, once hijos y guajolotes incluidos, se hace énfasis en el contraste de la imagen de los asombrados provincianos que tratan de hacer su vida anterior sin adaptarse a su nueva situación, como usar pistola siempre a la vista (ya que los diputados la traían bajo el saco), o la misma ropa del charro gallardo (según Florestan, crítico del Universal). Pero es por el encuentro que se tiene entre este charro sin tacha con un taxista que esta película puede tener mas relevancia que sólo el choque de las costumbres rurales con las urbanas. Pues el buen Leopoldo Beristain, amo del teatro de revista y género chico de principios de siglo tiene un altercado con el taxista Fernando Soto *Mattequilla*, en su debut cinematográfico *Mattequilla* se desarrollaría como un autentico personaje de ciudad en el cine de los años posteriores. Las generaciones se encuentran y se dan paso, el cine tuvo la suerte de recoger este momento crucial en el mundo de la comicidad en Mexico.

El año de 1941 es el año que resume y da titulo a estos encuentros entre la urbe y la provincia, es el año del filme *Del rancho a la capital* dirigida por Raul de Anda, donde una numerosa y ranchera familia viaja a la capital donde es despreciada por sus parientes capitalinos, pero despues de comprender que no son ellos los que están mal, sino que los parientes de la ciudad son los que han perdido la sencillez y la bondad del corazon, despues de comprender esto levantan la frente y restriegan su tierra provincianidad en la cara de los modernos desarraigados, después vuelven con orgullo a su rancho.

Todas estas películas se pueden resumir en el anuncio que publicitaba a esta película "Una historia real e impresionante que presenta el contraste entre la sencilla gente del campo de corazon sano y la que vive en la gran ciudad, pervertida por el

## ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

modernismo y sobre una base de falsedad e hipocresía"<sup>25</sup> El corazón (melancólico de la capital) ha hablado.

2) La comedia de mediados y finales de los treinta, aunque es mejor decir, los cómicos, empiezan a hacer de la ciudad su escenario más común y natural, debido principalmente a su extracción cañera y de teatro de revista, que aunque ahí se realizaban cuadros típicos o provincianos, lo que campeaba era primordialmente la crítica al gobierno y los aconteceres de la vida en la ciudad. Aun así gentes como Leopoldo "el Cuatezón" Bernstein, Manuel "Lamez", Roberto "el Panzón" Soto, Carlos López "el Chafán", Armando Soto La Marina "el Chicote", Joaquín Pardave, Agustín Isunza, Luis G. Barreto y otros más saltaron y continuaron sus carreras en el cine con mucho éxito, la mayoría especializándose en papeles campurrios, aunque representaban ocasionalmente algún personaje ciudadano. Pero ninguno alcanzó un verdadero reconocimiento de personaje ciudadano hasta que hizo su aparición cinematográfica Mario Moreno "Cantinflas".

Quizá Mario Moreno deba su éxito a que incorporó a la tipología del cine mexicano una figura diferente y ciudadana "el peladito". Por supuesto, *Cantinflas* (1939) nunca llegó a hacer cristalizar el espíritu de la capital de la república en un buen cine burlesco. Su afianza es siempre servil y respetuosa. Sus chistes verbales, desesperadamente verbales, eluden el *gag* y añoran la carpa original.<sup>26</sup>

*Cantinflas* ya era muy conocido en el ambiente carperil cuando debutó en 1936 en un papel pequeño en la película *No te engañes corazón* de Miguel Contreras Torres, pero era aprovechado para la publicidad de la película y atraer más público. Sin embargo *Cantinflas* no hizo de sus películas un género propiamente ciudadano, aunque tal vez en alguno de los cortos que filmó entre 1939 (*Siempre listo en las tunchas* y *Jengibre contra dinamitas*) y 1940 (*Cantinflas boxeador* y *Cantinflas ruletero*) dirigido

<sup>25</sup> Anuncio de la película *Deberé mucho a las apañadas* en Emilio García Riera, *Historia del cine en México*, 1969, p. 34.

<sup>26</sup> Jorge Ayala Blanco, *Op. cit.*, p. 118.

por Fernando A. Rivero si haya hecho algunas referencias a la ciudad (como lo sugiere Ayala Blanco). De hecho en sus películas es poco lo que se puede ver de la ciudad aunque él la represente muy bien, por la gran identificación que el público tenía con su indumentaria que desde mucho tiempo atrás había distinguido al personaje de tira cómica "Chupamirto", y por su lenguaje, que fue su verdadera arma para acceder a la popularidad. Todo esto lo distinguió, en México y el mundo, como un habitante indiscutible de la ciudad de México.

Pero dentro de todas sus películas (de sus inicios), ni siquiera en *Ahí está el detalle* (1940) de Juan Bustillo Oro se puede decir que sea una película ciudadana, ya que adolece de lo que se ha citado con anterioridad, es una película encerrada en una casa. La acción entra de la cocina a la sala a la recámara y sale por la cocina al final, salvo la "salida" al juzgado que no es más que otro encierro (la ciudad solo la intuímos por los personajes y sus costumbres, y el lenguaje cantinflesco, no por su escenario, que podía ser el de cualquier otra casa en cualquier otro lugar de México.)

La única película que deja atisbar un poco la vida nocturna en la ciudad o más bien en las carpas de la ciudad de México es *Águila o sol* (1937), donde Arcady Boytler traslada una de las rutinas que hacían *Cantinflas* y Medel, probablemente en el teatro Follies, al cine con todo y público, el maquillaje propio y distintivo de los cómicos (que perdían al ingresar al cine) y luego el ritual del desmaquillado y algunos acontecimientos tras bambalinas, y finalmente una aventura onírica de *Cantinflas* en un cabaret, ¿donde más? El nombre de la película curiosamente deriva del trio que hacen *Cantinflas*, Medel y Marina Tamayo que trabajan en la carpa como el trio *Águila o sol*. Esta película fue hecha específicamente para el lucimiento cómico de *Cantinflas*, ya que en la rutina realizada con Medel es claro quien era el amo de las carpas, el público le respondía a *Cantinflas* y Medel al menos en las películas que hizo con *Cantinflas* no pasó de ser más que su patito, a pesar de ser su más cercano compendador a finales de los 30. Quedó así registrado en el cine a quien pertenecía la supremacía del México nocturno en el teatro de revista, ahora sabemos quien es el ídolo y cual héroe está fatigado. Llegaría

una nueva generación de cómicos que poco a poco se especializarían en tipos urbanos y que se moverían realmente por la ciudad, desbordando los límites de la casa y del rancho. En primer lugar y como prototipo del *homo urbano* se encuentra el heredero del gran *Panzón* Soto, Fernando Soto *Mantequilla*, y luego gentes como *Resortes*, *Clavillazo*, *Tin Tin*, *Manolín* y *Shullinsky*; Oscar Pulido y muchos otros que proveyeron de un estereotipo, una identificación con el público que se reconocía como habitante de una gran ciudad, de un barrio; se reconocían como un sujeto capaz de producir historia, interés suficiente para "salir" en las películas, dar a la pantalla y tomar de ella lo necesario para ser parte de la ciudad que armaba el cine, la ciudad verdadera.

3) En 1938 Alejandro Galindo realiza la película *Mientras México duerme* considerada como la primera película polémica hecha en México.

Los asesinatos o casos policíacos, espectaculares siempre llamaron la atención en la ciudad de México, desde los que se narraban en los grabados de Posada, pasando por los dramáticos dibujos que acompañaban las notas de "El Demócrata" y al final pero no al último los patéticos y estrujantes casos que se desarrollaban en los juzgados populares donde destacaban los teatrales y elocuentes abogados como Querido Moheno o Jesús Urueta. Así pues, tocaba al cine ser juez y parte de esta lucha entre la justicia y las fuerzas escondidas y acechantes del hampa. Toda ciudad importante tiene una parte oculta a la cual combatir con policías astutos, probos e implacables, en la ciudad de México hubo un tiempo en que se creyó en esta lucha, pero solo eran películas.

Con la llegada de *Mientras México duerme* se asiste a un primer tratamiento de la ciudad, un acercamiento en el cual la ciudad de México es una ciudad extraña y ajena. Una ciudad que nada tiene que ver con el flujo cotidiano. "La vida tenebrosa del México nocturno descubre sus misterios en la pantalla"<sup>27</sup> y revela que hay algo excitante y lleno de aventura en esta ciudad tan llena de problemas y tan carente de carbón y de agua (potable). Una ciudad que se sospecha llena de emoción, una ciudad a la que las buenas

<sup>27</sup> Anuncio de la película *Mientras México duerme* en *El Universal* 28 de octubre de 1938. 1ª sección, p. 9.

conciencias acceden a través de periódicos como el caso que inspiró a Alejandro Galindo para realizar la película, el asesinato del boticario Nava en la botica Bucareli:

#### La tragedia del boticario Nava

Hace tiempo se habló en los periódicos de un crimen en el que fue asesinado un boticario, crimen que causó sensación por la forma en que fue perpetrado y cuyas causas quedaron más o menos ignoradas. Ese crimen inspiró algunas escenas de la película "Mientras México Duermes", que es la primera cinta policíaca que se hace en el país, y que hoy estrena el Teatro Rex. Los autores del argumento no han pretendido esclarecer aquel crimen, ni establecer analogías, sino simplemente utilizar a un farmacéutico como protagonista en la cinta, y miembro de un grupo de vendedores de narcóticos, a quien hace víctima de sus furias un morfomano.<sup>26</sup>

Alejandro Galindo trata de demostrar lo aprendido en los años que pasó en Hollywood con esta película -a decir de Emilio García Riera- que recoge lo mejor del cine gángster hollywoodense, pero esto es precisamente lo que los críticos de la época veían extraño, esa influencia yanqui que hace ajenos a los personajes de la película con los verdaderos hampones y policías nacionales, como lo señalan Xavier Villaurrutia.

Una objeción a mi ni parece fundamental, pero que sin duda surgirá en muchos espitas a la vista de *Mientras México duerme*, es la que se refiere a que los tipos y caracteres no son esencialmente mexicanos y que, en muchos casos, parecen haberse desprendido de films norteamericanos de la especie que hemos dado en denominar de "gángster". Hay, en efecto, situaciones en incidentes que no tienen una correspondencia real con nuestra vida de los bajos fondos, pero lo cierto es que aun estas escenas están desarrolladas, y realizadas con habilidad y maña cinematográfica.<sup>27</sup>

Y Juan Durán y Casahonda:

El argumento de Galindo es una película de gángster, adaptada a nuestra metrópoli. La psicología de los personajes es yanqui. El jefe de la cuadrilla (Arturo de Cordova) es un hombre resuelto, implacable, sin entrañas, que abusa de los débiles y asesina a sus cómplices indios. Pero frente a la mujer que le gusta esta "unidad biológica" es un gatito manso, que retoza y ronronea. El jefe de la policía (Alberto Martí), sabe quien es el amo de la banda y en lugar de echarle el guante, meterle en un separo y hacerle "cantar" a la mexicana, tiene con él, en cualquier esquina uno de esos típicos diálogos de novela policíaca yanqui. El abogado (Miguel Arenas) también piensa a la americana, jugando limpio con el bandido, que es su cliente no obstante que en el fondo también a él le

<sup>26</sup> Publicidad a la película *Mientras México duerme*, en *El Universal* 28 de diciembre de 1948, 2ª sección, p. 6.

<sup>27</sup> Xavier Villaurrutia *Idea*, p. 67, No. 89, noviembre 5 de 1948.

gustó la chica. En cambio, *Chaffin*, *El Chicote*, y *Chaplin*, en papeles cómicos, se conservan tan mexicanos, que a ratos desentonan ( )<sup>40</sup>

A pesar de esta defensa a los métodos policíacos nacionales (que se refinaría con el tiempo, para contento de Durán) y de los deseos de progreso en su accionar corporativo del hampa nacional, no todo lo que Galindo mostraba, tratando de ser fiel al mundo que retrataba, era bien recibido, como el mostrar la verdadera forma de expresarse y de ser de los moleantes. Ante esta pequeña muestra de vida en estos malos personajes vuelven a protestar Durán:

Con un poco menos de "calo" la película hubiera ganado. El noventa por ciento del público no entiende la jerga del hampa. Pero el diálogo, en general, es acertado.

La escena de la cama, cuando la cancionera del cabaret invita a su nuevo amigo a que pruebe la droga, tiene sabor a lupanar. No somos mojigatos, pero insistimos en que en el cine su influencia sobre las masas, hay que conservar la limpieza a todo trance."<sup>41</sup>

#### Y Villaurrutia

Más sería me parece la objeción que puede hacerse al abuso del "calo" en el diálogo del film. Habría bastado colocar en el unos cuantos acentos para caracterizar a los personajes. El propósito perseguido se habría logrado con eficiencia y sin peligro de que frases enteras se conviertan en un idioma desconocido para los no iniciados en el modo peculiar del lenguaje de ciertos tipos mexicanos. Por fortuna, un film como *Mientras México duerme* resiste estas objeciones y aun se mantiene en pie airoso, pero no hay que olvidar que estas observaciones, hechas con intención desinteresada, son las que sirven a quienes parecen tener serias preocupaciones por enriquecer el desarrollo de nuestra industria cinematográfica con obras tan atractivas y tan dignas de atención como esta.<sup>42</sup>

Total que ni presentar ideologías extranjeras ni expresiones autóctonas sino todo lo contrario, simples asomos a un mundo atrayente en su apariencia pero medio repulsiva en el fondo para las buenas conciencias que se asomaban a este universo por medio del cine, un viaje sin riesgos ni peligro, pero con la eventualidad de atraer demasiado a los espectadores a este ambiente mucho más emocionante que el que esperaba afuera del

<sup>40</sup> Juan Durán y Casahonda, *Cine*, octubre 1958 citado en Emilio García Rivera, *Historia del Cine Mexicano*, p. 203

<sup>41</sup> Juan Durán y Casahonda, *Ibid.*, p. 203

<sup>42</sup> Xavier Villaurrutia, *Op. cit.*, p. 67



cine, así que había que protegerlos de sus propias fantasías y advertirles que ese lenguaje era impropio de gente culta y decente. Esta película está considerada por Jorge Ayala Blanco y Víctor M. Romero Cervantes como un claro antecedente al género de la ciudad.

Pero a pesar de lo expresado por Villaurrutia y Durán y Casahonda, no todos encontrarían estas características populares demeritorias de la película de Galindo, como lo expresa René Capistrán Garza:

Prueba de que el cine en México se encamina por derroteros firmes y cauces esplendidos acabamos de tenerla con la película *Mientras México duerme*. Excelente fotografía. Interés vivo desde la primera escena, sin decaer un instante. Trama bien urdida, lógica, con perfecta unidad de acción, sin convencionalismos forzados.

Hasta ahí, cualidades que puede tener cualquier película más o menos estimable. Esta tiene algo más. Se desenvuelve en un ambiente maleante de cabarets, de centros nocturnos nada inocentes, y mozas de esas que don Miguel de Cervantes llamaba del partido. El espectador que quisiera ver dignificado el cine, teme a cada instante que surja la provocación desvergonzada, pero afortunadamente es vana la zozobra, pues la escena procaz, apenas sugerida, es soslayada con un sentido muy sutil de lo artístico y lo moral. Ya quisieran estar acierto muchas películas en las cuales sin venir a que, se trae jalada de los cabellos la erupula sensual y libidinoso.

Más éxitos logra *Mientras México duerme*, y mientras duermen también otros directores de películas, la comicidad naturalísima de personajes como los dos admirables empleados del garage. Tipos que lavan y engrasan carros, aprietan tuercas y colocan llantas, son tipos universales, existen en todas partes. Pero los de la película que comentamos realizan admirablemente dentro del tipo universal, la manera, el estilo, la fisonomía mexicanísima, maliciosa, socarrona, burlesca, agresiva, inconfundible y única de nuestros mexicanos de tal ambiente, con sus modismos, sus gracias y su ingenio pintoresco y agudo. A nuestro parecer, ese es uno de los aspectos mejor logrados en la película, y demuestra que lo folklórico no está exclusivamente en el charro y la china, en la guitarra y en la canción rancheta, aunque también ahí palpiten otras formas del alma popular, que es una en el fondo, y múltiple en la forma.

Tal vez haya pesado más esta crítica en el espíritu de Alejandro Galindo que las otras que calificaban de error el presentar tipos urbanos con su habla coloquial y los ambientes sórdidos, pues en 1941 se lanzó hacia un nuevo viaje al corazón oscuro de la ficción citadina de gangsters con *Urgen de mechanoche*.

<sup>11</sup> René Capistrán Garza. *Cine*, octubre 1938, citado en Emilio García Riera. *Op. cit.*, pp. 203-204.

... Sale al mercado, con halagador, éxito de público, la primera película de Producciones Ixtla *Virgen de medianoche*, con su descarnada realidad, es un trozo vivo del hampa metropolitana. Cinta realizada brillantemente por Alejandro Galindo, cuya mano segura, de conocedor, se advierte a lo largo de toda la trama. Magníficos escenarios sirven de fondo a su argumento emocionante y movido. Pocas veces, en México, se ha transportado al cine con tanta fidelidad el ambiente, viciado y falso, en que se mueven los grandes señores del crimen. Desuella, por su crueldad, por su poder, el temible Malacara explotador y contrabandista Jorge Velez carga con el peso interpretativo de la obra y es su labor una de las mejores de su carrera.<sup>34</sup>

Desgraciadamente *Virgen de medianoche* condescendería más con las expectativas de los críticos de mostrar cosas más buenas y nobles que la banda de narcotraficantes y las "sirenas de cabaret" que están despiertos en la película anterior: pues en ésta Malacara, el regenteador del cabaret que da nombre a la película, no es del todo malo, pues protege a una inocente señorita que solicita empleo de cajera (Manolita Saval) y trata de que su hermano logre una carrera fuera de los tortuosos (pero redituables) caminos del hampa, al final Malacara muere, pero su hermano y la candorosa cajera se hacen novios y juran que el sacrificio del noble delincuente no será en vano, pues su pecado ha quedado expiado.

Con estas dos películas no solo Alejandro Galindo adquirirá tablas para realizar sus mejores obras de ambiente urbano sino que también un joven fotógrafo se iría depurando en su técnica para retratar futuras joyas del cine nacional, del cine ciudadano y del México nocturno, Gabriel Figueroa.

La culminación de este cine de ciudad con su atmósfera amenazante, excitante y peligrosa (mientras sea en el cine) llegaría con la película de Julio Bracho *Distinto Amanecer* (1943), donde Gabriel Figueroa mostraría que lo que bien se aprende jamás se olvida.

---

<sup>34</sup> Crítica aparecida en *México Cinema*, julio de 1942, citado en Emilio García Riera, *Hist. doc. Op. cit.*, T. II, p. 39.

### 3.2.- Adentro está la "ficción", afuera la "realidad".

Y luego me quede pensando si no ocurre que cuando los autores mexicanos aducen modas extranjeras en justificación del carácter de obras que sin embargo se empeñan en proponer como mexicanas, siguen cometiendo un viejo error, y no advierten que el cine ha sido más alerta y verdaderamente realista que ellos cuando ha fijado el éxito que goza en sus charros, sus canciones, sus chistes, su alegría, su optimismo, su sencillez directa, vulgar, auténtica con el pueblo.

Salvador Novo

Mientras en el país siguen cundiendo los despojos, los cacicazgos, la explotación inmisericorde de campesino, etcétera, en la ciudad de México durante los 40 se da por terminada la revolución. La revolución ha hecho su tarea y no queda más que recordarla. Pero ¿ahora qué? después de las enormes movilizaciones de masas humanas que propició la revolución y que se redistribuyeron por todo el país y principalmente en los alrededores de la capital, formando nuevos asentamientos de personas recién salidas de su universo y recién aterrizadas en un nuevo mundo donde sus costumbres eran rebasadas por las vivencias que imponía la moderna y cosmopolita urbe.

Era urgente formar (o reformar) a estas masas trasplantadas a su nueva realidad, pero desgraciadamente no había nada a la mano que pudiera educar en sus nuevos roles a estos campesinos-recién-obreros, pero principalmente a los hijos que iban naciendo y que ya eran totalmente ajenos a las tradiciones y costumbres de sus mayores, o al menos del ambiente en que estas eran realizadas. Era una nueva generación de habitantes que necesitaba guías y patrones de conducta. Desafortunadamente la educación académica no podía ser la solución, por carecer de la suficiente penetración en la población, tampoco lo tenían la literatura y el teatro, así es que la tarea quedaría a cargo de un par de medios de comunicación masiva: la radio y el cine, quienes dan "el otorgamiento de esos vínculos y se cohesionan como factores irremplazables de unidad nacional"<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Carlos Monsiváis. *Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX*, p. 446, en *Historia General de México*, T. IV, El Colegio de México, 1977.

Así pues, una nueva generación es educada en sus formas de ser, de vestir, de hablar y de comportarse por los medios masivos de comunicación, quizá más en esta región (Latinoamérica) que en ninguna otra parte del mundo

Carlos Monsiváis explica mejor que ningún otro (y nunca ha dejado de hacerlo) la influencia que recibió el espectador del cine mexicano: "No se acudió al cine a soñar: se fue a aprender". Como a golpe de imágenes se fue inventando un nuevo México, una realidad llena de nuevos mitos, que sustituyen a otros, muchos menos brillantes y visibles, por los que resplandecían en la oscuridad del nuevo templo

Crear un país es teatralizarlo. O por lo menos eso piensan los encargados de esta homogeneización. Trabajan sobre materia virgen, no hay punto de vista unificado porque no hay todavía una sociedad de consumo y, por lo tanto, urge internalizar y concretar perspectivas. Lo primero, dicen los encargados del negocio, es suprimir el juego de ideales. Eso se explica, al margen de censura política o de antiintelectualismo: por la tesis implícita de realizadores y fotógrafos: *Las ideas en mi país nuevo no son visibles*. No es únicamente la inesperienza técnica. En estos falsos años formativos la imagen es tan estática como la concepción general del cine, no arte sino comercio. Lo cultural es para una minoría. Por lo tanto es una mentira. Es absoluta la sumisión del cine a las limitaciones de México. Las realigna y las pregona. El ámbito del primitivismo cultural y político suministra las correspondencias entre cine y realidad.<sup>36</sup>

Reafirmando lo dicho por Monsiváis, México y su cine se recuentran y reconocen en sus carencias y anhelos. Ya que el gobierno no quiere que se sepa nada de los problemas fuera de las salas de cine, el público no exige que se le diga lo que está pasando afuera. El público se vuelve cómplice, tal vez consentidamente. El horror es la realidad y nadie puede vivir horrorizado. "En el reino del analfabetismo real sin otra educación para la libertad que la esperanza brumosa y vaga de algo aún más indefinido, el mexicano se enfrenta al cine con un solo prejuicio de por medio: la desconfianza natural ante las sombras. El prejuicio se disipa, la oscuridad se torna pedagogía."<sup>37</sup>

Para que asomarnos a las afueras del cine, si aquí se está tan cómodo, y se llora tan a gusto. Que importa si hay guerra al otro lado del mundo, aquí también hay

<sup>36</sup> Carlos Monsiváis, *Ibid.*, p. 447.

<sup>37</sup> Carlos Monsiváis, *Ibid.*, p. 448.

tragedias como la de *Anta de Montemar*, la del niño Bolugas o como *Cuando los hijos se van y los padres se quedan solos*.

A partir de los años cuarenta un nuevo México despunta, un México al que el presidente -creyente y admirador del pato Pascual-, llama a la unidad, al olvido de los agravios y al progreso: ¡Pero esto es un milagro! y el cine toma su papel muy en serio. La trilogía de De Fuentes está a años luz de distancia, eso pasó en un lugar de la historia de cuyo nombre no quiero acordarme. Ahora lo que importa es la educación del pueblo para acceder al mundo moderno y nuevo que se tiene prometido y al que México aspira legítimamente por su sana moral y virtuosa probidad (indemne e inmaculado ante los embates de las ideas exóticas que propagan los comunistas y el mitomano antropófago de Diego Rivera). Así sea.

Al cine de los cuarenta le corresponden funciones sociales alejadas ya del mito de la unificación nacional, tan poderoso en la década anterior. No es necesario insistir en el ideal de una nación fuerte cuando desde lo alto de la pirámide se contempla, con autoverificación checvista, un horizonte de modernidad y grandeza. Lo que importa es contener los posibles desbordamientos, el relajamiento de las costumbres, la corrupción moral que acecha el corazón de la gran urbe. Por ella se enfatiza en el melodrama urbano un ideal de virtud moral que exalta la vigencia de las tradiciones y el triunfo de la familia, señalando de paso con índice de fuego las perversiones del adúltero y la prostitución.<sup>18</sup>

No traiciones a tu familia ni con el pensamiento, porque la tragedia que le pasa a una familia (revolucionaria) repercute en todo el país y tu no vas a ser el hijo malagradecido que derrame las lágrimas llenas de amor de quien te dio el ser o te cobija bajo su techo y te da de comer. Tu no eres un Carlos López Moctezuma ni un Miguel Inclán cualquiera.

La ciudad se torna accesible por y para el cine ¿O hay otra forma de conocerla? la ciudad se extiende rápidamente y el cine la hace posible, localizándola, ubicándola, dándole sentido, reconociéndola. Sus habitantes van a la par, descubriéndose cuando aún no sabían que existían. Pero ahora saben que pertenecen a algo y que deben de

<sup>18</sup> Carlos Bouffal, *El cine del espanto*, Ed. El Milagro, México, 1994, p. 18.

comportarse de cierta manera. El cine lo dice. Y si no actúas como en el cine no eres una persona de verdad, un ser reconocible de entre la oscuridad del anonimato que pueda llegar a ser un estereotipo verdadero.

En el cine se vive plenamente la ciudad, el recinto hogareño, el eden campirano. Es una escuela de la sensibilidad que solo admite la entrega absoluta. El cine norma las conductas colectivas, los modos en el vestir, el repertorio de gestos y ademanes del pueblo, las virtudes camaleónicas del lenguaje. Por el cine el espectador capitalino cree descubrir una ciudad diferente, engrandecida, poblada de gangsters y mujeres fatales, una ciudad tentacular, fascinante peligrosamente moderna, cuyo ritmo frenético derriba tradiciones morales, certidumbres existenciales y las normas de decoro más inalcanzables en medio de una tormenta.<sup>99</sup>

Es pues, el cine, una escuela de costumbres como lo versara Renato Ledue, una escuela que se encarga de lo que dejan libre el Estado y la Iglesia y que a decir de Monsiváis es *la vida cotidiana*. Y es esta parcela de la sociedad a la que el cine (y el radio y la televisión) toma, simplifica, clarifica e imparte con prodigalidad a sus educandos.

El cine mexicano de los cuarenta es indudablemente una colección de postales o un álbum de estampas de lo que debía ser el mexicano, más allá de lo que aventurara Samuel Ramos o lo que dirían después el grupo Hiperión y Octavio Paz. El mexicano debía ser como mandaban los cánones del cine. Las relaciones entre hombres y mujeres, niños y ancianos, el amor, la amistad, el engaño, la rivalidad, el sacrificio, etcétera, etcétera, etcétera. Pero „Se dio cuenta el público de esto? „El cine mismo pudo dar cuenta de esta relación enseñanza-aprendizaje? A lo largo de este recorrido de películas se enfrentarán las dos realidades, la que se filma y la que vace bajo la imagen, tratando de compaginarlas y hacer que se miren y se reconozcan. Para tratar de descubrir cómo se construye pieza por pieza una realidad que nuestra época acepta como verdadera por el simple de hecho de estarla viendo.

<sup>99</sup> Carlos Bouffal. *Ibid.* p. 26.

### 3.3.- DISTINTO AMANECER.

Es el problema de la clase media  
el que te quiere te abandona por  
alguien que lo necesita más  
Maestro Bergstrom a Lasa. *Los Simpson*

Para 1943 el cine mexicano alcanza una esplendorosa madurez, ha pasado su primera crisis, en 1939, y ha aumentado considerablemente su producción hasta 70 películas en comparación a las 27 y 47 que se habían filmado en los dos años anteriores

A estas alturas los directores mexicanos ya han obtenido cierto nivel de expresión cinematográfica Juan Bustillo Oro y Alejandro Galindo ya han dado muestras de lo que son capaces de hacer, para bien o para mal, han surgido a la dirección dos jóvenes promesas que se cumplieron rápidamente Julio Bracho y Emilio Fernández hacen su debut en 1941, el primero con *¡Ay, que tiempos señor don Simón!* y el segundo con *La isla de la pasión*. En 1942 hizo su debut otro director que tendría éxitos resonantes en la cinematografía nacional, Ismael Rodríguez con *¡Que lindo es Michoacán!*

El cine mexicano ya estaba penetrado en su totalidad con su público, todas las revistas tenían una sección cinematográfica como *Revista de Revistas*, *Tiempo*, *Hoy*, *Mañana*, *Voz*, etcétera, sin olvidar las que se dedicaban estrictamente al cine como *Cinema Reporter*, *Cine*, *El Cine Crítico*, *Cine Mundial* y algunas otras que iban surgiendo conforme el fenómeno fílmico se hacía mayor y por lo mismo, más pesado. El público se entrega con pasión a la taquilla haciendo exitosos filmes como *¡Ay Jalisco no te rajes!*, *Cuando los hijos se van*, *¡Ay, que tiempos señor don Simón!* y toda película en que aparezca *Cantinflas*. Pero más aún que la cantidad de producciones realizadas destaca la calidad que se alcanza en las películas filmadas. Ya que se intentaron muchas películas con ambientes extranjeros como *Miguel Strogoff*, (Miguel M. Delgado), *La dama de las camelias*, (Gabriel Soria), *Nana*, (Celestino Gorostiza), *El hombre de la máscara de hierro*, (Marco Aurelio Galindo)

Con estos antecedentes arriba 1943 con películas como *Flor silvestre* y *María Candelaria* de Emilio Fernández, la tercera *Santa*, esta de Norman Foster, *La vida inútil de Pito Pérez* de Miguel Contreras Torres, que hizo celebre la actuación de Manuel Medel y que jamás volvería a repetir, María Félix se gana su aureola de "la Doña" al personificar a *Doña Barbara*, dirigida por Fernando De Fuentes, Tin Tan debuta en *Hotel de Verano* de René Cardona y Mappy Cortes esta en su apogeo con *El globo de Cantolla*, *Internado de señoritas* y *La corte del Faraón*. Además en este año debuta Miroslava Stern como reina en el baile de alta sociedad "Blanco y negro" y su belleza cautivaría a los productores cinematográficos que pronto le ofrecerían un contrato para filmar películas.

En medio de esta buena cosecha de películas mexicanas, y hallazgos a futuro para la leyenda del cine mexicano, el 18 de noviembre surge la segunda película madura (según Jorge Ayala Blanco, la primera es *Mientras México duerme* y la tercera *Campeón sin corona*) que antiepa al cine de ciudad.

En este caso es como una introducción a la ciudad, por la madurez con que el cine nacional se estaba desarrollando y por contar ya con sólidos antecedentes en el tratamiento de la ciudad nocturna, *Mientras México duerme*, *Virgen de medianoche* por lo tanto *Distinto amanecer* de Julio Bracho es el pretexto perfecto para abrir la puerta temática del cine nacional hacia la ciudad.

Estos personajes no tienen que ver con ninguno en particular en la realidad. Esto puede pasar en cualquier gran ciudad contemporánea. Así es como da principio esta película, descendiente directa de las aventuras de Alejandro Galindo por la ciudad nocturna y en cierta manera la culminación de estas ya que a partir de esta película otro será el rumbo que tome el cine nacional con respecto al ambiente de la ciudad noctámbula. Ya no será el acecho del peligro que aguarda en las sombras de una escalera o un portón, la persecución implacable, el suspenso de la huida o la importancia de los documentos. No, de aquí en adelante la noche y el cabaret son sinónimos, existen el uno para el otro.



¿Pero que hay de la ciudad? La ciudad presta su geografía del primer cuadro como refugio, como trampa, es un laberinto de sombras, al que se penetra sin saber por donde aparecerá la salida.

En el correo de la ciudad de Mexico, el lider sindical Armando Ruelas ha sido asesinado al ir a recoger unos documentos que comprometen a un gobernador corrupto, el general Vidal. Un compañero de Ruelas, Octavio, debe obtener los documentos por el bien de los obreros, pero lo persigue un agente de Vidal con gafas negras, ¿de noche! (que sutil) Octavio, para eludirlo, baja del tranvia de Coyacoacán en que viajaba y se mete a un cine de la avenida San Juan de Letran y encuentra casualmente a Julieta, antiguo amor de su vida, que mira la película *„Ay, que tiempos, señor don Simón“*, despues de un incidente en que ella quiere encender un cigarrto y Octavio lo apaga para no ser descubierto, ella lo reconoce al encontrarse en el baño de damas a donde lo ha acorralado el agente, Julieta lo ayuda a escapar y lo lleva a su casa en el callejón de Dolores y más precisamente al callejón de las Damas, donde vive con su esposo Ignacio y un hermanito de ella, Juanito. Octavio, Julieta e Ignacio fueron compañeros en la universidad, por cuya autonomia lucharon juntos. Ignacio es ahora empleado de relaciones, periodista y escritor amargado, gana poco dinero y sus relaciones con Julieta van muy mal. Mientras Julieta va por el pan a un café de chicos Octavio cuenta a su camarada que es perseguido porque el gobernador Vidal va a vender una huelga a una empresa extranjera y por ello la importancia de los documentos. Julieta llega y les dice que ha visto al poco reconocible espia, quien ya telefonó a su gente dando la localización del lider sindical, la vecindad del callejón de las flores vivienda 12. Así mientras Ignacio va a recoger los documentos que necesita Octavio, éste hace preso a Ruiz (su perseguidor), que ha entrado en la casa haciéndose pasar por inspector de control de luz y fuerza motriz. Octavio sale un momento a telefonear, Ruiz se libera de sus ligaduras y Julieta lo mata de un tiro. Octavio logra deshacerse del cadáver con ayuda de los obreros a los que fue a llamar y de un vecino, el pianista y dueño de una

tienda de antigüedades don Santos, son sorprendidos por un policía que les dice que está prohibido embarcar después de las diez, pero al ver que Octavio es un diputado todo se arregla. Octavio se sorprende de ver a Julieta alistarse para salir y ella le confiesa que para eludir la miseria y ya no ver al pobre de Juanito desmayarse por el hambre tiene que trabajar de fichera en el cabaret *Tabú* (con un vestido muy parecido al famoso aquel de su debut en *La mujer del puerto*). Allí la sigue Octavio, inquieto porque Ignacio no vuelve, este tuvo que eludir a los pistoleros que lo seguían, aprovechando que encontró a un colega periodista los despista al entregarle un sobre con su artículo y el va a su casa chica. Mientras al bailar juntos, Julieta y Octavio se sienten enamorados, como lo estaban antaño. Julieta va a buscar a Ignacio a casa de la amante en Mina 601 con quien se entienta. Resulta que Ignacio es desgraciado porque ninguna de sus dos mujeres le ha dado un hijo. Ignacio va al cabaret y entrega a Octavio los documentos. Vidal ha llegado y se reúne con sus pistoleros; obliga a Julieta a bailar con él. Julieta ha alertado a su jefe Memo, bondadoso dueño del cabaret para que salve a Octavio, así es que hace que lo golpeen en el baño y lo encierren en un cuarto para evitar que caiga en manos de Vidal. Octavio despierta y comprueba que aún tiene los documentos, Julieta llega y le explica lo que ocurrió. Ya sólo quedan tres horas para abordar el tren del norte que lo llevará a la convención donde Vidal será denunciado. Octavio pasa esas tres horas en el cuarto con Julieta, pero ella no quiere acostarse con él pese a que lo ama, ya que sentirían asco de sí mismos. Quedan en irse juntos en el tren. Para asegurarse de no perderla otra vez, Octavio le encarga los documentos y Julieta va antes a despedirse de Ignacio y de Juanito. Al llegar a la casa encuentra que Ignacio se ha ido dejándole una carta de despedida. Julieta le explica a Juanito, que acaba de despertar para irse a la escuela, el porque tiene que irse. Llegan los hombres de Vidal y hacen que la esposa de Ruiz, que también llegó en busca a su marido, registre a Julieta, pero ésta ha enviado en la mochila de Juanito los documentos para Octavio, que éste recibe en la estación. Los matones se dan cuenta que el chamaco se llevó los papeles y se lanzan tras él, llegan antes de que parta el tren pero ya Octavio se haya junto a un

grupo de obreros que lo protege. Julieta llega a tiempo de reunirse, pero a última hora, ya arriba del tren, al ver a Octavio por un lado y a Juanito e Ignacio por el otro se arrepiente y se queda con Ignacio y con Juanito finalmente.

La película se ciñe al radio de unas cuantas calles del centro de la ciudad de México fácilmente reconocibles. El palacio de Bellas Artes, el edificio de correos, San Juan de Letrán (hoy eje central Lázaro Cárdenas), el edificio Guardiola, el callejón de Dolores, el callejón de las Damas, el cabaret *Tabú* que probablemente estuviera sobre la avenida San Juan de Letrán o en la colonia de los Doctores, aunque la toma en que Andrea Palma sale del hotel donde pasó la noche con Armendariz nos refiere la calle de 5 de mayo porque muestra la torre de la catedral metropolitana hacia donde ella camina en lugar de ir hacia el lado opuesto que es hacia donde quedaría su casa. Y finalmente la calle de Mina en la colonia Guerrero y la zona de los periódicos de Bucareli y desembocar en la estación de Buenavista a donde el tranvía en que viajaba Juanito llegó en cinco minutos. *Distinto amanecer* muestra una ciudad de México no como cualquier otra ciudad contemporánea sino como la ciudad de México en el preciso año en que fue filmada.

*Distinto amanecer* más allá de su trama melodramática y romántica es una película que refleja con exactitud una época, los primeros años de una república que quiere olvidar, ¿pero olvidar que? Todo, los días difíciles en los que el país buscaba su unidad después de haberse despedazado en una guerra civil. Sintiéndose un país unitario, las diferencias no existen. México era ya una familia sólida e indivisible, con un pasado claro y común como lo muestran las películas de los treinta, pero ahora dejando atrás o mejor, queriendo dejar atrás esos años, el país busca su identidad.

Los días amargos han quedado atrás y el cine ayuda mucho para ello, distrayendo y proveyendo bellos recuerdos de un pasado glorioso y pacífico, el porfirismo. Y es precisamente esta película la que nos muestra lo que Monsiváis, Viñas, Ayala Blanco y García Riera han dicho sobre las películas de la añoranza porfiriana, el escape y la

nostalgia yacen en la oscuridad de una sala de cine. Andrea Palma (Julieta) está ahí (como futura *Rosa Púrpura*) para olvidar por un momento la vida que ha llevado por elegir al que ella creía que la necesitaba más, y es ahí a las sombras del cine iluminadas por la pálida luz de la pantalla y destellos de cerillo donde la encuentra él que más la quería. Una imagen de triunfador llega a ella "Eres famoso, temido, perseguido, eres feliz".<sup>40</sup> Lo que ella deseaba y no lo que tiene, mantiene y protege en su casa.

Tal vez la ciudad que nos muestra Julio Bracho sea la ciudad más auténtica de los años cuarenta en cuanto al espíritu que la llenaba en esos primeros años del avilacamachismo. Una ciudad que carece de detalles pintorescos, que luego tendrá con Alemán, cuya vida se desdoblaba hacia la noche, una ciudad aburrida que sólo tenía el cine para entretenerse y además la música, el otro escape que empezaba a penetrar en todas las casas que contaban ya con la primera ventana al exterior: el radio, como lo demuestra el hecho de que desde el mismo cabaret *Tabú* se transmitía a Ana María González como era una práctica común en aquellos días. También las noticias de la guerra eran un buen tópico para distraerse, ya que las rumberas aún se habían (aunque poco) lejos, pese a que Mariñoña Pons ya había aparecido en películas como *Konga roja* (de ese mismo año).

La prueba más palpable de la actualidad de la película la da el crítico de la revista "Hoy", que además se destaca del resto de los demás testimonios de su época al clasificar a la película como una "mexicanada" más, en un tono peyorativo, contrario a las alabanzas que vierte el resto de los críticos hacia la película.

#### Episodo increíble

Lo único que indigna es que se diga que "Distinto Amanecer", será indiscutiblemente señalada en los concursos anuales, como "la mejor película del año". El espectador que ha ido a ver la obra con la impresión de que se encontrará algo excepcional, se ve doblemente defraudado por ese motivo, y si en otro caso estaría dispuesto a aceptarla como una de tantas "mexicanadas", en este su indignación estalla necesariamente, y se ve uno obligado a asumir una posición crítica apasionada en proporción directa a la indigna propaganda que se ha hecho de esta cinta.

---

<sup>40</sup> Diálogo de la película

Y es raro que haya sucedido. Dos buenos elementos colaboraron en esta obra, tales como Julio Bracho y Xavier Villaurrutia. Nosotros recordamos que hace algunos años Julio Bracho hizo un magnífico trabajo en el Teatro Orientación. El recuerdo es ya vago, pero sí queda la impresión de que en aquel entonces Andrea Palma era mejor actriz que ahora, y que Julio Bracho sabía dirigir a todos sus actores mejor que como ahora le hizo. Los diálogos de Xavier Villaurrutia son apenas modestos y decorosos. No sabe uno si el argumento no le permito hacerlos mejores, o si en realidad no se lo propuso. Claro que en ellos se ve una mano técnica y conocedora, sobre todo en las escenas baladías que son las más difíciles de manejar, porque cualquier cosa que digan los actores parece estúpida. En este caso, Xavier Villaurrutia pudo introducir algo de naturalidad en esos momentos, mérito ya bastante. Pero no hay una sola frase, un solo diálogo que merezca recordación. Villaurrutia ha desperdiciado una oportunidad valiente, y no porque no la hubiera tenido.

El argumento es banal y tonto. Se hace intervenir a un líder obrero —que es el doble exacto de Ramírez y Ramírez— en la transformación de una vida conyugal. Siguiendo el mismo curso de los acontecimientos que se pintan en la película, el líder obrero sale sobrando. Resulta que la obra es entonces la mezcla de dos completamente distintas, y una queda trunca, la del obrero, en provecho de la otra. Todos estos son defectos para el espectador más común y corriente, ignorante de toda la técnica cinematográfica, y que sólo sabe que los melones son buenos porque los prueba. Es este espectador el que hace esta reseña indignada. Este espectador, si queda insatisfecho, y airado porque con rumores procedentes de círculos cinematográficos a propósito de un primer premio para esta obra, ha sido engañado miserablemente.

La película sí tiene algo muy bueno, realmente inolvidable. La presentación nocturna de la ciudad de México, que desfila en las primeras escenas para perderse después. Nuevamente, el climax falla cuando los actores de la película tienen que inventar una estación de ferrocarriles siquiera la mitad de digna de la estación a San Luis Potosí.

Finalmente, hemos dicho que esta película es otra "mexicanada" más, porque la característica esencial de la mexicanada es que los actores no saben hablar con naturalidad. Esta es la falla esencial del cine mexicano, que podría haberse remediado ya, con una poca de exigencia de los críticos profesionales del cine. Y si los actores de esta película hubieran sabido hablar, el resultado hubiera sido una obra de cuarta o quinta clase, a como está hoy el cine en el mundo. No porque una obra sea mexicana vamos a pegarnos al hecho de que el cine es ya un arte internacional, con standards de excelencia internacionales y no locales provincianos, como los que tienen, al parecer, nuestros críticos cinematográficos.<sup>41</sup>

A pesar de la crítica adversa a la película, este crítico (que no pude identificar) confirma lo actual que es la película de Bracho como documento histórico, al comparar personajes de la película con personajes vivos de ese entonces y que dan una mayor autenticidad a la obra. Y si bien los personajes se desenvolvían en su tiempo, su ambiente no le debía quedar a la zaga, como lo reconoció en su momento un redactor de la revista "Tiempo", citado en el *Noticiero Films Mundiales* de "El cine gráfico":

<sup>41</sup> Cine, p. 74, en *Box*, No. 354, diciembre I de 1943.

"El rodaje -dice- se realiza, a medias, en las calles de la capital y en el estudio No 7 de CLASA, en el cual fueron construidos un cabaret, el interior de un tren eléctrico y varias habitaciones de una vivienda particular. Para los exteriores se está aprovechando entre otros lugares, el edificio de correos, el Guardiola, el Zocalo, un hotel de la calle de Dolores, una esquina de San Juan de Letrán, la estación del Ferrocarril Mexicano y el callejón de Dolores, con la esquina de una popular taquería.

En todos estos lugares urbanos, el fotógrafo -Gabriel Figueroa- capta con su cámara los rincones más típicos y hasta emplaza su máquina bajo los techos de las viviendas; particularmente en la calle de Dolores hubo de vencer serias dificultades: instalación de cables para los reflectores, obtención de un permiso del Departamento del D.F. para cerrar la calle al tránsito y para que varias tiendas quedaran abiertas durante la noche, así como de gestiones para que anuncios luminosos no se apagaran hasta antes de lo deseado. Hubo de vencer también la resistencia del propietario de un café chino, para que permitiera fotografiar allí a un pistolero acechando la casa de enfrente.

A fin de obtener una completa autenticidad del ambiente se cuidó hasta los detalles más nimios: los pistoleros que aparecen en la película no tiene nada de los "gangsters" de Chicago, sino que son tipos realmente mexicanos, la pobreza de las viviendas está más bien subrayada que idealizada y las mujeres de cabaret hablan y se portan exactamente como lo hacen en esos lugares verdaderos.

Reproducimos lo anterior porque ello comprueba que los propósitos que se han perseguido para hacer "DISTINTO AMANECER" la película de la ciudad de México, se han logrado en todos los aspectos y matices de la capital, donde se desarrolla la acción del film, puesto que la opinión de una persona extraña a la producción está derivada de la observación directa.<sup>42</sup>

Aunque para el entonces crítico de "Excelsior" Angel Lázaro hubo un solo error que pesó durante toda la película, la caracterización de Pedro Armendáriz como líder obrero "Esta completamente fuera de tipo el protagonista, ni el rostro, ni el traje, ni un solo detalle de caracterización o indumento dan idea del hombre entregado con fervor a una causa noble y perseguido por los traficantes de la política, por el contrario, la aparición del hombre que interpreta Pedro Armendáriz es la de un sujeto que oscila entre el 'gangster' y el 'jugador de ventaja' ".<sup>43</sup> Tal vez Angel Lázaro no conocía a Ramírez y Ramírez como lo conocía el crítico de  *Hoy*  pero que en ese momento los dirigentes obreros podían tener actitudes gangsteriles no está a discusión, no al menos con las actuaciones que se le achacaban al líder Luis N. Morones, así es que tal vez por ahí se pudiera salvar ese detalle, pero no hay que olvidar que en la película se menciona que Octavio (Armendáriz) también era diputado, además los diputados también cargaban armas como Octavio al amapar a Ruiz, su perseguidor, y al final, en la

<sup>42</sup> *Noticiero Films Atundulco*, S. en El Cine Gráfico, julio 25 de 1943, No. 520, año XI.

<sup>43</sup> Angel Lázaro, en *Excelsior*, 22 de noviembre de 1943 citado en Emilio García Riera, *Julio Irigoin 1909-1978*, Universidad de Guadalajara, México, 1986, p. 192.

estación, rodeado por obreros muestra su arma a los pistoleros de Vidal que trataban desesperadamente de hacer un intento final por detenerlo.

Además de mostrar una cara de la ciudad de su tiempo, la emocionante, con esta película Bracho dota al cine de México con un tema que alcanzará sus excesos durante el siguiente sexenio, el cabaret

*Distinto amanecer* aporta al cine de la ciudad una forma opaca, neutra, de concebirla como telón de fondo. Anónima, en penumbra y mortecina, en esta película la ciudad es siempre inquietante, llena de enemigos y peligros. Los habitantes de las viejas casonas y los que viven en la promiscuidad de las vecindades establecen relaciones siempre tensas. De la ciudad sólo veremos el lado oscuro, el negativo: las sombras que deambulan por callejuelas, la oficina central de correos, los viejos tranvías amarillos, un portico de cine y el tiempo que se detiene en los autos de vicero donde las parejas abandonan sus mesas al unísono, inapuntualmente. Este modo de ver a la gran urbe alimentará al cine de la prostitución y no al específicamente ciudadano.<sup>40</sup>

Ayala Blanco identifica con esta opinión un nuevo punto de partida, el cabaret se desliga de su origen, la ciudad y pasa a ser un ente autónomo y autotrofo que alcanzará el pináculo en el siguiente período y que se tocara en este trabajo en la medida que sea de utilidad. Aunque para esas alturas ya no se concibe más que a un cabaret que tiene a una ciudad como accesorio.

Sin embargo para David Ramón *Distinto amanecer* es una ciudad viva, con problemas tan grandes como la corrupción sindical, la omnipotencia aun vigente de los gobernadores y la violencia en la democracia y lo expresa con un indescriptible júbilo de quien acaba de descubrir un tesoro, la ciudad de los cuarenta:

Un crítico extranjero decía recientemente que los personajes de no recuerdo qué cineasta "no eran modernos" porque el cine nunca aparecía en sus películas ni como edificio, ni como motivo de conservación, ni siquiera como referencia. Este no va en *Distinto amanecer*, cuyos personajes, Julieta y Octavio, se conocen, o mejor dicho, se reconocen donde están exhibiendo (Juan Bracho es en 1943 tan sofisticado y tan moderno, como para tener la audacia de citarse a sí mismo en una de sus obras) ¡Ay, que tiempos, señor don Simón! Amendáriz, una presencia ciudadana, presencia digna del mejor cine negro, lejos del estereotipado indio mexicano en el que después los productores lo encasillaban para siempre jamás, apaga un cerillo que ha iluminado (deslumbrándonos) el rostro de Julieta (Andrea Palma) ( )

<sup>40</sup> Jorge Ayala Blanco *Op. cit.*, pp. 119-120.

(...) *Distinto amanecer* también nos da otra cosa. México, ciudad de los cuarentas, cuyos habitantes, a pesar de todo, pueden todavía tomar el tranvía y llegar a tiempo a entregar su colaboración a *Excelsior* (cuyo edificio afortunadamente está igual). Gemes sin suficientes recursos, pero que viven en lo que si se hubiera respetado sería hoy uno de los sitios más glamorosos para vivir el barrio chino. Vemos también la maravillosa estación del ferrocarril (y no podemos imaginarnos quién fue tan estulto como para destruirla) y el edificio de Correos uno de los más hermosos de México, pero todo ello no como tarjeta postal sino bien integrado y funcionando normalmente en el discurrir de la historia. Estamos viendo una película inteligente. Por cierto, alguien le reprochaba a Bracho que en sus películas se notara que hubiera estudiado mucho, que se notara que había leído muchos libros y que por ello las ideas sociales de sus filmes, y muy concretamente su socialismo, fuera aprendido. Yo, en cambio, de todo corazón se lo agradezco, como universitario, como estudioso de la literatura se lo agradezco, agradezco que me habie un hombre inteligente, un hombre familiarizado con la cultura, y agradezco que uno de los personajes de su película diga que tenía que ver con la publicación de "Los clásicos de América", que sus tres personajes principales pertenecieran al movimiento que consiguió la autonomía de la Universidad, le agradezco que nos de (y no hay que olvidar la fecha de su película) seres pensantes, reflexivos, que si han leído, hombres y mujeres un poco contemporáneos de Nacir Villaurrutia, algunos de cuyos diálogos en esta película, denotan al Villaurrutia que admiro (sobre el que estoy haciendo mi tesis), esos diálogos inteligentes de su "Teatro Breve", que hacen que uno pueda, en cierta forma, identificarse con los personajes porque son como los equivalentes en su época de nuestros amigos y compañeros universitarios. Le agradezco profundamente que su película me deje entrever todo este mundo en su contexto y no como es habitual en el cine mexicano: la estulticia, la falta de preparación en absoluto, el más absoluto desprecio, ya no digamos por la cultura o por ciertos valores, sino inclusive por un lenguaje mínimamente comprensible, le agradezco su "socialismo" aprendido en los libros (donde se debe entonces empezar a conocer y a comprender las ideas filosóficas?), y que nos deje intuir, entrever y comprender por qué era uno de los discípulos, "el discípulo quieto" de aquella maravillosa y fascinante mujer Antonieta Rivas Mercado, cuyo trato privilegiado obviamente dejó un huero evidente en el Julio Bracho creador de *Distinto amanecer*. Se ha reprochado a Bracho "el reaccionarismo" de su película, porque sus líderes sindicales honrados triunfan y van a ser oídos por un presidente que les hara justicia (supuestamente Avila Camacho, el que, como nos explica muy bien Gastón García Cantú, "impidió las huelgas para que el paro de las fabricas no sirviera a la larga al fascismo y sentó las bases para una regresión"). Yo creo que lo que verdaderamente Bracho está planteando es el problema de la corrupción sindical, aunque no lo pueda plantear directamente por el obvio problema de censura que tiene, pero además ¿qué otro cineasta mexicano ha planteado mejor y más directamente este problema después de él? También nos deja ver toda otra serie de problemas sociales: el burocratismo, la depauperación paulatina del intelectual que se enfrenta a la casi eterna opción puesto burocrático o creación intelectual.<sup>45</sup>

Y no solo el descubrimiento de la ciudad como un sitio de recreación atmosférica, de nostalgia y de glamour, sino también como el documento inmediato de una ciudad, con sus historias, sus problemas, sus sentimientos, su moral y sus lacras.

<sup>45</sup> David Ramón, *Programa de la cultura* suplemento de *Excelsior* 14 de noviembre 1971, citado en Emilio García Riera, *Op cit* p 195.



Además, en lo estrictamente cinematográfico nos da una de las escenas más eróticas del cine mexicano (cuando bailan Armendáriz y la Palma en el cabaret). Alguien también decía por ahí muy desorientado (quizá tomando muy al pie de la letra el irónico prólogo de Bracho) que esta es la única película mexicana que no nos dice nada del México social concreto e histórico en que se filmó. ¿Será esto así? En una película donde aparece Ana María González y canta "Cada noche un amor", de Agustín Lara, dándonos todo "el sentimentalismo mexicano de la época aun perviviente en grandes capas de población", cuando aparece Kiko Mendive y canta tropical, cuando se oye el clásico cilindro tocando la Adelita, cuando vemos bailar el danzón, y todo ello perfectamente integrado, perfectamente orgánico en la historia. ¿En qué otro país hay líderes charros y corruptos, matones a sueldo de un gobernador, chóferes de taxi que oxen música de Lara en el radio, y una moral muy avilancarnachista que condena a la Palma a ni siquiera gozar unas horas de amor y menos de use en "el tren del sur" con el hombre que ama, porque ella es una buena esposa mexicana y, es más, una madre (de su "hermanito") bastante abnegada.<sup>46</sup>

El aura de los cuarenta es físamante, se retoma desde los primeros años de la década de los setenta como un lugar romántico, por el halo de violencia e idealismo envuelto en las sombras de una ciudad que empieza a crecer. Esta es la impresión que nos da esta película, ya que podemos notar como discrepan las opiniones contemporáneas de las que miran con perspectiva, por ejemplo la opinión acerca de la estación de trenes o del aspecto de Armendáriz.

Queda asentado en este trabajo que el *Distrito amanecer* de Julio Bracho lo fue en muchas formas para el cine nacional, lanzó al cabaret como un buen motivo de existencia y a la pecadora como alma en pena nocturna, capaz de que la rediman pero renuente a aceptarse de otra manera a como ya estaba acostumbrada, además de la ciudad y la vida cotidiana, sin embargo aquí no se puede hablar propiamente de vida cotidiana -aunque es bastante visible en la ciudad, el radio, los tranvías, el cine, etcétera-, porque no la trata de representar, ni quiere hacerlo; la situación es un caso de "ficción" pero al que se le escapan los problemas, los sentimientos y las angustias de la sociedad de principios de los cuarenta.

Por otra parte si como dice García Riera hay que esperar al amanecer para conocer que no somos capaces de un acto de valor, es mejor esperar al mismo anochecer para pensar y soñar en todo lo que podríamos ser, si nunca amaneciese.

<sup>46</sup> David Ramon, *Ibid.*, p. 195-196.

### 3.4. CAMPEON SIN CORONA.

Don Juan: La verdad es, a conciencia,  
y lo juro por Satan,  
que soy Miguel Almaz,  
y vos sois "La Presidencia".

Y como a tal, por Alá,  
con la mano en el corazón,  
os juré aquí en el sofá,  
de amor mi declaración.

... No es verdad, ángel de amor,  
que en esta apartada orilla,  
me darás tú a mi la silla,  
de Manuel mi antecesor.

Escuchad, pues, mis hazñas  
y mi valor ciudadano  
y conoce cuales mañas  
usaré por vuestra mano.

Yo a gobernación llegué  
con los machos bien fajados  
y luego ordene  
que entraran mas refugiados.

En vuestra honor realice  
muchas manifestaciones,  
y honradamente pague  
mas de un millón de tostoes  
de Fernando portico 1945

La tercera es la vencida y ésta es la tercer película que anticipa al cine de ciudad que se explotará sin misericordia durante el alemanismo y si bien *Mientras México duerme* aportó los bajos fondos y *Distinto amanecer* el cabaret y el sacrificio de la prostituta, *Campeón sin corona* regalará el lenguaje y los personajes folclóricos y estereotipados de que hará uso el cine del alemanismo.

1946, el cine mexicano así como el país se hayan envueltos en una transición. El general Manuel Avila Camacho está en su último año en el poder y el licenciado Miguel Alemán, virtual presidente, realiza su campaña para acceder a ese puesto, a pesar de la "oposición" del licenciado Ezequiel Padilla y del general Henriquez.

En este año Begua a debutar en el cine nacional la meléable Libertad Lamarque, el comediante Luis Sandrini y el valioso director Luis Buñuel. La producción de películas bajó de 81 a 72 y hubo pocas que destacaran y de entre esas películas pocas sobresalen *Enamorada*, del Indio Fernández y *Los tres García* y *Vuelven los García*, temas ya agotados del rancho, pero que Ismael Rodríguez insufló una nueva vitalidad al dividir al macho y charro mexicano en tres de sus acepciones con todo lo bueno y lo malo que conllevan, el orgullo-dignidad, la vanidad-presencia física y dignidad y la alegría y la despreocupación-irresponsabilidad y parranda. En resumen, pocas y de regular calidad

las películas realizadas durante este año crítico. El cine continúa resintiendo el choque que provocó la fractura del STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) del que se escindió el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) encabezado por Jorge Negrete, Mario Moreno y Gabriel Figueroa; y a pesar de la disminución de producciones cinematográficas que provocó esta separación esta no fue lo suficientemente grave para que los productores y demás habitantes de la cinematografía percibieran la crisis potencial en que se encontraba la industria, cierto tal vez no en la disminución de producciones pero sí en cuanto a la calidad de las mismas, así como en el empobrecimiento de sus cuadros creativos - directores, escritores, actores- lo que provocaba repetición de temas, reducción de repartos y falta de realizadores, todo en aras de la recuperación económica, debido a los enormes gastos a que había llegado la producción de una película.

En medio de este desconcierto, surge, retomando un tema que ya había manejado, aunque de diferente manera, el director Alejandro Galindo (*Mientras México duerme, Virgen de medianoche*) con *Campesín sin corona*. Esta película filmada en 1945 pero estrenada en 1946 en plena euforia provocada por el ascenso alemánista viene a abrir la brecha en cuanto a asuntos ciudadanos y arrabaleseros se refiere el cine mexicano. Si con las anteriores producciones mencionadas (además de *Justino amanecer*) se presentó a la ciudad como un ente con dos partes, unas la una de la otra y de las cuales la oscura es la más emocionante, Galindo con esta película descubre el coto que la Iglesia y el Estado habían olvidado (en palabras de Monsivais), un campo tan vasto en el cual podría dar lo mejor de su visión cinematográfica, y que otros después de él reducirían a repetidas y cansadas expresiones de estereotipo, la vida cotidiana en la ciudad. Como lo reclama la publicidad de la misma película:

El México de barrida con sus dolores. Su amarga alegría. Sus amores y sus pleitos. En una película diferente, arrancada a la vida real.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Anuncio de la película *Campesín sin corona*, p. 12 en *El Universal*, septiembre 5 de 1946, 1ª sección.

*Campeón sin corona* es una película de transición, hecha aun con los anhelos de la época de oro pero marcando la pauta de lo que sería el siguiente periodo, tanto político como cinematográfico. Y aunque fue realizada en 1945, el hecho de que haya sido estrenada el 5 de septiembre de 1946 la convierte en una película alemanista, y es con esta película que se inicia el paseo por las ciudad de México en tiempos de Miguel Alemán, empezando, además una nueva época de oro (nuestra época de oro), creada por la nueva triada divina el cine, el público y los lugares comunes.

En la *Arena Olímpica* hay un encuentro de boxeo el que se decidirá el campeonato de camioneros del D.F. entre Limpia y Transportes y la línea Peralvillo-Cozumel y anexas. El público espera con impaciencia mientras cruza apuestas en favor de su representante o boxeador favorito. Por el lado de Peralvillo sabe el *Kid Butalo* y por el lado de Limpia el nevero de La Lagunilla Roberto *Kid* Terranova quien provoca en la arena de box una gran batalla campal cuando es reconocido como tal y no como chofer. El *Kid* huye de la arena y llega a su casa con los guantes y los calzones de box puestos, por lo que su madre, muy atribulada, lo reconviene. El *Kid* promete no volver a pelear y regresa a su vida tranquila de nevero en *El Nevado de Toluca* acompañado de su íntimo amigo el Chupa. Sin embargo, al participar en un plato callejero, por defender a Adolfo, hermano de la taquera Lupita, el *Kid* llama la atención de un manager de boxeo, el Tío Rosas, quien se asombra de su poder en los puños. El Tío lo busca, lo encuentra en el billar y le propone hacerlo profesional. Roberto duda pero ante la insistencia del Tío como del Chupa accede. Así es, en efecto, el *Kid* gana una pelea tras otra y puede cortejar a Lupita, quien a pesar de que lo quiere se resiste porque ella busca a un hombre serio y no le gusta que Roberto boxe. Durante su ascenso fulgurante empieza a cortejar con más seriedad a Lupita. En una feria, a donde invita a Lupita, Roberto pelea por un caballito de carusel con Juan Zubieta y lo reta a pelear, pero Zubieta, que no sabe que Roberto es el *Kid Terranova* rehusa golpearlo, se presentan y al saber que se enfrentaran en la próxima pelea apuestan todo el dinero al

que gane. Gana Roberto y en un gesto de nobleza Zubieta va hasta su vestidor y le entrega su paga. Al no quedar más peleadores Terranova tiene que boxear con Joe Ronda, un boxeador mazatleco que presume de su conocimiento del inglés. Al ir a firmar el contrato de la pelea Ronda llega tarde y acompañado de una gringa y al presentarla a todos lo hace en inglés, así la plática se desarrolla en inglés y Roberto se siente apenado de no entender y al retirarse todos el Tío lo invita con un: *Come on, Kid*, lo que provoca un violento: *¡Déjeme! Y no me hable así... Usted sabe que yo no hablo inglés.* Durante la pelea el manager de Ronda nota que Terranova no es el mismo y le dice a su peleador que le hable en inglés y así es noqueado por el pocho Joe Ronda, vencido por sí mismo y sus complejos más que por el mismo Joe Ronda. A partir de ahí, el Kid empieza a perder confianza en sí mismo, pero después de un intento de abandonar el boxeo Lupita lo convence de que no lo abandone por haber perdido una vez. Al retornar a los cuadrilateros conoce a una muchacha de clase alta que va a la arena de box en busca de emociones y no encuentra mejor emoción que tener al *Kid*. Roberto se enamora y busca a Susana, pero esta se cansa rápidamente del boxeador. El Kid se va de gira a los EU, triunfa pero se desespera por regresar y ver a Susana. Al aterrizar manda al Chupa a dejarle un regalo y Roberto se va a la vecindad a la fiesta que le prepararon, ahí mientras Lupita arregla sus maletas descubre el retrato de Susana. El Chupa regresa y le dice a Roberto que le negaron ver a Susana. Roberto irrumpe en el departamento de Susana y provoca un escándalo, por lo que para en la Penitenciaría. El Tío Rosas a instancia del Chupa prefiere dejarlo ahí hasta el momento de una nueva pelea contra Joe por el campeonato y le encarga al Chupa que lo vigile. Obligado por el Tío y por ruegos de su madre es el *Kid* quien logra por fin vencer a su enemigo, al ver que Susana llega a la esquina de Ronda, lleno de coraje el *Kid* sale de la arena y su triunfo no sirve sino para precipitarlo en una vida de juergas y alcoholismo que acaba convirtiéndolo en un guñape humano. Después de ser corrido de un mesón, el *Kid* llega a una cantina donde están escuchando la pelea entre Juan Zubieta y un estadounidense, Zubieta se impone y Terranova sufre su impotencia cuando escucha a Zubieta referirse a

él el *Kid* Terranova como mejor, pero que no tuvo confianza en sí mismo. Abatido Roberto sale de la cantina, y lo encuentran su madre y Lupita, quien lo convence a regresar al lado de ellas y de volver a su antiguo oficio de nevero, apelando a su sentido de que él era el mejor para batir la de membrillo, sintiendo que algo le quedaba el *Kid* se abraza a su madre y a su novia y regresa a su lugar de origen.

Para llegar a este desenlace Alejandro Galindo accedió a este mundo con un sólido conocimiento de causa, basándose en un seguimiento hemerográfico (concretamente en el *ESTO*) de la vida del popular boxeador de los años treinta Rodolfo "Chango" Casanova; así como se basó en una noticia de un asesinato para *Mientras México duerme*. Aunque al parecer Galindo tomó o tuvo un antecedente en cuanto al tema como lo menciona Arturo Perucho en la revista *Tiempo*:

Antes de la Segunda Guerra Mundial, el cine francés produjo una película titulada *Un soir de raffie* (Noche de redada), con grandes aciertos de interpretación y captación del ambiente de los barrios populares de París. Era aquella cinta la historia de un marinero que se convertía en gran boxeador y fracasaba después por culpa de una mujer.

*Campeón sin corona* recuerda un tanto aquella producción francesa.<sup>48</sup>

Pero Galindo muestra otra intención a través de su película. Para él, *Kid Terranova* es sujeto de lástima y digno de compasión y comprensión, pero también un ejemplo en el cual no deben caer los mexicanos. Aunque este pensamiento se debilita, tanto como la lejana voz de Juan Zubieta diciendo que había que estar orgullosos de ser mexicanos y creer en nosotros mismos, ante la devastada imagen que ofrece el derrotado *Kid* Terranova, que se apena más por oír esas palabras de alguien a quien él mismo ya había derrotado. Su tema sirve para exponer el conflicto del sentimiento de inferioridad del mexicano y el "malinchismo", como lo había planteado diez años antes Samuel Ramos en *El perfil de la cultura y el hombre en México* (1934). Según Alejandro Galindo el complejo se presentó desde el hecho de que nadie quería producir

---

<sup>48</sup> Arturo Perucho. *Cine, teatro y literatura*, p. 55. en *Tiempo*, septiembre 13 de 1946, No. 228, vol. IX.

la película, pues tenía dos años ofreciéndola y la pudo realizar a condición de que hiciera *El muchacho alegre* con Luis Aguilar para Raul de Anda

*Campeón sin corona* utiliza al box como un puente de acercamiento a la vida urbana diaria, a lo cotidiano, a la realidad. Es un primer acercamiento a las masas capitalinas, las aglomeraciones del mercado, el subir y bajar de un mercado tan populoso como es La Lagunilla, los problemas de tránsito que después se verán mas de cerca con futuras películas a... propio Galindo.

Es un acercamiento a las masas vociferantes de la arena de box y el estadio de fútbol como en *Los ídolos de don Quijote* (1934) de Joaquín Pardave, un grupo nuevo en la concepción de grupos en el cine nacional, ajenos a los peones y campesinos que movilizaba la revolución, la independencia, o los grupos de linchamiento de indígenas pecadoras. Un grupo que se reúne en favor de la libertad de emociones, del escape de las tensiones, que apoyan a un bando, un nuevo grupo de filiación, el del trabajo ya sea de transportes, de limpieza, o de la ruta México-Cozumel y anexas, o simplemente porque Casanova era mas fiero, Conde mas fino o Zurita todo entrega, o se decanta por los colores del Atlante, el Marte, el Asturias o el España y que en medio de la pobreza de la arena y/o el campo de fútbol sienten la misma emoción que cuando van a ver al cine una pelea de Sugar Ray Robinson o de Joe Louis desde el Madison o cualquier otro lugar del mundo.

En palabras de García Riera esta película es la primera visión hacia la masa de gente que acude a ver las películas en la ciudad. Galindo noto a esa multitud y se propuso rescatarla de la oscuridad del anonimato.

En el momento en el que el cine nacional hacía sus complejos de nuevo rico apropiándose las "joyas de la literatura universal", o proclama de la cultura y el refinamiento de un Julio Bracho y de la fuerza teatral de un Indio Fernández para ser en el reconocimiento internacional, o comenzaba su optimismo "pequeño-burgues" a un bajo número de comedias con pretensiones cosmopolitas, precisamente en tal momento, Alejandro Galindo recuerda a todos que ese cine se producía en una ciudad y que su primer público, el compuesto por los habitantes de la ciudad, podía ser también su protagonista. Descendiendo de un ómnibus habitado por personajes engarrotados dentro de su smoking, indios hieráticos que contemplaban fijamente la belleza de las nubes de Figueroa y charros

asépticos con voz de barítono, Galindo llevo su cámara a las barradas populosas donde miradas de seres anónimos soñaban en el mito de la fama mientras vivían su drama de desposeídos. Esa masa anónima era, con todo, la que sostenía básicamente al cine mexicano. Galindo entendió -y entiendo bien- que de ella podía sustraerse una fuerza que alimentara al propio cine que sistemáticamente la desconocía.<sup>49</sup>

Galindo abrió la puerta a los arrabales para mostrar toda la riqueza de la vida cotidiana de la ciudad, mostrando un magnífico cuadro de costumbres, actitudes y lenguaje; quizá el más auténtico y como se ha expresado repetidamente el futuro molde del cual saldrán todos los demás lugares que visitará y en donde se estacionará la ciudad de México cinematográfica (y telenoveleta).

En los films de Galindo encontramos lo que se conoce como "el alma del arrabal", captada, capturada, fijada con sorprendente exactitud. El diálogo, los escenarios, los caracteres son auténticos. Pueden estar insertados en un melodrama convencional y con todos los convencionalismos, porque nos reconocemos en los personajes, en sus ademanes, en su acento, en sus inflexiones, de voz, incluso, gastronómicamente, en su aviesa predilección por los tacos.<sup>50</sup>

Así es, el ambiente es impecable y define el contraste entre la miseria de donde surgió Terranova y el paraíso que alcanzó a pisar al entrar en la casa de Susana. Galindo cuida mucho que se note debidamente esta división entre lo que tenía y lo que perdió el boxeador. La ciudad se muestra en los dos extremos que facilitarían el drama y las culpas con explicación fácil. Los ricos y los pobres, las casas lujosas y las vecindades miserables, la dignidad y la soberbia, los polos opuestos que se explotarán con este esquema hasta lo último en un par de años.

La reproducción ambiental es por sí misma determinante en la película y se vuelve su crítica y su evaluación. Son las calles llenas de vitalidad, amoríos ofensivos y espontáneos, irreflexivadas, sus vecindades de habitaclones sobrepobladas, los callejones donde se puede amanecer muerto, los vendedores ambulantes de imahibridad, los noviarqas miserables, los vicios en exposición y por contraste, los departamentos de lujo, los sirvientes uniformados y las amantes de extenso guardarropa y costosa joyería.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, T. III, Ed. ECG, México, 1969, p. 75.

<sup>50</sup> Carlos Monsiváis, *Anuario Filatélico*, UNAM, 1965, v. 9.

<sup>51</sup> Moisés Vinas, *Historia del cine mexicano*, UNAM-UNESCO, México, 1987, p. 126.



La ciudad, entonces, empieza a descender sus velos con timidez, si bien es cierto que no hay prácticamente tomas en locación (como el parque en que platican y son sorprendidos Lupita y Roberto por la policía y la feria del encuentro con Zubieta) también es verdad que lo que se muestra en la pantalla define completamente una ciudad entera, ya sin la división a la que era sometida en los primeros años buscando emociones en el hampa y la vida nocturna, aquí la vida diurna y la nocturna se complementan, es una secuencia lógica de sucesos y hechos.

El paseo por la ciudad va en principio por las viviendas que contrastan en su presentación. Después de su huida, el *Kid* Terranova llega a su hogar en una vecindad presumiblemente de La Lagunilla pero con una dirección *Bentica 14, sección 4* que desvía la atención de la colonia tratando de remitirlo a cualquier barrio de la ciudad de México. La casa es pobre, destacando el hecho de que Roberto duerme separado de su madre por un sarape que hace las veces de cortina corrediza. En cambio el departamento de Susana destaca por sus cortinajes de seda o satín y los varios cuartos en que está dividida, la sala, el comedor, la recámara, una cantina, etcétera; además de la consola que muestra los discos que va soltando uno por uno -de lo más moderno que podía haber y que ahora es una reliquia de museo-, y donde se escucha la canción "La noche es nuestra". Eso es sin contar que la susodicha tenía casa en Acapulco, mostrando que Acapulco ya era un lugar a donde solo cierta clase social podía aspirar a pasar una temporada o fin de semana en ese entonces tranquilo y paradisíaco puerto.

¿Podemos contar la celda de la delegación como vivienda? Ya que el *Kid* Terranova se preparó en una delegación de policía -porque toda la compañía tenía interés en su victoria-, donde el *Chupa* lo mantenía en forma buscándole plenos con los reclusos y también cortando tela y de ahí solo directamente hacia la arena para la pelea final con Joe Ronda.

De ahí la cámara muestra al mercado de La Lagunilla marcado con el número 1905 y después la nevería *El nevado de Toluca* con Roberto vestido con gorra de viscera recogida, playera de rayitas horizontales y un trapo a modo de delantal o mandil,

las nieves son de frutas y cuestan 10 y 20 centavos en copa o barquillo. Del mismo modo los tacos y tostadas que se venden en la taquería *El taquito de oro* valen 20 centavos y ya se anuncian los refrescos 7up y Coca Cola, no se aclara a como está el tarro de tepache. Pero la hora de billar está a 80 centavos.

El salón de baile *Smyrna* es a donde Roberto lleva a Lupita y ahí lo reconoce la multitud y se le dedica un danzon (que ellos se encargarán de abrir), el mismo danzon que desata la estampida de *Distinto amanecer*, el mismo danzon que se tocará una y otra vez lo mismo en *Salón México* que en *Ustedes los ricos*, el *Nerudas*, pero aquí el danzon es lógico, es el acercamiento intimo entre el *Kid* y una muchacha que busca a alguien serio. La relación de Lupita con Roberto es una relación de lo más seria y que siempre se desarrolla en el terreno del trato de usted, aunque se llamen por el primer nombre y no pase de la platicada en la taquería, el paseo a la feria, que antaño se ponían en las calles del barrio, para dar una vuelta en "los caballitos" y ganar pistolas de barro o una salida a un parque para comer cacahuates y ser sorprendidos por la policía. Una relación que no tuvo ni siquiera un beso y que dependía de lo deprimido o inseguro que estuviera Terranova respecto a su futuro como boxeador.

Precisamente este ambiente es el que más llama la atención desde la primera visita a la bullente *Arena Olímpica* a donde llegan los trabajadores descargados por el camión de volteo. La arena se destaca por sus cuerdas hechas de mecate y por tener a medio ring los guantes que usaran todos los peleadores. Después sigue la *Arena Nacional* que se hallaba antiguamente en las calles de Iturbide (lo que ahora es el Palacio Chino) y donde la reventa se dejaba pedir hasta 40 pesos en tercera fila porque ¡Es Terranova! Finalmente la arena del Madison Square Garden donde Juan Zubieta logra el título. Título que Juan Zubeta gana realmente en 1934 frente a Sammy Argott sólo que en California. Y en todas las peleas la reacción de la masa era de pasión, aun si la multitud está detrás de una boema de radio.

La radio es un lazo muy importante de comunicación en toda esta película mostrando a las radiodifusoras XEQ con el popular comentarista deportivo Pedro *El*

Mago Septién haciendo la crónica de las peleas nacionales del *Kid* Terranova junto a otro locutor que era el que leía los anuncios patrocinadores y a la CBS con Ramiro Gamboa, el futuro *Tío Gambolín*, transmitiendo desde el Madison la victoria de Zubieta, acercando los acontecimientos lo mas vivos y rápidos posibles, para celebrar la suerte de ser de la misma nacionalidad que el campeón. Tambien se puede notar que la programación de la radio tenia un limite, al que se llegaba con la voz de un locutor, quizá Pedro de Lillie, deseando un sueño reparador y agradeciendo la preferencia para la estación (posiblemente la W, aunque la transmisión de la pelea la haya hecho la Q).

El lenguaje popular y cotidiano es un hallazgo de Alejandro Galindo desde la realización de *Mientras México duerme*, pero es aquí donde recibe carta abierta para desarrollarse sin trabas, como puede verse en cada personaje, su lenguaje los define:

Doña Graem, madre de Roberto:

-Yo no se para que se sacrifica una... ¡A! contemplar la bondad y grandeza del Señor, que ha puesto su mirada en esta sierva suya... ¡Ay Dios mío! Si cuando menos lo hicieras dejar el box y que tomara el carrito.<sup>52</sup>

Lupita animando a Roberto:

-¿A usted nunca se le echo a perder la nieve?

-Varias veces... ¿Que tiene eso que ver?

-¿Y a poco se quitó usted de nevero?

-Bueno, pero es

-Entonces, ¿porque le ganan una vez piensa usted que ya no sirve? Eso no es de hombres... Me parece a mi... Todo el mundo tiene sus tropiezos, pero se levanta uno y sigue... ¿no cree?<sup>53</sup>

"El Chupa" opinando de su estadía en Nueva York:

-Y luego ni hay nada... ¿Que quiere usted un taquito de resorres, con su cebollita, su guacamole, su cilantro y su media de tepache...? ¡Naranias! ¡O le entra usted a los mentaos sanwiches, o se aguanta el hambre!<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Dialogo de la película

<sup>53</sup> Dialogo de la película

<sup>54</sup> Dialogo de la película

**El Tío Rosas reclamando al *Kid* su falta de interés en la pelea final ante Ronda:**

-Parece que el envaselinado te sigue asistiendo. ¿Quieres andar de tenorio y haces el ridículo en público. No le corras, cuando menos boxealo.<sup>55</sup>

Y finalmente él habla del *Kid* que se pudo seguir por diferentes pasos de su estado de ánimo:

Cortejando a Lupita antes de ser boxeador:

-¿A poco ya se va? ¿Que mal modo ha visto? -(Roberto)

-Usted no ha de ir a ayudarme. (Lupita)

-Segurola. Usted no más mande, mamacita (R)

-Ahí nos vemos, Adolfo y me la cuidas bien a tu hermanita (R)<sup>56</sup>

Mostrándole a su mamá lo obtenido de su primera pelea:

-Segurola. Yo mismo, en persona. ¿Eh, que tal? No el rey Carolino. Mire que chipiturco traigo...<sup>57</sup>

Después del incidente al conocer a Joe Ronda:

-Mire, Tío, yo creo que mejor será que esa pelea. ¿Sabe? Yo me siento mal...<sup>58</sup>

Discutiendo con Susana cuando ella ya se había cansado de él:

-¿Puedo ir contigo? (Roberto)

-¿Que ocurrencia! ¿Para que mi familia nos vea juntos? (Susana)

-Yo puedo ir a otro hotel y nos vemos donde tu quieras. (R)

-Pero es que voy a mi casa. Tengo que atender a mis amistades. (S)

-Susanita. ¿Por que tienes siempre que ir a alguna parte? Nunca quieres que yo vaya, yo puedo ir a donde sea. Tengo dinero. (R)<sup>59</sup>

<sup>55</sup> Diálogo de la película

<sup>56</sup> Diálogo de la película

<sup>57</sup> Diálogo de la película

<sup>58</sup> Diálogo de la película

<sup>59</sup> Diálogo de la película

Si bien el lenguaje aún es un poco "tueso" y propio, como en el caso de Lupita que siempre le habla a Roberto de usted, por no tener ningún tipo de relaciones formales, esto no quiere decir que las parejas verdaderas no se hablaran de usted durante este periodo de su relación, pues también en futuras películas de Galindo el hablarse de usted representa cierto respeto o bien, falta de confianza. Hay que tomar en cuenta que la película se realizó todavía dentro del terreno de las películas con ciertas ambiciones y muy temprano o más bien, la primera en este tipo de películas de barro. Pero que el habla desarrollada por los personajes de la película es un acercamiento al mundo de la barriada, hasta ese momento inexplorado es algo que hay que seguirle reconociendo a Alejandro Galindo.

Dentro de esta película también se toca el tema, ya mencionado, del complejo de "ser mexicano", sobre el que la mayoría de los críticos modernos han abundado en sus críticas y reseñas de este clásico. No se abundará mucho en el tema debido a lo extenso que ya se ha escrito sobre este punto de la película, solo se mostrarán algunos testimonios de críticos recientes que contrastan con testimonios de la época que focalizaban el problema en el propio boxeador y no lo veían como un representante prototipo del mexicano.

#### Anotador de *El cine gráfico*

Retratando fielmente el ambiente de arrabal de la ciudad de los palacios se desenvuelve en la pantalla la tragedia de un hombre que llegó a conquistar la gloria por la fuerza de sus puños y pronto cayó en la desgracia víctima de su propia debilidad por el vicio del alcohol.<sup>69</sup>

#### Alfonso de Icaza en *Cine y reportaje*

Por fin ha sido captado en una película cinematográfica el auténtico ambiente arrabalero de nuestra metrópoli "Campeón sin Corona" que muestra la vida de un boxeador con miras a que el público vea en él a su ex ídolo Rodolfo Casanova.<sup>70</sup>

<sup>69</sup> Anotador. Últimos estrenos p. 16, en *El Cine Gráfico*, septiembre 15 de 1946, No. 691, año XIV.

## Y de la actualidad Carlos Monsiváis:

Galindo es el único director mexicano que ha logrado acercarse al fenómeno más común de los países subdesarrollados: la vocación de fracaso. Y eso en un cine que como el nacional, ha consagrado la mayor parte de sus horrendos esfuerzos a inventarle al mexicano una vocación de éxito, es una actitud extraordinaria.<sup>57</sup>

### Ayala Blanco:

( ) el drama de *Kid Terranova* lo mismo podría suceder sobre el cuadriatero que en el aparentemente más vasto mundo cultural. Los prejuicios y valores ambientales que prevalecen tienen idéntico denominador común. Existe una inferioridad real e histórica: el subdesarrollo, la ignorancia, la lucha contra el hambre, la educación deficiente. Existe una inferioridad inmediata: la hostilidad del medio. ( ) Deserta: es inconcebible porque, después de realizar la ardua tarea, la única recompensa es la soledad.

En el caso de *Kid Terranova*, existe también una inferioridad de clase. Para el pelado se hicieron el conformismo, la veladura a la virgenita de Guadalupe, el chiste grueso, la rebeldía verbal, el noviazgo con la taquera, el guacamole y el tepache. Para el pelado se confeccionaron los ridículos trajes vistosos, la presunción risible y el salario exiguo. ( ) A los otros, los *Joés Ronda*, los que hablan inglés por irrefutable derecho les corresponden los departamentos de lujo, las "rorras" que usan *deshabille* perfumado, los fines de semana en Acapulco y el trato social abierto. La incomunicabilidad de ambos mundos predetermina el fracaso, un fracaso innato y contingente.<sup>58</sup>

### García Riera:

*El Chango Casanova* (Kid Terranova en la película) tenía todo para ganar menos la psicología del ganador: histórica y socialmente, él se explicaba por su pertenencia a un pueblo humillado y sometido por siglos. A partir de tan clara constatación, la actitud del héroe de *Champion son corona* frente a las diversas contingencias que la vida le proponía podía deducirse con la naturalidad y la exactitud que dieron a la película todo su valor. Era natural que el personaje dependiera emotivamente del calor amoroso que solo podían darle la madre y la novia, pero que a la vez se sintiera en alguna forma avergonzado de las mujeres de su propia clase, casos límites de humildad y de resistencia, y tratara inconscientemente de huir de lo que ellas simbolizaban (De ahí el doble movimiento de atracción y repulsión que esas mujeres le inspiraban, movimiento muy bien expresado en las sencillas y sutiles escenas entre Silva y Del Llano). También resultaba natural que el campeón se sintiera inferior frente a la mujer mundana que se hacía su amante o frente al boxeador anglohablante (que se llamaba Joe Ronda en lugar de Joe Conde, rival clásico del Chango Casanova en la realidad, como otro personaje: Juan Zubieta, representa a Juan Zurita) a pesar de que pudo ejercer sobre ambos su poder

<sup>57</sup> Alfonso de laza *Los estrenos hasta el momento*, en *Cinema Reporter*, 14 de septiembre 1946, No. 426, año XI.

<sup>58</sup> Carlos Monsiváis, *Op. cit.*, p. 250.

<sup>59</sup> Jorge Ayala Blanco, *Op. cit.*, pp. 258-259.

físico: el triunfo sexual o pugilístico era vivido por el héroe con todo el miedo básico de que estaba informada su condición de desheredado. Desde el momento en que el *Kid* descargaba su agresividad en un puñetazo, estaba condenado a aterrizar ante lo por el mismo hecho. Para acabar con ese terror no bastaba todo el alcohol que lo convertiría en un pájara lamentable, era necesario que sus mujeres fueran a rescatarlo, lo trataran como a un niño y le propusieran una única e irrisoria alternativa: la de volver a nacer.<sup>64</sup>

Para terminar se reproduce aquí el discurso final de Galindo, puesto en boca de Juan Zubieta, para arengar a los mexicanos a no repetir los errores que acaban de ver en la película y dice así:

-Con mucho gusto. Estoy muy contento de haber ganado el campeonato. Sobre todo, orgulloso, porque soy mexicano y he llegado a campeón. Y lo digo, porque desgraciadamente hay mucha gente en México que se figura que solo los extranjeros son buenos. Y eso no es cierto, porque el que sabe, sabe. Lo que pasó es que no tenemos fe en los nuestros. Este campeonato ya debía haberse ganado desde hace tiempo. Yo conocí a otro boxeador mexicano mucho mejor que yo. Él debía haber sido campeón hace mucho, pero no tuvo fe en sí mismo, ni coraje, ni fuerza de voluntad.<sup>65</sup>

Pero ¿quién iba a recordar este sentido discurso? Si Ferranova acababa llorando en los brazos de Lupita y corriendo a abrazar a su madre, que fue la primera que le apuraba a no dedicarse al box y mejor se dedicara a tomar el carrito que le ofrecía su jefe porque tenía más futuro si se quedaba en la tranquilidad atargadora del barrio y de la nevería, ¡Ah, el dulce calor de la mediocridad anónima! Ahí está la madre de todos los traumas.

De aquí p'al real no habría más que un año de diferencia para que el repertorio de clichés y lugares comunes que dejó a la mano el director Galindo fuera aprovechado de una manera bárbara por un "pequeño Atila cinematográfico" que aportaría una nueva manera de ver y hacer cine en México, Ismael Rodríguez.

<sup>64</sup> Emilio García Riera, *Op. cit.*, p. 78.

<sup>65</sup> Diálogo de la película.

### 3.5. NOSOTROS LOS POBRES, USTEDES LOS RICOS.

Chachuta: Los apañó la chota porque le amacataron la trama a una buena jada.  
Pepe: ¿Cuál trama?

Si bien en 1947 Miguel Alemán estaba ya convertido en el "primer" presidente civil de México, el cine mexicano aun no definía su rumbo a tomar después de los problemas sindicales, pero *Campeón sin Corona* había dado una muy buena pista que Ismael Rodríguez supo aprovechar. El cine nacional entra en crisis, producto del avance en la competencia por el mercado hispano-parlante por parte de las industrias española y argentina y la reducción en la producción de películas mexicanas (58) 14 menos que en 1946; y aunque en este año de "1947 se produjeron solo once películas de ambiente arrabalero, siete de las cuales giraban en torno al personaje central de una cabaretera"<sup>40</sup>. Se puede notar cual es ahora el estilo que va a caracterizar a este sexenio en cuanto a sus temas cinematográficos.

El cine vuelve a resentir el curso de las fuerzas económicas y sociales que golpeaban a la industria fílmica y se pliega para poder responder a la reducción de mercados y para tratar de bajar los estratosféricos costos de la producción de una película mexicana y seguir obteniendo las mismas ganancias que se recaudaban antes de que se resolviera la guerra. Esto lo lograron bajando la calidad de las películas, invirtiendo menos tiempo y dinero en hacer las películas. Se empezó a producir un cine eminentemente casero, enfocado primordialmente hacia la masa descubierta por Alejandro Galindo en *Campeón sin corona*.

En 1947 se filman *La diosa arrodillada* de Ciavaldón, *Río Escondido* del Indio y *Nosotros los pobres*, pero esta no será estrenada sino hasta el 25 de marzo de 1948 y es en este año cuando todo comienza y el género del barrio y las cabareteras sientan sus reales en la pantalla cinematográfica.

<sup>40</sup> Emilio García Herrera *Op. cit.*, p. 175



Es también en estos años cuando la sociedad mexicana empieza a resentir los embates de una nueva época; la que viene con el mundo de pos-guerra y sus avances tecnológicos, sociales, económicos e incluso filosóficos. El cine recoge esas inquietudes y es en 1948 cuando se estrenan o se filman algunas de las películas más valiosas dentro del género ciudadano (y de todo el cine nacional), dando una clara muestra de los miedos, anhelos y sentimientos del pueblo mexicano que habitaban la ciudad, y empezando por el principio se halla *la película del cine mexicano Nosotros los pobres*.

¿Que se puede decir de *Nosotros los pobres* que no se haya dicho ya? Es la película más popular y vista del cine nacional. Puede haber mejores películas, direcciones más precisas, argumentos más sólidos, actores más talentosos y fotografías más premiadadas, pero ninguna tiene el arrango que logro esta película. Esta ha sido objeto de múltiples trabajos y críticas de varios estudiosos del cine y de la cultura popular mexicana. Se ha llegado a confundir, o más bien co-fundirla en una sola con su secuela *Ustedes los ricos*, así es que aunque son dos partes en realidad es una sola película, la primera se estreno en el cine *Colonial* el 25 de marzo de 1948 y la segunda parte 3 veces a finales del mismo año en el *Palacio Chino*. Así es que corre y se va.

En una barriada popular, un par de niños recogen de un bote de basura una novela ilustrada con una historia de una vecondad donde habitaban el carpintero Jose del Toro (a) *Pepe el Toro*, cuya madre esta paralytica, y la joven Celia (a) *la romántica*, hijastra del mariguano don Pilar e hija de la portera de la vecondad dona Merenciana. La película empieza con un canto a las virtudes de la mujer, pobreza y la solidaridad entre los pelados, además de que no hay que rajarse ante los golpes de la vida, todo al ritmo de *Ni hablar mujer*. Pepe es viudo y tiene una hija, *Chachita*, quien se enfada al ver a Pepe coquetear con *la que se levanta tarde*, la corre y despues le pide a su padre que la acompañe al panteón para visitar a su madre, que ella cree muerta, Pepe le dice que no puede y que mejor le diga a Celia que la acompañe, después de rogarle mucho esta

acepta, pero *Chachita* oye de labios de la *Guayaba* y la *Tostada* que Pepe mató a su esposa y madre de *Chachita*, esta les grita que mienten y al otro día una señora le descubre que en el panteón no existe una tumba de su madre. *Chachita*, muy confundida, regresa y le reclama a Pepe que donde está su mamá, este le contesta que ya la llevará otro día, pero *Chachita* rompe en llanto y se mete al cuarto. Celia le pregunta a Pepe lo que pasó con la mamá de *Chachita* y Pepe le dice que no le pregunte y que le tenga confianza, que él la quiere y la besa. *Chachita* regresa y los sorprende y se pone histérica por lo que ella cree una traición a la memoria de su madre. En respuesta, Pepe abofetea a *Chachita*, pero después, arrepentido, se golpea el mismo la mano contra la pared y llora. Un licenciado ronda a Celia que estudia para secretaria y su amiga Lolò, la que se levanta tarde, le aconseja que le haga caso ya que con Pepe no tiene futuro, pues tiene que cargar con la madre parálitica, con *Chachita* y con el recuerdo de la muerta. En la noche Pepe y sus amigos el *Topillos*, el *Planillas*, el *Pinocho* y los cuatro del *trío Cantarrecto* llevan mañanitas a *Chachita* el día de su santo. Celia y *Chachita* que discuten por el amor de Pepe ven como una prostituta borracha y tísica abraza a Pepe. Ambas le reclaman la identidad de la mujer. Pepe manda a *Chachita* a atender a la palomilla y le dice a Celia que si le dice quien es esa mujer todo se acaba entre ellos. Celia le exige saber quien es y Pepe le explica que la *Tísica* es su hermana Yolanda, la mamá de *Chachita* y la culpable de la parálisis de su madre y la deja. El licenciado Montes ronda a Celia y le deja su tarjeta ofreciéndole empleo, pero la hermana de Pepe le dice que no le haga caso si es que le deja su nombre de esa manera; buscando a Celia, el licenciado Montes llega a la vecindad y al ser cuestionado por Pepe le dice que busca al carpintero y le encarga una cantina, después Pepe pasa por 400 pesos a cuenta para la madera. Pepe le da el dinero a *Chachita* mientras él va a buscar la inyección para su madre y a encargar la madera. Pero Don Pilar que espía a *Chachita* cuando guarda el dinero roba los 400 pesos ante la mirada de la parálitica, que no puede hacer ni decir nada. Pepe no puede cumplir ese compromiso por culpa del robo de que ha sido objeto. Pepe, en compañía del *Pinocho* va a buscar un

préstamo para pagarle al licenciado Montes, pero la usurera no le quiere prestar si no consigue una firma que le avale la cantidad que necesita, le pide que le venda su cadencia y que le tiene unos trabajos de carpintería. Pepe se niega a lo primero y sale a buscar a un amigo que le preste la firma, este se la niega y además maltrata a la hermana de Pepe que le había ido a pedir dinero para irse de la ciudad, Pepe golpea a todos y sale furioso. Un maleante, el *Ledo*, que estaba en la sala de la usurera lo invita a una cantina y le proponen el robo de la casa, Pepe se niega y les promete que no los delatará si ellos no se meten con él. Pepe va a la casa de la usurera para hacer un trabajo y aparece como culpable, siendo inocente, del asesinato de la usurera, al encontrarlo con su formón en la mano y lleno de la sangre de la mujer. La *Tística* va a pedir perdón a la *paralítica* ambas lloran ante el desconcierto de *Chachita* que la urge a retirarse antes de que llegue Pepe. El licenciado Montes, acusa a Pepe de asesino y ladrón y lo envía a la Penitenciaría, va a ver la vivienda de Pepe para recuperar su dinero pero al ver la pobreza de la casa, dice que la dejen en paz, pero los notarios hacen el embargo por su cuenta, incluso la silla de la *paralítica*. En la Peni, Pepe se encuentra con sus amigos que habían sido encarcelados por robar una canasta con comida para la fiesta de *Chachita* y pelea con un preso que trata de quitarle la medallita de su madre y es metido por ello a la bartolina, incomunicado. *Chachita* y la *paralítica* son "protegidas" por el hipócrita don Pilar, que las lleva a su casa para tener criada gratis. En su delirio de mariguano, don Pilar se siente perseguido por la ubieca mirada de la *paralítica* y golpea a la pobre mujer, que va a parar al hospital. Para salvar a la *paralítica* y a Pepe, Celia está dispuesta a entregarse a Montes y le escribe a Pepe que ya no lo vera más porque ya no es digna de él. Montes recibe una lección moral ante la actitud de Celia que está dispuesta a perderse por amor y no quiere aprovecharse de ella, pero no puede hacer nada por liberar a Pepe. Yolanda, en su lecho de muerte, cuenta a un cura que *Chachita* es en realidad hija suya. Pepe escapa de la cárcel y va al hospital, donde *Chachita* está insultando a la *Tística* (sin saber que es su madre), por estar recibiendo atención en lugar de su abueita. Pepe la regaña y le cuenta la verdad a la niña y ésta abraza a Yolanda al

grito de "¡Mamá!", quien muere después de escuchar a *Chachuta* decir estas palabras. Al abrazar Pepe el cuerpo de su madre, que acaba de morir, es hecho preso de nuevo, Celia llega y le dice que lo esperará siempre. Pepe le dice que venda la cademita y compre un cajón. En la Peni, Pepe ve al *Ledo* y a sus compinches, asesinos de la usurera, con quienes se encierra y tiene gran pelea y acaba vaciando un ojo al *Ledo* para hacerlo confesar su crimen. Pepe es exonerado, se casa con Celia y ambos tienen un hijo. *Chachuta* ahora tiene dos tumbas donde llorar.

¡Puff! la película acapara la atención desde el primer momento en que presenta a los personajes y conforme se desarrollan las truculentas anécdotas que componen esta historia cada uno de los espectadores ya se ha apropiado de su personaje, el que más le cuadra, con el que más se identifica y junto a ella los que conoce y forman su mundo, su grupo. Nosotros vs. ellos.

Nada falta absolutamente nada. El director, Ismael Rodríguez, colaboro con Pedro de Urdimilias y Rogelio A. González, en el desvelado empeño de convocar *todas* las fórmulas de taquilla, sin discriminación, sin abandonar ninguna de las claves que justifican (*¡Ojalá dixit!*) la existencia de los Kleenex. "Señoras y señores, en la pasarela del destino el desfile comienza". Se presentan, con el desorden propio de la tragicomedia, la anciana sobre cuya silla de ruedas se ciernen el usurero, el leal y muy noble joven vilmente acusado de asesinato, el fiel amigo tonto, la vecindad llena de furor y estrépito, el chisme y la generosidad de las comadres, la leperada que tenía el corazón de oro, la romántica, tímida y candida pareja de adolescentes, la carpintería como símbolo de pureza, el idilio cantado y chillado, la abnegada mujercita mexicana, el chiste a tiempo, el drama a su hora, la butí sangre, en fin, nota roja, amor del bueno, lágrimas y risas, risas y lágrimas. El naturalismo mexicano - que a diferencia de otros naturalismos no se preocupa tanto por el "Trozo de vida" como por el "Reparto de Utilidades"- había encontrado en Ismael Rodríguez a su tardío, eficaz Zola y en Pedro Infante su criatura perfecta.<sup>67</sup>

Aunque es muy poco lo que se ve de la ciudad en vivo en las dos películas, salvo cuando el licenciado Montes sigue en su automóvil a la *romántica* para ofrecerle trabajo, cuando Pepe y el *Pumcho* van a buscar la firma que les pide la usurera, las tomas de las crujeas, el patio y la zona de carga en Lecumberri, algunas tomas para

<sup>67</sup> Carlos Monsiváis *Op. cit.* 58.

ubicar el panteón que presumiblemente es la zona de sexta clase del panteón francés. Pero lo que aquí importa es *La Vecindad*, esa vecindad a la que se le vió tan poco en *Campesin sin corona* aquí surge de una manera arquetípica, todo cabe en una vecindad sabiéndolo acomodar.

La vecindad vendría siendo un nuevo símbolo de refugio y protección, como lo fue el bucólico rancho del cine mexicano rural. El lugar donde se óy realmente, sin hipocresías ni vanidades. El lugar a donde siempre se regresa y al cual nunca se debe abandonar, como a una madre, como lo enseñó Galindo con su *Kia Terranova*.

Esta misma vecindad ha sido colocada en muchos lugares: Perdivillo, Tepito, La Lagunilla, la Buenos Aires o la Candelaria de los patos, pero a decir de uno de sus autores, Pedro de Urdumalas, la carpintería que le dio la idea para desarrollar esta película se hallaba junto al mercado de Hidalgo en la colonia de los Doctores, ahí se encontraba la accesoria del carpintero a quien le coqueteaban las muchachas y su esposa salía a correrlas, porque una de ellas le llevo un cuadro con una muchacha en bikini para que lo enmarcara.<sup>18</sup>

El resto de los personajes son identificables en cualquier rincón de la ciudad, como el manguano que salio de uno que se subió a un camion en que viajaba Urdumalas, amenazó a todos y empezó a cantar una canción que decía: "Ya llegó la virgen, la reina del cielo y aquí está su padre"<sup>19</sup>

Las tepalcachitas surgieron de un par de vendedoras de tamales que los vendían a un centavo a la salida del cine Montecarlo.<sup>20</sup>

Por otra parte los cargadores el *Topelias* y el *Panullas*, inspirados en cualquier cargador de La Merced fueron interpretados por el propio Urdumalas y Ricardo Camacho en un popular programa de radio de la XEQ y donde también actuaba la actriz que personificó a la tendera resbalosa, sin crédito en la película.

<sup>18</sup> Entrevista a Pedro de Urdumalas en *Los que hicieron nuestro cine*, Video No. 6, Video congreso (s), CNCA-SEP, 1994.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

De lunes a viernes a las ocho cuarenta y cinco la XEQ pasa un programa mexicano-popular. Intervienen como elementos destacados de un numeroso grupo de "peladitos", Planillas, Topillos y Juana La Charra Asqueada. Hablan de los problemas domesticos, de la situacion, de la carestia de la vida y de otros aspectos de Mexico trabajador, con gracia, con dialogos humoristicos y nos dan oportunidad de escuchar canciones populares, cantadas por Juana y acompañada por Topillos y Planillas.

Este programa ameno, interesante y gracioso, lo produce, dirige y actúa Pedro de Urdemalas.<sup>71</sup>

Se pueden notar los antecedentes populares que armaron esta película, además de la visita de Pedro Infante a la Penitenciaría para ambientarse y donde les canto a los reclusos. ¿Pero es acaso esta película la verdadera esencia del pueblo mexicano? y se hace la generalización debido al enorme éxito de que gozo y goza esta película con la que todo mundo reímos y lloramos. Vale la pena reproducir las expresiones que generó la película y sus dos partes durante este importante año.

*Anotador en El cine gráfico.*

Una historia bien buscada con sus pinceladas de originalidad, apartándose por completo de esas historias muy trilladas en que abunda nuestra cinematografía. Se lleva al espectador a presenciar la vida del vecindario, con sus alternativas, angustias y dolores así como los sacrificios.

Argumento 7 Dirección 8 Interpretación 8 Valor artístico 6 Valor taquilla 10.<sup>72</sup>

Emilio Criado Romero en *Cinema Reporter*:

Un sainete lleno de gracia y salpicado de escenas sentimentales que llega al corazón del espectador, es esta película producida por Rodríguez Hermanos y dirigida por el menor de la dinastía Rodríguez con el cuidadoso esmero a que este nos viene acostumbrando desde la feliz filmación de "Los Tres García".

"Nosotros los pobres", es un desfile interesantísimo de tipos mexicanos, de barriada, en los que, no solo el atuendo, sino sus modos de decir, constituyen una muestra espléndida de la gama multicolor de este maravilloso país nuestro. El argumento está bien llevado y la interpretación es magnífica, sobre todo en Pedro Infante, Chachita, Carmen Montejo y Blanca Estela Pavón, actriz de talento singular que se va imponiendo al público y a la que ya, también, va haciendo justicia la crítica cinematográfica. En resumen, un éxito más del sello Rodríguez: hermanos especializados en cintas de sabor popular.<sup>73</sup>

<sup>71</sup> *Antena por Mike*, p. 40, en *Cinema Reporter*, agosto 2 de 1947, No. 422, año XIX.

<sup>72</sup> *Anotador. Últimos estrenos*, p. 10, en *El Cine Gráfico*, abril 4 de 1948, No. 774, año XVI.

<sup>73</sup> Emilio Criado Romero, *Cineasta*, p. 30, en *Cinema Reporter*, abril 3 de 1948, No. 507, año XV.

## Efraim Huerta en *Cinéma Reporter*

POR EL "COLONIAL", a Chachita le dan cuerda y chilla, lanza feroces imprecaciones, pone de oro y azul a la Montejó, cachetea a Blanca Estela Pavón y amarga la vida del carpintero Pedro Infante (Muchos santitos en la casa pero ni una imagen del patrón San José)

Lo mejor de "Nosotros los pobres" no será la continuación, "Estados los ricos" Lo mejor es la mariguana de Miguel Inclán, bebeda con todas las de la ley

YA SABIE podría negar el valor (lo que sale y lo valiente que es) de Ismaelito Rodríguez, Arriana jirones de pueblo bajo o borracha a Delia Magaña y a la chaparriña Amelia Wilhelm, aturde con alcohol a todos los mecapanos de La Merced, enselina a Pedro Infante, hace rabiar a Chachita, enferma de todas las enfermedades a la fumadora Muñeca Sanchez, deforma a Jorge Arriaga, hace que golpeen a Julio Ahuet, etc, y logra un peticion de escandalo, hablado en un idioma ni remotamente parecido al español

Para el extranjero habra que doblar "Nosotros los pobres" y que Ismael y sus Pedros de Urdimalas se laven las basas

Chachita repite hasta el cansancio "ni hablar, mujer, trais pistola" Y Pedro, cuando le proponen asociarse para un robo, tiene la escena más perfecta de naturalidad

Luego, cuando se imagina uno que va estuvo suave de pachanga sensiblera y que casi ha llegado la hora de la cinematografía dicha, viene lo del hospital, con aquella resbalosísima enfermera y el ir y venir de cama en cama, con dos mujeres que agonizan y no se deciden a doblar el cansado pico

No es el corazón, sino los entresijos de la barrada lo que Ismael Rodríguez lleva -sepa de tu propio chocolate-, al generoso publico del "Colonial"

PARA NO SER menos, antes bien, para continuar siendo el mismo, el recientemente agasajado por su santo Alejandro Galindo, hace la película "Esquina, Bajant"

Alejandro se mete tambien en el barrio, hace buscar a David Silva y ahora va a realizar heroicamente la epopeya de los cobradores y choferes de camiones de pasajeros. Será la epopeya de la regadera<sup>74</sup>

Efraim Huerta da un ángulo diferente al de los demás críticos al resaltar el lado popular de la película. Huerta describe todo lo que el cantaría posteriormente en sus declaraciones a la ciudad de México, el barrio. Pero también da datos sobre la película que ahora son desconocidos. La escena que describe en el hospital ya no existe, será que la cortaron para que apareciera en televisión o algo así, pero no conozco a nadie que haya visto esas escenas. Además "el cocodrilo" Huerta avizora las películas que continuarían con la saga de la barrada: *Estados los ricos* y *Esquina, bajant*, el filón habría sido hallado y los Rodríguez se lanzaron a explotarlo con estos dos dúpticos

<sup>74</sup> Efraim Huerta *Llamado a las siete*, pp. 21 y 32, en *Cinéma Reporter*, n.º 1 de 1948, No. 511, año XV.

La masa oscura sale a la luz, nos tenemos aquí frente a nosotros, Pepe el toro, la romántica, la física, el marguano, el cañas, la ojitos, el trompo, etcétera, etcétera. Ni siquiera tenemos que recordar el nombre del personaje, con el apodo basta.

Con la película se reduce al mínimo a toda la ciudad, se simplifica, lo mismo que le pasó a lo rural y a los indígenas. Los buenos usan calzon de manita y sombrero, los malos son los mestizos y blancos "civilizados", así en la ciudad los buenos son los desarrapados y los malos los bien vestidos. Y la utopía del buen salvaje ignorante se traslada de escenarios pero su significado permanece. La bendita ignorancia. No hay clases sociales solo los sentimientos dividen a la gente.

El rico odia al pobre, el pobre odia al rico, pero que no se comen. Conocerse es amarse.<sup>77</sup>

Una forma relativamente sencilla de asimilar la realidad de la ciudad de México, de perderle el miedo al compararla con algo conocido y bastante cercano, el añorado terruño de la provincia. Pero aparte de proponer al nuevo utero protector, la veedad, Ismael Rodríguez presenta las nuevas reglas del comportamiento ciudadano a quienes no lo conocen. Al empezar la película se disculpa por lo crudo de las visiones y frases que se van a dejar observar y escuchar, es la realidad la que habla, pero a pesar de lo ridículo que ahora nos podría parecer un "*No seas mija*" o un "*¿quién se la charola*", en ese entonces realmente era necesaria la aclaración ya que si un conocedor del barrio y la ciudad como Efraim Huerta decía que había que doblar la película es que de veras nadie entendía el cable y el cable en que se dialogaba la película. Al menos no en el mercado latinoamericano que más interesaba a los productores, no así el selecto público del *Colonial*. Incluso los entreactos o el final de una anécdota llevaban un a anotación

*¡Ahí les voy!* Al iniciar la película.

*Humo en el motil.* Cuando Yolanda sufre y quiere irse de la ciudad.

<sup>77</sup> Letrero final de *Estados los reyes*.



*Se sufre pero se aprende.* Al finalizar la película.

El lenguaje popular aquí llega a excesos barrocos, que ni remotamente avistaba Alejandro Galindo en sus primeras películas (también criticadas por ese exceso), pero estos diálogos están muy bien contruidos e hilados por Pedro de Urdimalas debido a su conocimiento de lo popular como ya se ha anotado. Claro que para la película se exagera el uso de los modismos, tratando de usar los más posibles por cada frase.

Debido a este conocimiento que exhiben estas películas de los barrios es que se ha mencionado que Ismael Rodríguez trató de hacer algo parecido al cine neorrealista italiano que empezaba a manifestarse tan brillantemente casi al mismo tiempo, pero es notable la diferencia en el estilo y las intenciones del director, pero lo que tenía de ventaja Ismael Rodríguez sobre una posible comparación con esta corriente italiana es que él realizó su película *Nosotros los pobres* antes de que se proyectaran en México las películas italianas, ya que *Roma...ciudad abierta* se estrenó en abril de 1948, *Lampyrotas* en agosto de 1948 y *Ladrones de bicicletas* hasta diciembre de 1950, tal vez haya tenido algún conocimiento de esta corriente que se desarrollaba en el mundo por críticas a las películas o porque las haya ido a ver al extranjero, el caso es que declara que realizó la película ya que el neorrealismo estaba de moda:

Cuando hice esa película estaba de moda el cine neorrealista. Entonces, con nuestros personajes y nuestro ambiente, traté de hacer una película de ese género, ensayando además lo que entonces llamaba el *claroscuro dramático*: la mezcla de la lagrima y la carcajada.<sup>76</sup>

En cuanto a los testimonios que proponía el neorrealismo nadie excepto Alejandro Galindo recibió el mensaje y trató, a su manera, de transmitirlo. En cambio Ismael Rodríguez se decantó por la explicación fácil como se comprobó con la secuela a su gran éxito que según *Chachita* "por el éxito se hizo la segunda parte no porque así se

---

<sup>76</sup> Entrevista a Ismael Rodríguez por Ignacio Solares en *El Heraldillo*, 23 de febrero 1969 citado en Emilio García Riera, *Op. cit.*, p. 221

haya planeado".<sup>77</sup> Pero Rodríguez en diversas entrevistas ha dicho que si estaba planeada pues era un tema con mucho jugo como para quedarse a medias.

Después de un inicio de revista musical exaltando las bondades de la mujer, de la familia y la amistad el carpintero Pepe el Toro, que es feliz con la cooperativa a su cargo, su esposa Celia la *chorreada*, el hijo de ambos (*el Torto*) y *Chachita*, choca el camión "El chinguenguenchón", que tripula en compañía de un amigo y socio ex bracero, con el auto del rico Manuel de la Colina y Barceñas. Este fue quien abusara de la ya fallecida hermana de Pepe. Por eso, Pepe al reconocerlo le pesa a Manuel, que es el verdadero padre de *Chachita*. Toda la vecindad acude a defender a Pepe y ahí conoce Manuel a *Chachita*, quien trata de apedrear el coche de su padre cuando este se aleja. Pepe la manda a la escuela y le cuenta a Celia la identidad del rico personaje. *Chachita* es hostilizada por sus compañeras de colegio, por no tener padre y en medio de una pelea entre niñas el joven *Atarantado* o *Ata* como le llama *Chachita*, que suele tropezar con cuanto objeto encuentra a su paso, la ayuda a escapar Manuel, a quien su esposa Andrea no ha dado hijos, regresa a su casa y luego busca a *Chachita* y le pregunta sobre su padre y trata de hacerse querer por *Chachita* ofreciéndole dinero, para arreglar los desperfectos por el choque de autos, *Chachita* lo rechaza porque ella tiene un padre rico, al que dice querer mucho. Archibaldo, tío pintor de Manuel, averigua al chantajear al chofer de su sobrino que el ha conocido a su hija. Le cuenta a su hermana Doña Charito que hay una heredera de ella en el arroyo y esta le ordena buscarla. Después de localizar la vecindad contrata a Pepe para que le haga unos arriates en su casa y convence a *Chachita* de que pose para un cuadro. En la casa presenta a la nieta con la abuela y llega Manuel, quien le dice a *Chachita* que no debe querer a su padre porque es un canalla y le revela a *Chachita* que es su padre. La niña lo rechaza llorando, Pepe descubre el engaño debido a que Andrea, le revela el plan de la abuela. Pepe les reclama la muerte de su hermana y se lleva a la niña, pero la abuela se queda con la idea de tener

<sup>77</sup> Entrevista a Chachita en *Los que hicieron nuestro cine, Op. cit.*

a su nieta. *Chachita* para desquitarse de sus compañeras llama a la casa de su padre y pide que le manden un auto a buscarla para presumir ante sus compañeras de colegio. Andrea le llama a Pepe a la tienda para avisarle de los planes de doña Charito y citarlo en el parque para contarle más. Andrea se insinúa a Pepe y él la lleva a bailar al *Salón Nereidas* a pesar de que es santo de su *Chorrochaki*. Pepe se pelea por Andrea en el salón, a donde llega el *Lecho*, ahora el *Tuerto*, después de haber escapado de las *Islas Marias*, trata de atacar a Pepe pero lo contiene su hermano. Después de preocuparse porque Pepe no llega a las mañanitas de la *Romántica* todos van a buscarlo y éste llega borracho a llevarle con un mariachi las mañanitas a Celia al otro día. La cooperativa va mal y es embargada por intrigas de doña Charito. *Chachita* va a vivir con sus parientes ricos para evitar que Pepe sea encarcelado, pero vuelve con Pepe cuando este con toda la palomilla la busca enfadado. Un billettero jorobado, *El Camellito*, oye al *Tuerto*, comentar con su hermano y otros hampones que va a vengarse de Pepe. *El Camellito* corre a avisar de ello a Pepe, pero empujado por el *Tuerto* un tranvía lo atropella y le cercena las piernas. Pepe llega pero el *Camellito* muere sin poder cumplir su propósito. Mientras todos van al entierro de el *Camellito* el *Tuerto* provoca una explosión en la vecindad. *Chachita* que se quedó con el *torito* está por ello en peligro de morir, pero Manuel, que se había ido a despedir de ella y regresarles la carpintería, la salva a costa de su vida. Pepe, regresando del entierro trata de salvar a su hijo pero lo encuentra muerto entre las llamas. En el velorio de Manuel, los ricos se portan frivolamente y doña Charito los saca a gritos: *Chachita* es la única que consuela a la señora en su soledad al irle a contar que el le salvó la vida. Celia, embarazada, está muy grave, Pepe, enloquecido, se ha encerrado en un cuarto con el cadáver de su hijo hasta que su esposa logra sacarlo en medio de grandes sellosos de ambos. El hermano del *Tuerto* lleva a Pepe a una trampa. En la azotea del edificio de la Comisión Federal de Electricidad, Pepe lucha contra tres hombres (El *Tuerto*, su hermano y otro). Pepe, ciego de rabia se enfrenta a los tres y se deshace de uno cuando este se electrocuta, aprovechando el desconcierto están a punto de hacerlo caer al vacío pisando las manos

con que el héroe se aferra a una saliente. Sin embargo, Pepe logra derrotar a sus enemigos, jalándolos al vacío. Pasa el tiempo. Pepe y Celia, que han tenido gemelos, celebran junto con toda la palomilla el cumpleaños de Chachita con una gran fiesta. Llega doña Charito, que se siente muy sola con todos sus millones, y los pobres la reciben con afecto entre ellos ya que no llega con los millones por delante sino con una pena y el corazón en la mano.

Teniendo ya la visión completa se puede decir ya que *la película* contempla la posibilidad de ser un catálogo de íconos para copiar. Una moral que se impone en la época o que se propone para la época.

El hombre debe ser trabajador, alegre, cantador, apegado al honor, devoto de su madre, orgulloso, honrado y bien reata y jalador.

La mujer debe ser romántica, abnegada, trabajadora, resignada, con deseos de progresar pero con vocación de sacrificio y una buena madre tanto de sus hijos como de su esposo.

Estas características se toman de forma particular, pero también se dan las líneas del comportamiento del grupo como tal, como una tribu unida ante los peligros en esta nueva aventura por terrenos desconocidos, la lealtad, la solidaridad, la alegría y el trabajo unido premia. Nada mejor que ver en una pantalla, como en un sueño, lo que somos en nuestra vida diaria o lo que podemos llegar a ser a pesar de los obstáculos, ¡Quién fuera Pedro Infante!

Es evidente que el pueblo aceptó con entusiasmo la imagen de sí mismo que Rodríguez le proponía. Una identificación tan asumida solo puede y debe explicarse por el prurito de un proletariado en vías de formación, añorante de sus inmediatos antecedentes campesinos, de rescatar su individualidad perdida y sustraerse a su nueva situación clasista. Los pobres de Ismael Rodríguez tienen esa primera calidad: son ajenos al más elemental sentido de clase y por lo tanto, están perfectamente indefensos frente a un mecanismo social con el que no quieren tener nada que ver. El pueblo, visto así, se convierte en una suma de casos pintorescos (cargadores, borrachas sempiternas,

artesanos pobres, etcetera) librados cada uno a su suerte y unidos sólo por lazos de conmiseración sentimental.<sup>78</sup>

Nuevamente se vuelve a lo mismo, el cine suaviza nuestra realidad, como lo hizo con la comedia ranchera, provee de un sitio seguro ante los embates de un futuro peligroso al que los medios, la radio y el periódico, propagan como amenaza mundial, el comunismo, del que nos ha librado heroicamente el Tío Sam, pero que permanece como una sombra ominosa, siempre pendiente del más mínimo resquejido para invadir al país. Pero para eso está el gobierno para defender a sus criaturas de ideas exóticas. El reciente pueblo ciudadano no quiere saber nada de esto y se refugia en la familia y en su barrio, en su vecindad, pero a pesar de esta contracción al aislamiento familiar Gustavo García advierte que en realidad la familia no era el recio bastión que se quería proyectar en las películas de este período:

¿Que le queda al hombre en los melodramas de Rodríguez? La nostalgia de la familia, la sociedad mexicana no tiene certeza mayor que la familia, no por sus valores morales, sino como refugio ante una realidad inestable. Poco pueden avanzar los discursos de realización personal, los movimientos de independencia del feminismo y las minorías sexuales ante la evidencia de la crisis habitacional, la violencia callejera, el desempleo. La familia es el signo central de reconocimiento: la mujer si quiere casarse y que la saquen de trabajar, la pareja espera que los suegros le aseguren techo y empleo. Esa certeza funde al melodrama familiar donde la autoridad del padre era la única razón, la inconfirmdad del hijo, una amenaza social y la pureza de las niñas una razón de ser común. Y resulta que en Rodríguez la familia no existe o se viene abajo como un castillo de naipes.

Quizá el ejemplo más nítido sea la saga Nosotros los pobres y Ustedes los ricos. ( )<sup>79</sup>

Pero como en *Campesina sin corona* esta visión de la familia endeble se borra ante las imágenes de la fiesta final con la abuelita rica entrando con sus pesares y la gran familia reunida ante la alegría de la comida comunal, donde se reconocen como grupo.

En esta segunda parte también es poco lo que se puede ver de la ciudad verdadera, como el problema que se da con el choque entre Pepe y Manuel en una

<sup>78</sup> Emilio García Riera, *Op. cit.*, p. 248.

<sup>79</sup> Gustavo García, *Tengo una tumba donde descansar: Ismael Rodríguez contra el melodrama*, p. 34, en *Archivos de la filmoteca*, No. 16, Barcelona, 1994.

avenida prácticamente desprovista de construcciones y tránsito, pero eso sí con su peluquero con paisaje, además de una reconstrucción con unos árboles que simulan el parque España, donde se citaban Pepe y Andrea, la persecución de *el Tuerto* y sus compinches a *el Camellito*, pues este había oído cuando planeaban asesinar a Pepe y al alcanzarlo lo empujan a una vía para que un tranvía le cercene las piernas y cuando el hermano del *Tuerto* conduce a Pedro a la trampa. De estos lugares solo el último es reconocible como la avenida Juárez y el edificio de la CFE, que ya no existe en ese lugar y ahora se halla hacia Chapultepec en Marina Nacional. Pero que importa que la ciudad no este presente si se acaba de crear una nueva fácilmente reconocible, la ciudad estereotipo, el molde de todas las ciudades, como lo nota acertadamente el poeta ciudadano Efraim Huerta, al tratar de ubicar el lugar de origen de este grupo en las colonias de la ciudad en su crítica para *Cinecine Reporter*:

MIMI DERBA es la encargada de enviar el mensaje final. Deshaciéndose de todo su orgullo, echando por la borda toda su casta aristocrática, la señora tiene a bien descender hasta la sordida vecindad y pedir un campo a los cooperativistas. Y es Pedro el que la invita con un sereno "pasele, señora", y todo queda más o menos arreglado cuando la rica tona asiento al lado de los pelangoches de la Candelaria de los Patos.

Y si no es la Candelaria, es el barrio de las Cruces, o el pleno Tepito. En fin, la más refinada sociedad de Atlampa.

PERO si Pedro y Nally se citaban en el parque España lo más probable es que la palomilla fuera la crema y nata de la colonia Buenos Aires. Ese mismo día, el gran artista mexicano Isidoro Ocampo me obsequio su libro de "Diez grabados", Isidoro como se sabe mas en Nueva York que en México ha pintado en forma magistral toda la fauna bota de la ciudad de México desde el más humilde vago de la Alameda, hasta el más postinero de los pepenadores.

La coincidencia fue fantástica. Cuando lo invite al "Chino" a ver "Ustedes los ricos", Isidoro confesó que le parecia poco menos que inmoral ir al cine al mediodía, no siendo domingo.

EL "CHINO" estaba a reventar. Había mas gente de la que va a haber el día del estreno en el cine "Ópera". Estaban presentes toda clase de productores y de artistas, de directores y de espontaneos. El unico que faltó fue Rogelio estaba en cama, cultivando su persistente urticaria.

El cincuenta por ciento de publico lo componian los hermanos, primos y similares Rodriguez. Y como publicista de predileccion a cherris, el rubio Oriola.

TANTO Ismael como Samuel Granat, quisieron que la película pasase el mismo día en que iba a ser descubierta la placa que en el "Colonial" conmemora ciertas cinco semanas consecutivas de la

primera parte de los "Ricos" los "Pobres". La proyeccion comienza al rededor de las once y quince minutos de la mañana, iniciandose con el "trailer" publicitario.

A la mitad, ya la gente pedia la oreja del argumentista, el rabo del director y una pantorrilla de Blanca Estela Pavon. Y aquello era un apocalipsis de lagrimas y gimoteos. Esto es, Ismaelito estaba abusando de la buena voluntad de la gente, y creando los conflictos mas espeluznantes del mundo.

Todo lo que pasa en Mexico un sabado por la tarde y la noche, cuando ya Puente de Vigas y los Remedios han asotado sus existencias de pulque y cerveza todo lo que sucede en esta bendita ciudad alla al atardecer, en el momento en que dos millones de espiritus de presuntos votantes ya estan debidamente refinados.

TODO lo que es capaz de imaginar un cerebro con cuarenta de fiebre, acontece en los "Ricos". Y mas todavia. En las peliculas. El tenebroso Ismael, como en ciertos textos, hay que aprender a leer entre lineas. Y aguantar paquete. Nada de saltarse en el primer intermedio. Nada de eso. Hay que aguantar el tongolehismo de Pedro Infante, las biingnes bifeminas del Mantequilla, los desbordamientos sentimentales de Blanca Estela, "los m' hablar muier tras puñal" de Chachita, las odoriferas intervenciones de la Wilhelma y de la Magana y las Urdi ammaladas del Topillos y del Planillas.

HAY QUE aguantar todo. Con el conde de que somos un pais libre, Ismael, Rogelio y demas argumentistas se mandan de a fco y nos sirven en cazuela cochambrosa, un folletin entrecorrido con fabula y con realidad. Las peliculas de Ismael son asi. Todos sus personajes viven felices y en plazuela. Pero los saca a la luz (los desenfundan, puesto que son armas contundentes) los m' rusa, en un momento de hos de caracter pelucano-amoroso, y ya esta. Para hacer todo lo que hace, Ismael necesita que le patine. Y le patina. Y un dia multiplica por tres a Pedro Infante y casi logra que lo canonicen. Y al otro, casi disimuladamente, realiza "Nosotros los pobres", primer tomo de la gigantesca novela por entregas que ha culminado con estos "Ricos" de la carambada que centenares de personas vieron, pañuelo en mano, el viernes proximo pasado.

TODOs hablan ya de "Ustedes los Ricos". De veinte cronistas de cine que asistieron a la privada exhibicion, diez se mostraron de plano inconformes con la realizacion de la pelicula, alegando que hay, ciertamente, un realismo especial, pero desajustado por los absurdos. Los absurdos desajustan todo, decian. La cinta tiene cosas que no se conciben, y cosas que no deberian concebirse. En un, que Ismael sube de nuevo al terreno de las discusiones, escollado por su peratillesca Corte de los Milagros.<sup>11</sup>

Como ejemplo de los otros criticos que opinaban que la pelicula era buena pero que los absurdos lo descomponian todo, aqui está la critica de Alvaro Custodio en *La Semana Cinematográfica*:

Con la mejor intencion del Mundo tratando de encontrar un angulo realista a la vista en uno de nuestros barrios populares, para que triunfe la virtud de los pobres sobre el egoismo y la soberbia de los ricos, ha sido urdido este film que se supone continuacion de "Nosotros los pobres", uno de los grandes exitos de taquilla del pasado año. Su resultado es un melodrama efectista, con algunas escenas bien logradas y otras de mal gusto, como aquel atropello por un tranvia, donde nos muestran los

<sup>11</sup> Efraim Huerta, *Un mundo a las siete*, p. 31, en *Cinema Reporter*, diciembre 4 de 1948, No. 542, año XVI.

muñones sangrantes, más las escenas de las dos viejas mariguanas, siempre mugrientas y sin pizca de gracia.

Ismael Rodríguez va camino de convertirse en un excelente realizador. Hay buenas soluciones cinematográficas en "Ustedes los Ricos", pero el tema es demasiado retorcido, siendo una concesión constante al público en sus efectos dramáticos. Cuando Ismael ponga sus vastos conocimientos técnicos y su intuición al servicio del argumento más auténticamente humano estamos seguros de que alcanzará resultados definitivos.<sup>81</sup>

Así es como se vieron en su momento el estreno de esta película, estos dos importantes críticos que coincidían en una cosa, las concesiones melodramáticas de Ismael Rodríguez. Pero la película que, disfrutaba del exitoso antecedente de *Nosotros los pobres*, gozo tal vez más de resonancia entre los críticos que se apresuraban a reconocer el genio de Ismael Rodríguez y lo que se presentaba en la pantalla como verdadero, porque además tuvieron que hablar tres veces de ella, la primera cuando la exhibieron de forma privada a fines de noviembre en el *Palacio Chino*, cuando se estrenó de forma adelantada en el *Palacio Chino* el 31 de diciembre de 1948 y finalmente en su estreno simultáneo en el *Palacio Chino* y el cine *Rey* el 23 de enero de 1949; por cierto que *Ustedes los ricos* se iba a estrenar en la inauguración del *Cine Opera*, pero su inauguración se retrasó y otra película tuvo esa oportunidad.

Aquí están los diferentes testimonios que se vertieron sobre la película durante sus diferentes estrenos en diversas publicaciones:

En *Cinema Reporter* sobre la primera proyección:

El Triunfo de "Ustedes los Ricos"

En el *Palacio Chino*, ante selecta concurrencia de invitados por Rodríguez. Hermanos, se proyectó el pasado viernes la cinta "Ustedes los ricos", adaptación de Rogelio González e Ismael Rodríguez, y que constituye una de las más brillantes realizaciones del cine mexicano, donde campea el anhelo nobilísimo de extraer la más pura esencia del verdadero pueblo, para mostrarlas a la gente y aleccionarlas.

"Ustedes los Ricos" tiene emoción honda y su realismo, que unas veces hiere en el alma y otras la llena de ternura, esta lograda con el cuidado y la magistral intención de ese gran director, tan justamente alabado por la crítica, que se llama Ismael Rodríguez.

<sup>81</sup> Alvaro Custodio, *La semana de estrenos*, p. 18, en *La Semana Cinematográfica*, enero 29 de 1949, No. 24.



Esmaltan con su arte tan singular producción de Rodríguez Hermanos, Pedro Infante, Delia Magaña, Blanca Estela Pavón, Juan García, Jorge Arriaga, Amelia Wilhelmy, Jesús Camacho, "Topillos".

"Ustedes los Ricos" es un ejemplo de lo que debe ser el cine azteca. Los que no saben que hacer para desprestigiar nuestro ambiente con charreadas absurdas, deben mirarse en este noble espejo, donde luce la verdad, resplandece el espíritu de México y canta la vida la trágica sinfonía que labran las pasiones y la ambición.

Cuando se estrenó "Ustedes los Ricos" seguramente que obtendrá el mismo gran triunfo que "Nosotros los Pobres", ese otro estupendo film, el más taquillero de los que han sido pasados en el Cine Colonial donde se descubrió una lapida en que, este hecho que honra y enaltece al sello Rodríguez Hermanos, ha sido inmortalizado.<sup>82</sup>

### Y luego durante su presentación al público

Ya nos hemos ocupado de esta gran película mexicana, con ocasión de aquella "premiere" que tuvo efecto en el Palacio Chino la última noche del pasado año "Ustedes los Ricos", significa la consagración de Ismael Rodríguez como director y, además, la confirmación de Blanca Estela Pavón, como notable, excelente, sensible, dúctil y magnífica actriz, también Pedro Infante renueva su calidad de excepcional intérprete que algunos frívolos y pedantes de la crítica, "no diríamos, mejor, del chisme", le han venido negando mientras exaltaban a medioeridades y a "notabilidades" encajadas a la sombra del compadrazgo.

¿Hay excesos en "Ustedes los Ricos"? Pues sí, pero esos excesos realistas -lo mismo se le achacó a Zola- están en los seres, y lo que es necesario no es perfumar con agua de rosas un film para halago de las gentes, sino hacer humanos a los hombres que más parecen bestias, y más amable la vida, que amargan los "hambreadores", los que han acaparado el dinero creando a su alrededor el infortunio y sembrando el mundo de odios.

Ismael Rodríguez y sus colaboradores pueden seguir adelante por este camino trazado con "Nosotros los Pobres" y "Ustedes los Ricos" donde palpita México, con todos sus dolores y alegrías, con toda su luz y con todo su luto. Es muy buena la fotografía y está excelentemente llevada la acción. Al lado de Blanca Estela y Pedro, triunfa Eva Muñoz, a la que se le notan nobles esfuerzos para incorporarse al verdadero cine. Los demás intérpretes, con "Mantecquilla" a la cabeza, muy bien encajados en sus respectivos papeles.

¡Adelante, admirado Ismael!

En *El Cine Gráfico* por la proyección privada, Ramón Pérez Díaz expresó lo siguiente:

Privada - ( ) "Ustedes los ricos" es una gran película, acaso excesivamente cruda, realizada por el benjamín de "Rodríguez Hermanos", con una visión certera de los problemas de la clase humilde. Viendo estas dos cintas, pensamos en sí Ismael Rodríguez, antes de producir estas películas

<sup>82</sup> *El triunfo de Ustedes los Ricos*, p. 31 en *Cine Reporter*, diciembre 4 de 1948, No. 542, año XVI

<sup>83</sup> *Critica*, p. 36, en *Cine Reporter*, enero 29 de 1949, No. 550, año XVI

costumbristas, de enorme fuerza popular, fué en su niñez uno de esos personajes que tan maravillosamente, tan fielmente supo llevar a la pantalla. Porque sólo viviendo la vida de los humildes capta la mente, grabada en el corazón, el dramatismo salpicado de buen humor, de pura esencia de bondad que Ismael imprimió a casi todos los personajes de sus obras. En dos o tres ocasiones, durante la exhibición de "Ustedes los ricos" -como antes en "Nosotros los pobres"- sentí hondamente, casi hasta las lágrimas, la emoción de escenas realizadas con verismo insuperable. Pero quiero destacar la maravilla de una secuencia cuya emotividad y acierto magnífico en su realización, pocas veces presencié en nuestras películas. Me refiero a la escena de Pedro Infante, ese gran actor dramático de nuestro cine, y la magnífica actriz Estela Pavón, cuando regresa de su aventura con la "rica", para arrenditudo, sincerarse con su esposa, esa mujer del pueblo que tiene su corazóncito. La escena alcanza una altura insospechada, hasta las lágrimas. Pocas veces se logra un realismo tan hondo y emotivo, en el que los personajes hablan con el corazón en los labios. Director e intérpretes se consagran en esta sola escena.<sup>42</sup>

Y después *Anotador* para el momento del estreno al público.

Ofrece esta película una historia profundamente dramática en la que vemos como continuación del otro éxito "Nosotros los pobres" la desgracia de aquellos seres que carecen de dinero suficiente para hacer frente a la vida y se atienen a sus propios recursos, disfrutando de innegable felicidad, mientras los ricos por su conveniencia social se encuentran en un medio distinto. La cinta tiene enormes enseñanzas y muestra la alegría del hombre trabajador al lado de la esposa abnegada y su tragedia enorme cuando pierde a su hijo en un incendio. Tiene una magnífica actuación de sus principales protagonistas y la realización de Ismael Rodríguez demuestra una vez más que sus éxitos anteriores son muy justificados y que los aumenta con esta película que emociona hasta lo más profundo al espectador, además de que está muy bien llevada, reuniendo todas las características para ser considerada como una de las mejores producciones que se filmaron en el año anterior. Gustará a todos los públicos y tiene enorme valor comercial.

Argumento 10 Dirección 10 Interpretación 10 Valor artístico 8 Valor taquilla 10<sup>43</sup>

El *Duende* *Filmo* menciona la película del 31 de diciembre en *El Universal*:

La última película mexicana en ser estrenada fue "Ustedes los ricos", presentada un solo día en la pantalla del "Palacio Chino". Ismael Rodríguez tuvo en ella numerosos aciertos y algunos desaciertos de importancia. Es esta una película de tesis. Pretende llevar un mensaje al público y señalar, el estilo de Echegaray y otros dramaturgos españoles, una injusticia social que huele a rancio. Que ricos tan malos, tan tontos y tan estúpidos se miran en la pantalla en un ambiente teatral y ridículo. Más bien parece que Ismael pretendió hacer una farsa con el problema que plantea. Tiene escenas de gran fuerza dramática, de un realismo estruendo, como el atropellamiento del jorobado por un tranvía que le corta las piernas, como la lucha en la azotea de un edificio y la caída de los dos villanos, que se estrella contra el pavimento. Momentos emocionantes, como la locura de Pedro Infante al rescatar el cadáver de su hijo de las llamas que han consumido su taller. La película vale la

<sup>42</sup> Ramón Pérez Díaz. *Desde mi ventana*, pp. 65-9, en *El Cine Gráfico*, noviembre 28 de 1948, No. 808, año XVI.

<sup>43</sup> *Anotador*. *Últimos estrenos* p. 9, en *El Cine Gráfico*, enero 30 de 1949, No. 819, año XVII.

pena de ser vista y huetista quedado dentro del cuadro de las diez películas principales, si los ricos fuesen menos falsos, y su ambiente bien observado, como el de los pobres. Ismael es humorista y en esta película suya se atropella la intención de hacer drama con el humorismo que hace esfuerzos por salir a la superficie a cada momento.<sup>30</sup>

El *Diende* menciona que los ricos no fueron bien observados ni representados, tal vez porque el conocía bien el mundo de los ricos, pero no conocía muy bien el de los pobres al decir que este mundo sí estaba bien observado, pues simplemente expresaba lo que él creía que era cierto. Repetía el estereotipo y rechazaba el que él sabía que no era verdadero. Pero al menos el *Diende* reconocía que había un dejo de falsedad en la representación de Rodríguez a diferencia de otros críticos (con excepción honrosa del "cocodrilo") que aceptaban, cegados por las impresionantes escenas, que la realidad explotaba ante sus ojos, porque quizá ninguno la conocía.

El peso de ambas películas sigue siendo tal que varios críticos encuentran cosas increíbles en ellas como Ariel Zuñiga que le llama al personaje de Katy Jurado *la que no tiene nombre*, cuando su personaje es *la que se levanta tarde*, y además sí tiene un nombre, Loló. Además dice que la voz de Celia se transforma en una voz masculina cuando Pepe lee una carta en la penit, cuando no es sino la voz de Pepe sólo que sin acento. O Monsivais diciéndole Carmelito al *Camellito* y Ayala Blanco llamando *Chorraada* a Celia desde la primera película. Así es que en verdad estas son la película a la que todos recuerdan y quieren dar su propio significado, dos películas que en realidad son una.

La trascendencia de estas películas a su realidad es indiscutible y lo que nos presenta, más que un cuadro o una película de la realidad de los primeros años del alemanismo, es una representación de como deberían ser, vestir y hablar los habitantes de los bajos fondos de la ciudad de México (o como se imaginaban que deberían ser), y además de que deberían saber su lugar y tomar conciencia de que jamás por ninguna circunstancia debían aspirar a abandonar su claustro de cinco patios, pues el mundo real

<sup>30</sup> *El Duenas Falso* p. 8, en *Magacinema de El Universal*, enero 7 de 1949, No. 6, año 7.

es mucho más peligroso fuera de la pantalla. Pero finalmente da gusto saber que con un poquito de imaginación, la derruida vecindad en que se vive se convertirá en el paraíso donde Dios quita todo lo que es terrenal, dinero, ropa y comida, pero deja lo más importante el amor y la amistad, ¿y como podemos llegar a este eden de ubicación sospechada pero desconocida? Dejando atrás los lujos y bienes materiales y llegar con una pena y el corazón en la mano. Por los siglos de las repeticiones, así sea.

### 3.6. ESQUINA BAJAN y HAY LUGAR PARA...DOS.

Secretario ejecutivo del chofer, trotaba en pie sobre el eslabo trasero cuando no veceba que habia lugar "para dos", o pedia "diez y uno" en la gasolinera, o pregonaba la letania, heterodoxa, de ritos celestiales y terrenales que el nuevo y próspero medio de transporte iba conquistando. Santa Maria, San Rafael-Zocalo, Guerrero-San Lazaro, Santa Julia, Guayaba  
Salvador Novo. Nueva grandeza mexicana

Después del estreno de *Nosotros los pobres* el panorama del cine mexicano cambia de dirección, los mercados extranjeros están prácticamente perdidos, en lo que a recuperación de capitales se refiere, así que el cine se encierra en sí mismo, volcándose a producir películas para recuperar las ganancias, un cine más casero, dedicado a la masa descubierta por Alejandro Galindo y que con la película de Ismael Rodríguez se comprobó que eran redituables en la taquilla. Así que las películas se destinan a cines de circuito y se olvidan de las películas con ambiciones de superproducción. No obstante se produjeron 81 películas, entre las cuales destacan agradablemente *Los tres huastecos* y *Ustedes los ricos* de Ismael Rodríguez, *Rosenda* de Julio Bracho, *Pueblerma* y *Salón México* de el Indio Fernández y Alejandro Galindo con *Esquina bajan*, *Hay lugar para dos* y *Una familia de tantas*. Un intento de película con ambición, pero que da nota cabal del agotamiento de temas y del miedo por arriesgarse es la versión en color de *Allá en el rancho grande* con Jorge Negrete, el lanzamiento de Lilia del Valle y nuevamente dirigida por Fernando de Fuentes, huelga decir que en este caso nunca segundas partes fueron buenas. Todas estas películas fueron filmadas en 1948, aunque algunas no serían estrenadas sino hasta el año siguiente.

Pero como ya se ha mencionado el acontecimiento fue *Nosotros los pobres* y los Hermanos Rodríguez tratando de no desaprovechar el filón hallado por Ismael buscaron continuar la ruta del descubrimiento urbano a través de un medio eminentemente ciudadano, el camión, que al igual que la vecindad tiene la ventaja no sólo de reunir en un lugar a tipos pintorescos y comunes sino que muestra diferentes rincones de la ciudad haciéndola reconocible y familiar. Si Ismael Rodríguez mostró el

lugar por antonomasia de la urbe, la vecindad, ahora con este nuevo diptico se muestra el oceano que rodea la isla. Los Rodriguez no pudieron haber encontrado a nadie mejor que Alejandro Galindo para continuar con la saga citadina. Además Galindo con el oficio que lo caracterizaba se lanzó a cantar la gesta de los cobradores y choferes de los camiones con un decoro y sobriedad que se sigue agradeciendo.

El chofer Don Gregorio y el cobrador *Regalito* tripulan un camión de linea. Gregorio, que es muy atrabancado, choca sin consecuencias, se pelea con un pasajero que lo empuja y se entada con un trio que entona una canción que satiriza a los camioneros. Resulta herido el pasajero con quien Gregorio se peleó y el chofer debe ser sacado de la carcel por Octaviano, presidente de la linea, y Ancaná, secretario general del sindicato, que pagan la fianza. Hay asamblea general del sindicato: se guarda un minuto de silencio por un compañero muerto en un choque. Conduciendo su camión, Gregorio se entusiasma con una pasajera, Cholita, y se desvia de la ruta para llevarla a ella a su casa. Los otros pasajeros exigen en vano que Gregorio les dé dinero para tomar un taxi. son ellos una señora y unos hampones al mando de un tal Robles. Cholita, que dice ser recamarera, concierda una cita con Gregorio. Langarica, presidente de una linea camionera rival, regaña a Robles y a otros que, por órdenes suyas, han provocado a los choferes de la linea de Octaviano. Los choferes, siguiendo una consigna de cortesia, no han contestado a las provocaciones. También Cholita está a las órdenes de Langarica. Gregorio va muy trajeado a buscarla a la fábrica donde ella lo citó. No la encuentra y debe irse cuando la policia se mete con él. En una asamblea, Gregorio y *Regalito* son despedidos de la linea por la comision de honor y justicia. Sin embargo, don Octaviano da a Gregorio un encargo secreto cuando el chofer va a verlo para pedirle ayuda. Gregorio y *Regalito* trabajan en el garage de la linea como mecánicos; el primero ve a Cholita y la persigue a traves de un mercado. La alcanza en el momento en que ella es detenida por un policia. Gregorio le pega al policia y huye con la joven. Se refugian en una fonda donde trabaja de mesera Isabel, hija de una

señora, doña Chabela, a la que Cholita salvara la vida. Se inicia el idilio entre Cholita y Gregorio. Por una provocación que urde Langarica, una manifestación contra los hambreadores detiene un camión de la línea de don Octaviano. Se arma gran pelea, en la que participan Gregorio y *Regalito*. Todos van a parar a la delegación. Por culpa inconsciente de Cholita, un equívoco sitúa a Gregorio entre los enemigos de su propia línea. Langarica desconoce a Gregorio, que queda por ello solo en una celda. Cholita, para reconciliarse con Gregorio, le confiesa que trabajaba con Langarica, pero que piensa no seguir haciéndolo. Gregorio sale libre cuando la línea paga su multa, para devolver el dinero a don Octaviano. Gregorio trabaja de chofer de un carro de basura. Advertido por Cholita de los malos manejos de Langarica, Gregorio va con ella en el carro de basura a la terminal donde el bandido va a tomar posesión de la concesión de la ruta, misma que le han quitado a don Octaviano. Mientras dos amigos suyos fingen una pelea para distraer a los demás, Gregorio golpea a Langarica y se lo lleva sin ser advertido en un bote de basura. En la asamblea de la línea, todo se pone claro, lo mismo que en la delegación a donde todos van a parar. Gregorio se casa con Cholita y *Regalito* con la mesera *La Bicha*. La línea restituye en su puesto a Gregorio y le ofrece un banquete.\*

El éxito seguía acompañando la buena factura de estos cuadros de vida urbana y cotidiana que el pueblo, al verse reflejado tan bien (o como se querían reflejar) agradecía que lo mostraran de esa forma en la pantalla.

Si muestras a esa gente en la pantalla, en primer lugar creo que ellos piensan: "Se han acordado de nosotros, y si luego los pintas en sus aspectos, sentimientos, gestos y actitudes que mueven a la simpatía, no por que sus acciones sean buenas a decir constructivas, sino reveladoras de que son entes humanos, lo agradecen enormemente."

\* Las versiones que he visto de esta película solo es televisiva y no sabe todo lo que García Rivera describe en sus sinopsis, así es que opté por dejar a Emilio García Rivera describir la película sin poder agregar o corregir nada más.

\*\* Alejandro Galindo *Cuadernos de la Cinética*, No. 1, Dif. General de Cinematografía, México, 1976, p. 102.

**Y así fue, el público demostraba su gratitud en la taquilla del cine:**

Son realmente de miedo los tremendos taquillazos de "Esquina, bajan" en el remoto y monstruoso "Colonial" Primer día 17, 777, segundo día 16, 318, tercer día (domingo) 28, 270, cuarto día 18, 435<sup>1</sup>, quinto día 16, 318, y el miércoles sexto día 13, 631 Total seis días 110, 442.

Precios tres pesos luneta y un peso galería. Las colas son larguissimas y las filas de coches no son de gente que vaya precisamente al cine de enfrente.

Otras compañías están que rabian. Y llueve sobre mojado, porque el argumento de "Esquina, bajan" lo anduvo ofreciendo Alejandro Galindo a numerosos gerentes que se pasan de listos <sup>22</sup>

Los Rodríguez supieron reconocer a tiempo el potencial del barrio y confiaron en Alejandro Galindo para obtener con esta película un nuevo triunfo, tanto de taquilla como de crítica, aunque Galindo no los recuerde

Por supuesto, tuve problemas. Los productores no querían hacer lo del barrio la película ;**Esquina, bajan!** no la hice con un productor establecido. <sup>23</sup>

Los críticos aún sin reponerse del campanazo de *Nosotros los pobres* se abalanzan a reconocer un nuevo triunfo en el palmarés de Alejandro Galindo y otorgan su reconocimiento a la existencia de un pueblo diferente al rural, que también tiene sus batallas diarias, sus odiseas y sus héroes. El barrio, con Alejandro Galindo gana un verdadero reconocimiento a su existencia y no solo como colección de litografías de tipos populares urbanos.

Cuando Alejandro Galindo realizó "Campeón sin Corona", escribió que ese realizador había iniciado un camino nuevo en nuestro cine nacional y que, por él, podría llegar muy lejos. Aquella película era modesta, pero había en ella un espíritu que suele faltar en las producciones nacionales: había verdadero espíritu popular, sin charros empistolados, sin matones, sin esas pinturas de brocha gorda que han constituido, durante demasiados años, el fondo de lo que querían ser prototipo de películas mexicanas castizas.

En "Campeón sin corona", Alejandro Galindo supo huir del fácil folklorismo turístico, para enfrentarse con un tema que estaba prácticamente medido en nuestra cinematografía: el de la vida de barriada. Y fuerza es reconocer que lo trató con un gran conocimiento del medio y con muy buen sentido de la realidad.

<sup>22</sup> Efraim Huerta, *Redes filmicas*, p. 1, en *El Nacional*, agosto 20 de 1948, 2ª sección

<sup>23</sup> Alejandro Galindo *Op. cit.* p. 104



Cuando supe que estaba realizando una cinta sobre los camioneros, me dispuse a ver algo que, bueno o no, rezumara vitalidad, realismo y buen humor. Y me atreví a hacer la larga expedición al cine Colonial para conocer la nueva película de este director en quien he puesto una desinteresada y amplia confianza.

Vi "Esquina, baján!" y confieso que pase un buen rato. Esa producción es también modesta, hecha con los medios indispensables, sin pretensiones de superproducción, se ha estrenado además, en un cine de barrio, y no en uno céntrico y reclamando cuatro pesos por boleto. Y sin embargo, está plétorica de aciertos y promete más altas realizaciones de su director si, como parece, se consagra al tema popular capitalino, tan menospreciado por los supuestos genios de nuestro celuloide.

No se trata, hay que decirlo, de una película con pretensiones, sino de un sainete, pero es un excelente sainete. El asunto, admitimos los imprescindibles convencionalismos, está desarrollado con lógica y buen sentido, el diálogo tiene raíz popular y gracia constante, sin caer nunca en chocarías de mal gusto, y la dirección, también sin pretensiones nos lleva fácilmente de episodio en episodio, mediante un montaje sensato y una buena utilización de la cámara. Es así como una película segundona se me aparece llena de cualidades estimables, muy dignas de tenerse en cuenta.

Alejandro Galindo tiene condiciones para convertirse en el cineasta de las clases populares metropolitanas. Hasta ahora no ha hecho ningún esfuerzo por ocupar el medio en sus dos películas de este género, y lo ha presentado como lo haría un sainetero o un autor de "cuadros de color local". Si reacciona contra este procedimiento fácil y aprende la gran lección de René Clair de "Hajo los techos de París" y de "Gaiotte de Julio" nos dará obras hechas, variadas y duraderas, porque tiene todo lo que se necesita para hacerlas. ( )

Alejandro Galindo, a diferencia de Ismael Rodríguez no inventaba ni exaltaba nada, sencillamente observaba y adecuaba las acciones contempladas en una nueva situación, misma que no se salía de los límites de la realidad por el advertida.

No creo que exista hombre que invente, particularmente en artes creativas, una cosa que no haya vivido, no existe ese hombre. El propio Bosco lo que pinto, fue porque vivió pesadillas, sea por efecto de lo que debía o por el terror que le sembraban las creencias al grado en que estaban en el medioevo. No hay hombre que no ponga lo que ha vivido, las mas de las veces sin saberlo, aunque se haga la ilusión de que él lo "si", creando, yo creo que el aspecto creativo está exclusivamente en como relacionar los acontecimientos y en los caracteres que se atribuyen a los personajes. En esto fallan los mas de los que escriben. ( )

De esta forma Galindo aceptaba que era mexicano y que era de México, de la ciudad de México, de la que debiera contar sin alardes preciosistas, con rigor y claridad, pero también con los defectos que eso significa, las concesiones melodramáticas que son inherentes a el mismo y a todo el cine mexicano de la época.

<sup>26)</sup> Arturo Peniche. *El cine*, p. 1-3, en *El Nacional*, agosto 29 de 1948, 2ª sección.

<sup>27)</sup> Alejandro Galindo. *Op. cit.*, p. 102.

Con el argumento que Alejandro Galindo nos presenta en el Cine Colonial los norteamericanos hubiesen hecho una truculenta película de "gangsters", los franceses un "vodevil", los ingleses una página de la historia de cualquiera ciudad británica y los italianos hubiesen vacilado entre una ópera o un dramón "após guerra".

Alejandro Galindo ha sacado una novela rosa con la que el numeroso público que llenaba la sala se emocionaba siguiendo las desgracias de David Silva -el chofer impulsivo y tímido a la vez- y mantequilla (Quijote y Sancho Panza de camión) cuyas salidas mantienen en hilaridad la sala durante la proyección.<sup>92</sup>

Claro que no solo la sapiencia de Galindo en materia de cine urbano era garantía de que el público fuera a observarse en la pantalla, se apelaba a que fueran a reconocerse en ella, pues se les aseguraba su aparición, se les convenía de que eran tomados en cuenta.

Ustedes han visto como se rie, como se llora en el cine? Pero nunca han soñado lo que pasa en esta película ALGO NUEVO Y DIFERENTE y lo garantiza producciones Rodríguez Hnos.

Todo el parecido de los pasajeros del camión de "ESQUINA BAJAN", con personas de la vida real, no será simple coincidencia, sino inevitable fatalidad, porque todos los habitantes de México nos hemos visto una vez en el mismo camión.<sup>93</sup>

Se buscaba atraer a la audiencia concediéndole todas las bondades del melodrama, el sufrimiento y el perdón final, el camino del sufrimiento lleva al paraíso y todos tenemos derecho a él, vean si no en esta película como un humilde chofer atraviesa el pantano sin mancharse a pesar de los obstáculos:

Un tema auténticamente vernáculo que pinta admirablemente la vida del pueblo, con sus costumbres y debilidades. Eso tenemos en "Esquina Bajan" en donde ha sido llevada la historia con mano conocedora de costumbres, logrando de este film, sin adentrarse en su técnica, que llegue directamente a las grandes masas y de ahí ese honroso éxito que tiene desde su estreno. Todos los que conocemos las peripecias a que se exponen quienes viajan en ellos, estarán con nosotros que es de una autenticidad irresistible. Bien en la interpretación y la realización del film llevado con conocimiento, continuidad en su desarrollo, muy ritmo y agilidad, cuidando de la acción cinematográfica. Gustará a todos los públicos en general.

Argumento 8. Dirección 8. Interpretación 8. Valor artístico 6. Valor de taquilla 10.<sup>94</sup>

<sup>92</sup> *Critica*, p. 30, en *Cine y Reportaje*, agosto 21 de 1948. No. 527, año XVI.

<sup>93</sup> Anuncio de la película *Esquina Bajan*, p. 21, en *El Universal*, agosto 13 de 1948, 1ª sección.

<sup>94</sup> *Amador Últimos estrenos*, en *El Cine Gráfico*, agosto 23 de 1948. No. 794, año XVI.

Y si ya Ismael había pensado en sacar más jugo a su exitosa obra, Galindo también tuvo su oportunidad de explorar una continuación a esta taquillera aventura ciudadina, el tema era fresco y el público estaba ansioso de seguir viendo en la pantalla y los Rodríguez como productores no iban a dejar pasar estas oportunidades:

Nuevamente el cine Colonial se apuntó el primer lugar en las taquillas el domingo pasado pues con "Esquina . . . Bajan!" hizo la bonita suma de \$ 23,763.00. Como verán los Rodríguez están haciendo un verdadero "agosto".

El éxito de "Esquina . . . Bajan!" ha hecho pensar a los hermanos Rodríguez en una nueva película con tema semejante y con los mismos artistas y el mismo director. "Hay lugar para . . . dos!" Pero recordamos a los brothers Rodríguez que nunca segundas partes fueron buenas.<sup>97</sup>

Pues a pesar de las advertencias Alejandro Galindo fue encomendado por los Rodríguez a realizar una segunda parte que se estrenaría el 15 de julio de 1949 y sería anunciada con bombo y platillo:

Pronto, en uno de los mejores cines de nuestra capital, tendremos ocasión de ver una de las películas más logradas del cine mexicano. Se trata de "Hay Lugar para . . . dos!" producida por Rodríguez Hermanos, S. A. y dirigida por Alejandro Galindo, autor, también, del argumento.

Si el público aclama, juntamente con los principales críticos, a "Esquina, Bajan!" como una cinta de intenso y magnífico sabor mexicano y, por lo tanto como uno de los films de mas puras esencias populares, esta que hoy comentamos es superior, porque esas mismas esencias, extraídas sabiamente de las entrañas de nuestro pueblo y de la cepa del vivir cotidiano, han sido concentradas con arte singular. Delicioso sainete "Hay lugar para . . . dos!" tiene un enorme interes humano y esta basado en la vida de los camioneros para recoger sus desventuras y aventuras. Graciosa comedia, amable, tiene sus puntadas sentimentales, y su dramatismo tambien.

"Hay lugar para . . . dos!" será admirada por todo Mexico como la película de mas intensas vibraciones de la gente sencilla, de los que nos conundimos entre el público espeso y noble, aunque pobre, que sube, bina y hasta muere en los camiones.

Tiene esta película estupenda de Rodríguez Hermanos, S. A. todas las virtudes precisas e indispensables para ser la cinta del año: un formidable reparto, una dirección acertada, excelentismo, una fotografía impecable, con ángulos bellísimos. La encantadora Olga Jiménez la estrella mas sugestionante por su belleza física y su autentica juventud, va, con David Silva -talentoso, ductil, gran actor- y con Fernando Soto, "Mantequilla"-el cómico mas sutil y popular de nuestro medio, a la cabeza del reparto, con un acompañamiento muy bueno de otros artistas de la categoría de Delia Magaña, Katy Jurado, Julio Villareal, Salvador Quiroz y Miguel Manzano.

"Hay lugar para . . . dos!" es la sensación del año filmico. Todo Mexico podrá comprobar esto muy en breve, cuando Rodríguez Hermanos, S. A. presente tan magnífica película.<sup>98</sup>

<sup>97</sup> *Indiscreciones semianuales de una secretaría por línea*, s.n., en *Cinema Reporter*, agosto 28 de 1948, No. 528, año XVI.

El día del estreno no se vaciló en recordar los anteriores triunfos de la casa productora para tratar de recordar que las alegrías y los sufrimientos eran por cortesía de Rodríguez Hermanos:

Según el refrán: "Nunca segundas partes fueron buenas"

Según el público "Vuelven los García y "Ustedes los Ricos", demostraron que por DOS VECES fallaba el refrán

Producciones Rodríguez Hermanos asegura al público que le viene favoreciendo con su aplauso que: "Hay lugar para dos" ha sido realizada con la intención de dejar fallido por TERCERA VEZ la lógica del refrán

Es muy divertida Es apasionante y tiene su ramalazo dramático Hay lugar para dos continuación de "Esquima bajan!"

Así es que ya previendo el público se preparó para ver esto:

Gregorio es reintegrado con todos los honores a su trabajo como chofer de la línea de camiones Zocalo-Xochicalco y Anexas, pero sigue siendo impulsivo y atrabiliario. Actuando como pitcher y bateando de jonrón, Gregorio da el triunfo en un juego de beisbol al equipo de la línea. Lo sacan en hombros y le ofrecen una fiesta, en cuyo transcurso un chofer compañero, el *Rayito de Sol*, lo presenta con la coqueta Kitty. Gregorio se mete con Kitty en un camión, pero su cobrador, *Regalito*, le advierte que Cholita ha visto todo, esta muy enfadada y va a irse de la fiesta (Cholita es esposa de Gregorio y esta a punto de tener un hijo). Al día siguiente, Gregorio se encuentra con que Cholita se ha ido a vivir con *Regalito* y su esposa *La Bicha*. El sistema de cajas colectoras en los camiones deja a los cobradores sin trabajo. *Regalito* y *La Bicha* ponen para mantenerse un puesto de tacos, mismo que Gregorio derriba, enfadado con su ex cobrador. Mientras Gregorio vive con Kitty, Cholita tiene su hijo bajo la protección del sindicato. Al saberlo, Gregorio va a ver a su mujer al sanatorio, pero ella

<sup>96</sup> Publicidad a la película *Hay lugar para dos*, p. 21, en *Cinema Reporter*, julio 2 de 1949, No. 572, año XVII

<sup>97</sup> Anuncio de la película *Hay lugar para dos*, p. 23, en *El Universal*, julio 15 de 1949, 1ª sección

no quiere recibirlo. Gregorio conduce su camion mientras cuenta con Kitty chistes verdes que escandalizan a unas pasajeras. Azuzado por Kitty, Gregorio trata de adelantarse a un tranvia y chocha. Lo meten a la carcel. Las victimas del choque rinden declaracion: Kitty ha quedado con el rostro desfigurado y ataca históricamente a Gregorio. Otra victima ha muerto. Gregorio contempla con tristeza a sus huerfanitos y es atacado por una multitud furiosa cuando vuelve custodiado de una diligencia. En medio de gran hlo logran rescatarlo y meterlo en un jaula. Un niño esta en riesgo de perder sus manos por culpa del choque. Ante el, muy arrepentido, Gregorio confiesa su culpa. Al fin, Gregorio sale libre, gracias a que el sindicato paga diez mil pesos de multa, y se reconcilia con Cholita, que ha hecho progresar con *Regalito* y *La Bicha* el puesto de tacos.<sup>4</sup>

La respuesta era fácil de verla venir, el éxito seguía acompañando la intrepidez de este pionero del nuevo territorio urbano por recorrer, y ya que los demás no lo recorrían se sentían agradecidos con quien les recordaba que existía.

Alejandro Galindo es un maestro para dirigir estas cintas de ambiente mexicano que tanto gustan en nuestros medios populares y, también, para elegir los asuntos de las mismas. En "Hay lugar para Dos" se ha logrado llevar al público, juntamente con la emoción, la justeza del ambiente capitalino en que se desenvuelve el film. Y las escenas camoneras, como las que se desarrollan en hogares modestos y en plena calle, están arrancadas de la realidad en que vivimos.

"Hay Lugar para Dos" es un nuevo éxito de Rodríguez Hermanos, de Alejandro Galindo y de los principales intérpretes de la película. De estos últimos, es preciso destacar la labor meritoria que desarrollan David Silva, la guapa Olguita Jimenez y Fernando Soto, "Mantecquilla", uno de los pocos actores cómicos de pura cepa mexicana llamados a ocupar primeros puestos entre los que cultivan esta rama del arte. También es justo mencionar a Debra Magaña, Katy Jurado, Miguel Manzano, Julio Villarreal, Salvador Quiroz.

"Hay Lugar para Dos" permanecera en los carteles varias semanas y luego pasará, con el mismo éxito que ahora en el Maticalea, a las salas de segundo circuito.<sup>56</sup>

<sup>4</sup> La versión que he visto de esta película solo es televisiva y no sabe mucho más de lo que García Riera describe en su sinopsis, así es que opto por dejar a Emilio García Riera describir la película sin poder agregar o corregir nada más.

<sup>56</sup> *Crítica*, p. 30, en *Cinema Reporter*, julio 23 de 1949, No. 575, año XVII.

**Anotador reconocía la fuerza taquillera de la película y la especialización que había alcanzado Alejandro Galindo en las películas de harrida:**

Otra película de costumbres que hace magnífica segunda a la chispeante "Esquina baja". Las situaciones a bordo de un camión de pasajeros en las que sobresalen la buena comicidad de Mantequilla Soto, así como las cosas de David Silva y Olga Jiménez. Tiene esta película fuerza atractiva para el público que gusta y festeja los distintos momentos del film, bien interpretado y con una buena realización del director Alejandro Galindo que ha podido especializarse en estas películas de costumbres tocando diferentes motivos ciudadanos. ( ) Gustara a todos los públicos acusando alto valor comercial

Argumento 8 Dirección 8 Interpretación 8 Valor artístico 6 Valor Taquilla 10<sup>100</sup>

El *Dueño Filmo* siempre en busca de películas con un buen mensaje y una enseñanza, se sintonizó con el anhelo de Galindo, "Siempre trate de decir lo más posible, con la idea de dejar un sedimento útil a la gente en sus valores sobre todo en la cuestión de la amistad, en la cuestión de lo que uno tiene por valores espirituales. Eso es lo que me mueve, por una parte, y por otra, según creo, estoy convencido de que lo que necesita el país es precisamente que se muestre a este pobre pueblo".<sup>100</sup> y le reconoció este esfuerzo de dejar algo positivo en la muestra de que las gentes pobres deben conformarse con la suerte que les toca, además de abominar contra cualquier cosa que sonara a comunismo o socialismo (como ocurría entre la población de clase media alta conservadora) valiéndose de su columna para criticar a las películas que por alguna causa tuvieran un leve dejo de rebeldía

Como ejemplo de lo que puede considerarse una película constructiva, debe citarse la última producción de Rodríguez Hermanos, realizada por Alejandro Galindo, el cine director ultradramático con inquietudes de azogue y quien tal vez nació a bordo de algún camión de las líneas urbanas, por lo bien que conoce el medio, según se mira en sus cintas "Esquina Baja" y su continuación "Hay lugar para dos", que es a la que me estoy refiriendo. Y si ese pequeño gran Alejandro nació en otro sitio, cuando menos lo alimentaron con gasolina en biberón.

En cambio, como tipo de película destructiva esta "Dos almas en el Mundo", realizada por Chano Urueta, según la historietita de José G. Cruz y publicada en uno de tantos cuadernillos de muñequitos, editados e ideados para las masas populares. Claro está que no es responsable Chano

<sup>100</sup> Anotador. *Últimos estrenos, en El Cine Gráfico*, julio 24 de 1949, No. 845, año XVII

<sup>101</sup> Alejandro Galindo *Op. cit.*, p. 102

Urueta, pues el mal está en su origen: la historia aquella que en vez de llevar optimismo y alegría a las masas a las que está destinada, las siembra el descontento por las injusticias sociales que se hacen resaltar en cada episodio y en cada frase. Es como aquellos textos escolares de los días de la educación socialista, cuando un pamaquado de don Lázaro escribió en un libro de lectura, entre otras lindezas, esta, que más o menos decía así: "El patron te explota... ¡matalo!" Veneno para el alma popular.

"Hay lugar para... dos" es una cinta optimista, no obstante el drama que encierra su historia. También lleva un mensaje a las masas, encierra una lección saludable para quienes la ven, y deja una sensación de contento porque no fue escrita con hiel ni amargura. Se exalta la amistad, se muestra la nobleza del corazón humano, no hay traiciones ni vilezas, y se ofrecen ejemplos sanos de solidaridad de clase. Por eso considero que es una película constructiva y ojalá haya muchas como ella.

Alejandro Galindo es un director ya cuajado, que tiene una ventaja enorme sobre sus colegas: discurre con sentido común y sabe llevar la acción de sus películas con lógica en su desarrollo. En estas películas de tipo popular puede decirse que pone en práctica la frase que se atribuye a Shakespeare: "El drama es el espejo de la naturaleza". Y me lo imagino al preparar la realización de sus cintas como un chiquillo con un espejo en las manos, para echar "cordillo", es, para captar aspectos de la vida real y proyectarlos sobre la pantalla cinematográfica. Algunas de sus cosas son convencionales, visualizadas como un saborcito teatral, pero con películas de esta calidad no debemos ni siquiera pretender mostrar errores, porque estos son leves y se esfuman en el conjunto. "Hay lugar para... dos" tiene grandes aciertos. Hay lentitud en su ritmo mientras se plantea la acción, se da a conocer el estado psicológico del protagonista, y se llega al instante dramático. Pero a partir de entonces la acción se acelera: David Silva es realizado grandes progresos y se ha especializado en la caracterización de tipos de arrabal. Esta clavado en ellos como un vulgarmente se dice, lo mismo que Fernando Soto "Mantequilla" y dirigidos por Alejandro Galindo, tídicilmente habra quienes los superen. La escena de la pelea entre el chofer (David Silva) y el pasajero del camión está llena de comico realismo, porque así se pelean nuestros "peladitos", igualmente la escena en que se recriminan David y el "Mantequilla". Acertados y emocionantes todos los episodios en el hospital. El leguleyo defensor del chofer es una magnífica caracterización de Arnoltra. Katy Jurado sabe reaccionar en el momento dramático. En fin, "Hay lugar para... dos" es una muy buena película que les recomiendo, y para terminar envío una felicitación al director, a los protagonistas y especialmente a todos los que hicieron las segundas partes, porque la naturalidad de su actuación reforzó la de las estrellas y dio a la película la calidad que tiene.<sup>101</sup>

La ciudad es el escenario de una odisea que la recorre toda, del camión a la taquería, del salón *Los Angeles* al parque de béisbol, de la reunión sindical a las protestas, del mercado a la fábrica, del taller al juego de azar, y de la fiesta al hospital. Aquí no está la pequeña horda que se refugia en su cueva y sale de ronda enfrentando peligros para reconocer su territorio.

<sup>101</sup> *El Duende Primo: Nuestro Cine*, p. 25, en *Magacinema de El Universal*, julio 22 de 1949, No. 33, año II.

La ciudad que nos muestra Galindo es una ciudad de masas, de grupos urbanos con problemas y con nuevas formas de vida que busca nuevas formas de distracción como el salón de baile y el juego de beisbol. Ya no es la masa vociferante que se ocultaba en las sombras de la arena y que era descargada como *idem* por un camión de volteo. Tampoco es una familia de estereotipos, sino un grupo heterogéneo que tiene en común la forma de ganarse la vida, ser chofer o cobrador y eso lo hace parte de un nuevo grupo (el sindicato), en que no se necesita vivir en el mismo lugar para sentir los lazos de unión. La ciudad crece y el camión la acompaña hasta sus confines, atravesando avenidas, calles, baldíos, plazas y vías. La línea Zocafco-Xochimilco y anexas podría ir a cualquier zona conurbada de la creciente ciudad de México, aunque sospechando que Alejandro Galindo cambiaba sólo mínimamente los nombres o lugares en sus películas se podría aventurar que la línea de transporte se dirigía a Xochimilco o Azeaportzaleo o quizá sería a la calle de Xochimilco por el rumbo de la colonia de Narvarte que podría ser un destino más creíble, ya que muchos camiones especificaban en su ruta a que calle llegaban como los Roma-Merida o los Peralvillo-Cozumel.

Alejandro Galindo nunca fue considerado un director de gemo, un buen director, que conocía el oficio.<sup>81</sup>

Es inevitable la comparación entre Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez, ya que ambos trataron a la ciudad desde dos perspectivas distintas y prácticamente al mismo tiempo.

Por principio Alejandro Galindo es once años mayor que Ismael Rodríguez, ya que el primero nació el 14 de enero de 1906 y el segundo el 19 de octubre de 1917.

También hay que tomar en cuenta que Ismael Rodríguez, además de su vitalidad, energía e inventiva tuvo muy buenos o excelentes colaboradores para realizar los argumentos y adaptaciones de sus películas como Carlos Orellana (*Los tres García, 2 tipos de ciudad, Tizoc* entre otras), Pedro de Urdimalas (*Nosotros los pobres,*



*Ustedes los ricos*), Rogelio Gonzalez (*Nosotros los pobres, Ustedes los ricos, La oveja negra. No desearas la mujer de tu hijo* y otras) y Ricardo Garibay (*Los hermanos del Hierro*); y Alejandro Galindo era un observador solitario, que realizaba sus argumentos y adaptaciones casi siempre solo o con gente no muy reconocida. Esto es lo que halla de similar y de diferente Ayala Blanco entre estos dos grandes directores mexicanos.

En contraste con *Nosotros los pobres*, la serie de *Esquina, bajan!* resulta demasiado tranquila. Galindo es un cineasta de la crónica, Rodríguez es un cineasta del desorden. Galindo rehuye el sobresalto, el ritmo loco y la disgresión. Un argumento de Galindo sería filmado por Rodríguez en quince minutos sobrados.<sup>16</sup>

Emilio García Riera reconoce también ciertos puntos de convergencia en cuanto a los temas tratados por Galindo y Rodríguez, pero nota las grandes diferencias en cuanto al tratamiento de los mismos y habla extensamente de estas divergencias en cuanto a la visión de pobres que tiene cada director y como los inserta en la sociedad de su época.

Si en *Campeón sin corona* Galindo había descrito al barrio capitalino representándolo por personajes del lumpen y del hampa en *Esquina, bajan!* y su escuela *Hay lugar para dos* el director poble el mismo ámbito pero de personajes sistemáticamente desconocidos por el cine nacional: los trabajadores sindicalizados. Los *pobres* de Ismael Rodríguez estaban condenados a la impotencia solitaria porque su idea de la solidaridad no rebasaba los estrechos límites del sentimentalismo: y, porque su secreta aspiración era la de convertirse en pequeño-burguéses, los pobres de Galindo, en cambio debían reconocer su ser social para dignidad a su condición humilde. Ismael Rodríguez hablaba de los pobres, mientras Galindo lo hacía de los trabajadores, Carlos Marx hubiera estado sin duda mucho más de acuerdo con el segundo.

Sin embargo, en el fondo, los camareros de la línea cooperativista Zocaco, Xochicalco y Anexas, cuyas aventuras y desventuras relata Galindo en *Esquina, bajan!* y en su secuela, aspiraban tanto como los héroes de Rodríguez a un status peñenoburgués. Su lucha solidaria no iba en contra del burgués (ya que el patron encarnado por Salvador Quiroz era solo el presidente de la cooperativa y trabajaban muy de acuerdo con un líder sindical que lleva un nombre -Axcana- muy al gusto de Martín Luis Guzmán), sino en contra de los hampones y de los elementos disolventes que se oponían a la honorabilidad premial ( ) El sindicato, muy de acuerdo a la óptica del momento, era visto como una nueva forma del paternalismo, y el héroe Silva como una suerte de hijo travieso cuya agresividad podía resultar simpática ("muy mexicana") y ser incluso utilizada cuando la violencia se

<sup>16</sup> Jorge Ayala Blanco *Op. cit.* p. 128.

hacia pese a todo necesaria. Pero a ese hijo había que meterlo en cintura: la toma de conciencia social se resumía en un proceso de domesticación.

De todos modos, y con todos sus límites, las concepciones sociales de Galindo eran muchísimo más avanzadas, pertinentes y serias que las de Ismael Rodríguez.<sup>103</sup>

El mismo Rodríguez reconoce que hay cierta afinidad entre sus estilos, como con otros de sus colegas:

(...) Con Alejandro me ocurre que a veces creo poder filmado sus películas, como el pudo haber realizado las mías, digo, si hubiera creído en mis personajes y todo. A mí me gustan las dos que hizo conmigo, no las sentí fuera de mi línea, es decir, no se si yo las hubiera hecho mejor o peor, pero si estaba perfectamente identificado con ellas. Es más, pienso que hay cierta similitud en nuestra forma de dirigir, claro también se debe a que soy una hechura de todos. Lo mismo de Gavaldón que de Buñuel, aunque mi cine no se pareciera jamás al de este y Dios lo libre de que el suyo se pareciera al mío. Somos cosas distintas. Ahora, Alejandro, Roberto y yo hacemos filmes semejantes con ellos dos me identifico mejor.<sup>104</sup>

En esta declaración Ismael Rodríguez corrobora que Galindo trabajó para ellos (los Rodríguez), en la saga ciudadana del 48, y que de alguna forma el cine que se estaba haciendo o más bien que impulsaron en el comienzo los Rodríguez, no estaba muy alejado de los objetivos que Galindo y Rodríguez Ismael, se trazaban para presentar a una ciudad creciente con historias que contar y personas que descubrir. Aunque como ya se ha visto con anterioridad Galindo ya tenía diez años de haber hecho su primera película con este tema.

Así es que las horas de vuelo extras que Galindo tenía sobre Ismael Rodríguez se reflejaban en la pantalla con la sobriedad y acierto de un hombre que observa y no se limita a retratar la vida cotidiana de la ciudad, sino que la complementa con un idioma justo, lejos de los barroquismos lingüísticos de *Los Pobres* de Ismael con sus frases recargadas de modismos. Como lo reconoce el crítico Ayala Blanco:

<sup>103</sup> Emilio García Riera. *Op. Cit.* pp. 274-275.

<sup>104</sup> Ismael Rodríguez. *Cuadernos de la Cineteca*, No. 6, Dirección General de Cinematografía, México, 1976, p. 123.

( ) Galindo es tan parco en su ternura como en el empleo del caló citadino. Con una frase exacta del habla popular (del tipo "que gachos cigarros fumas, mano") para objetivar correctamente el molde de las relaciones humanas que desea poner de manifiesto.<sup>109</sup>

El mismo Alejandro Galindo comenta estos, sus logros de investigación/observación en materia de lenguaje popular:

No voy a presumir de que fue una cosa a la que le dedique profundos estudios o meditación. No, tal vez sea un regalo de la naturaleza poder y saber observar. ¿Que voy a observar? No me voy a sentar para ver, eso lo hace el poder. No, tu llegas a un lugar, se te ofrece llegar a un cafetucho a preguntar algo o a tomarte un café, o un refresco, y en una mesa están dos tipos hablando. De repente dice algo que te atrae, que te interesa, y quieres saber que es lo que están discutiendo, están discutiendo de beisbol, ¿cómo discuten de beisbol? Uno para la oreja, hay ciertas palabras que pegan y las apunto, no se cuando las vaya a usar, pero ahí quedan.

El "caló" es una deformación del lenguaje que emplea el hampón para no ser entendido, y el "caliche" lo emplea la gente del barrio, la gente -vamos a llamarle- de cierto nivel que se mueven en estratos que casi podrían ser barrios.

Estos manejan una deformación del lenguaje que llaman "caliche", en contraposición al "caló" lo que ellos buscan es ser precisos, no ser mal entendidos, mientras el hampón busca no ser entendido cuando está en el café o lo que sea, y entonces hablan de forma o le pone otros nombres a las cosas, el "caliche" no. Yo creo que eso es lo que le da color y así hasta suena a floritura. A la muchacha no le dicen muchacha, le dicen chamaca, esto de "chava, la chaviza", eso es de la Universidad, eso es otro tipo de caliche o de caló, porque no buscan precisar sino ponerle un mote. Estos le dicen chamaca, nena, "rorra", son adjetivos, pero al llamarla "rorra", neneca, resulta que una neneca, por asociación de ideas, por todo lo que está establecido alrededor de una muñeca, significa bunita. A la mujer le dirían "viena, mi vieja", pero el adjetivo no se refiere a la edad, el matrimonio significa una frontera de statu social, de obligaciones, y una actitud hacia la vida que sólo los viejos pueden vivir. Entonces "mi esposa" no es fonético para ellos, es muy aristocrático, no habría intimidad entre los esposos, no hay ese lazo afectivo, ese acercamiento, con "mi vieja" sí, somos dos viejos. Por ejemplo a la cerveza o le llaman "cebada", porque el origen de la cerveza es la cebada, o la "cheve", que implica afecto, cariño, "Elodia" tiene un valor ambivalente, porque le está poniendo un nombre de mujer y al mismo tiempo de temperatura.<sup>110</sup>

Es de esta forma como Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez con todas sus similitudes y diferencias trataron a su manera de interpretar un nuevo fenómeno, a una nueva clase de habitantes de México, plasmando en sus películas su visión particular y sus intereses, ya fuera por pura diversión o por compromiso con la sociedad y dejaron en su momento la constancia de una época, con sus temores y la forma de enfrentarlos.

<sup>109</sup> Jorge Avala Blanco *Op. cit.*, p. 128

<sup>110</sup> Alejandro Galindo *Op. cit.*, p. 104

**Pero tambien contribuirian con un nuevo estereotipo que marcaria no solo para el mismo país sino para casi toda Latinoamerica, a un nuevo ser; el habitante de la ciudad de México, el ladino de la capital, el "peladito", el homo chilango. Porque como diria Monsiváis : "Un peladito que no hable como David Silva estará incurriendo en las más terrible heterodoxia".**

### 3.7. SALÓN MÉXICO.

*Juarez, no debio de morir, ay de morir  
Si Juarez no hubiera muerto, otro gallo cantaria,  
la patria se salvaria. Mexico seria feliz.*  
Danzon Juarez

Salón México es la película que dentro del incipiente género de cabareteras, iniciado este sexenio, va a afianzar el género, otorgándole el reconocimiento que necesitaba para que estas películas se reprodujeran sin temor y llegaran a los excesos que tanto preocuparon en su tiempo y que marcaron para siempre a una época: el cine del alemanismo

El cine de cabareteras es un reflejo del nuevo mundo naciente de la posguerra a ojos de Carl J. Mora, con los valores tradicionales haciendo crisis, la moral provincialista y conservadora de México trata de salvaguardar sus tradiciones ante el embate de estos nuevos hábitos y costumbres representados por el crecimiento de la ciudad y sus nuevos habitantes y con ellos las nuevas diversiones como los deportes (box, lucha, fútbol, beisbol, fútbol americano, etcétera) y los cabarets y sus exóticas. Pues bien, el cine no es inmune a su entorno y captura para el público a estas nuevas criaturas de sano y solaz esparcimiento, pero les impone también un motivo muy poderoso para justificar su desenso a los infiernos, el sacrificio en favor de terceras personas madre, hermanos, hijos o X ser amado.

But the excitement and anxieties of the Mexican era injected a new restlessness into Mexican urban society. The emerging new classes of businessmen, technocrats, bureaucrats, and wheelerdealers sought legitimacy in the traditional middle class values and thus equity with the remnants of the Porfirian creole elite. The new elites, however, lacked the ingrained conservatism of their forbears and their lack of total commitment to the old ethical and sexual codes is interestingly reflected in the wave of *cabaretera* films of this period. The settings for these motion pictures were the cheap night clubs of the capital and their lackless *fisheras* or B-girls. As representations of a society in the tensions of postwar Mexico. If the *comedia ranchera* stood for traditional values, the *cabareteras* dramatized the breakdown of those values. In the first place, the girls found themselves there because of personal or economic adversity. Lacking the skills demanded by an increasingly complex economy and further restrained by a male-dominated society, the girls turned to a traditional profession. In the age-old Hispanic dichotomy, if they could not be "good" women then they must

performer be "bad". But the melodramatic formula (or middle-class ethic) of the prostitute "with the heart of gold" was usually employed in most of these films, to reinforce the underlying moral values.<sup>107</sup>

De esta forma *Salón México* es tal vez la película sobresaliente de entre todas las demás películas de cabaret que se filmaron durante el sexenio de Alemán (exceptuando tal vez *Aventurera* (1949), *Sensualidad y Víctimas del pecado* (1950) con Ninón Sevilla) ya que la historia narra que una joven se sacrifica hasta lo más bajo (ser cabaretera) con tal de que su hermana menor estudie y se case bien. Esta es la pauta de todas las demás películas de cabareteras, no importa cuán terrible sea la tragedia, solo hay una solución para salir de ella, trabajar en un cabaret. Esta trecenta historia estrenada el 25 de febrero del '49 y dirigida por el director de más prestigio internacional del momento, el *Indio* Fernández va a liberar al Prometeo sífilico de sus cadenas y el género cabareteril y de prostitutas va a explotar por todo el cine del alemanismo.

Mercedes Gomez llega al *Salón México* y se saluda con el policía que cuida la puerta Lupe López, dentro se celebra un "gran concurso de danzón" que ganan el pachuco Paco y Mercedes, el dueño les entrega el trofeo y el dinero y les dice que se arreglen como puedan. Ella le reclama el dinero que ambos han ganado y Paco sólo le da el trofeo obtenido y se mete en un cuarto de hotel con otra mujer. Mercedes espera a que la pareja se duerma para entrar al cuarto y llevarse el dinero que guarda Paco. Ella necesita el dinero para pagar la colegiatura de su hermana menor Beatriz, que estudia en un instituto para señoritas muy caro. Mercedes llega al colegio y es conminada por la directora a que asista más a las juntas, a que llegue por Beatriz para pasar los fines de semana completos, en resumen la directora quiere saber más de ella ya que ni Beatriz ni las autoridades del colegio saben que Mercedes lleva vida de cabaretera. Mercedes y Beatriz recorren el centro de la ciudad, yendo a la catedral y al

<sup>107</sup> Carl J. Mora, *Mexican cinema: Reflections of a society*, University of California Press, Berkeley, 1982, pp. 84-85.

museo de antropología y asistiendo al *grito* de la independencia y así se divierten por ese día y hasta el próximo domingo. De vuelta en el *Salón México*, Paco la busca para reclamarle el dinero y se la lleva a un cuarto de hotel donde la golpea a placer hasta que llega Lupe, que se ha dado cuenta de todo. Paco trata de inculpar a Mercedes de robarle su cartera y le pide que se la lleve a la cárcel. Lupe levanta a Mercedes, la saca, se quita el uniforme y pelea rudamente con Paco hasta derrotarlo y le advierte que no vuelva a acercarse a Mercedes. Después, en el cabaret, Lupe se entera de la tragedia de Mercedes y eso la hace admirarla más, así que le ofrece matrimonio y promete esperarla hasta que se case Beatriz. En el colegio de Beatriz hay un examen, donde en suerte le toca a Beatriz hablar del sacrificio y ella se expresa muy bien sin saber del sacrificio que su hermana está realizando por ella. Se escucha un ruido de motor de avión y la directora sabe que ahí viene su hijo, Roberto, un teniente de aviación que ha luchado con el Escuadrón 201 y que quedara cojo al ser derribado su avión en Okinawa, se presenta en el colegio y ahí conoce a Beatriz y se enamoran. Paco busca a Mercedes y le declara su amor y le propone participación en sus negocios, Mercedes lo rechaza y este para retenerla le confiesa el robo de un banco y ella horrorizada se aleja, Paco le grita diciéndole que si algo le pasa será por su culpa. Durante el robo del banco Paco y sus cómplices son sorprendidos en el acto y asesinan al velador. Se desata la persecución por los techos de los edificios, los hampones se separan y son capturados. Paco logra escapar de la policía al detener un auto y se refugia en el cuarto de Mercedes, a la que golpea recordándole que todo es por su culpa. Uno y otra son hechos presos. Lupe va a la cárcel para dar fe de la inocencia de Mercedes y se ofrece a ver en su nombre a Beatriz, ésta, que espera presentar a su hermana con Roberto, ha quedado muy dolida porque Mercedes no acudió a la cita, Lupe la disculpa y le dice que Mercedes realiza un gran sacrificio y que no se moleste con ella y termina asegurándole que el próximo domingo la verá. Lupe va a justificar a Mercedes con Roberto y le da el mismo recado que a Beatriz. A la semana siguiente Mercedes ya libre y después de pasear con los novios concede entre sollozos a

Roberto la mano de Beatriz. Es navidad y el dueño del *Salón México* atiende en el cabaret a unos pilotos norteamericanos y mexicanos, entre los que está Roberto, y llama a Mercedes para que los acompañe. Mercedes ve que entre ellos se haya el novio de su hermana y escapa ante el desconcierto del patrón, que la alcanza a la salida y le exige saber lo que le pasa, ante el silencio de Mercedes la despidió del *Salón México*. Lupe la lleva su casa y ahí ya le esperaba Paco, quien escapó de la cárcel y amenaza a Mercedes con revelar todo a Beatriz si no se va con él. Mercedes acuchilla a Paco y éste la mata a tiros. Beatriz termina sus estudios y recibe su diploma, abajo no la espera nadie para felicitarla; Roberto, que sabe toda la verdad, abraza a Beatriz cariñosamente. Mientras tanto en el *Salón México* Lupe López permanece en su puesto como siempre.

Escudado en su prestigio, el *Indio* Fernández realizó esta película que causó polémica por el giro tan inesperado en cuanto a la temática de las películas que acostumbra a confeccionar Emilio Fernández y que hizo sospechar su decadencia.

Frases como:

"Es la película más mala de Emilio Fernández"

"Emilio Fernández está en franca decadencia. Y Gabriel Figueroa no ha logrado una fotografía a la altura de su fama internacional."

"Es una buena película, en la que, como en todas las películas de Emilio Fernández, la falla principal está en el argumento."

"Otra vez el Indio se plaga a sí mismo. Ahora le toca en turno a "Las Abandonadas" <sup>108</sup>

Pero antes de espetar estas opiniones he aquí como Efraim Huerta tomó la noticia de que el *Indio* realizaría una película en el *salón México*.

AHORITA Emilio se va a meter en esa camisa de once varas que es la ciudad de México. Hará "Salón México", con un reparto de excepción. Andará por las pulquerías de Pensador Mexicano, por

<sup>108</sup> Efraim Huerta. *En torno a la polémica sobre el film "Salón México". Tontos y Groseros comienden en echar la culpa al Indio y no al que lo hizo compadre*, p. 1, en *El Nacional*, marzo 6 de 1949, 2ª sección.



los tugurios de Aquiles Serdán y Santa María la Redonda, y no es nada difícil que se acerque, nada más que para vislumbrarla, a la Plaza Garibaldi

Debería pagar fianza, o lo que sea, y traerse a Robert Mitchum para que se alterne con Inclán y Cañedo

VAMOS a ver como le hace Gabriel para tomar los interiores que necesita. Adentro del "Mexico" hay nubes, pero de humo, y los pies descalzos no son de indígenas, sino de mestizos y mestizas a todo dar. Lo terrible es que los "frescos" del popular Salón no tendrán reproducción posible, y hay que recrear, en los foros, un ambiente fantástico de autentico pueblo entregado a un frenesi sexual intraducible a ningún otro idioma plastico

Es, como quien dice, la prueba del fuego para un hombre que no piensa sino en cine. Que ha entregado al cine todo lo que es

Por otra parte *Cinema Reporter* realizó un especial fotográfico de cuatro páginas sobre la visita de Emilio Fernández al *Salón México* y como se ambientó para realizar la película.<sup>110</sup>

*Salón México*, es un ejemplo, un arquetipo de la vida nocturna mexicana de los 40, pero no es un buen reflejo. Debido a que la filmó el *Indio* la película es como debería ser y no como de verdad era. Tal vez para los no avezados en este tipo de lugares representaba con fidelidad a la sordidez del hampa metropolitana como se puede constatar en las crónicas (el *Duende Filmo* y Alfonso de Icaza), pero a la distancia y con testimonios como los de Efraim Huerta podemos sospechar que no era así.

Alfonso de Icaza expresa sus prejuicios morales con respecto al tema de la película, pero su conocimiento de la ciudad y de la vida de la ciudad de Mexico lo lleva rechazar ciertas incongruencias y soslayar otras acciones.

El cine, lo mismo puede ser escuela de buenas costumbres, que de malas, y si en las películas que se supone serían vistas por Mexico entero, y aun por todos los publicos de habla hispana, se exhiben las lacras de la sociedad, los resultados tendrán que ser, forzosamente, funestos.

Esta reflexión nos vino anoche, cuando viamos *Salón México*, la nueva y peor película del *Indio* Fernández, sugiriendonos la siguiente interrogación:

¿Serían capaces los padres, esposos o hermanos de llevar a sus parientes al Salón Mexico?

<sup>109</sup> Efraim Huerta *Llamado a las siete*, p. 12, en *Cinema Reporter*, septiembre 18 de 1948, No. 531, año XVI

<sup>110</sup> *Salón Mexico El Indio se ambienta*, pp. 22-25, en *Cinema Reporter*, octubre 16 de 1948, No. 535, año XVI

Seguramente que no, y, sin embargo, las llevan a ver una película que lo muestra tal cual es, con la agravante de que se introduce en la vida privada de los hampones que lo frecuentan.

Así las cosas entre más fiel sea el reflejo de tan depravado ambiente, peor efecto causará la cinta en cuestión en el ánimo de la mayoría de las personas que asisten a los salones cinematográficos.

Por otra parte, reconociendo la fidelidad de la cinta que comentamos, le hallamos también no pocos defectos, entre los cuales mencionaremos sus constantes transferencias. El que un teniente aviador, hijo de una directora de escuela, sea dueño de un automóvil fastuoso, y el que supone que los ladrones que fuerzan la caja fuerte hayan por la azotea, siendo que el robo se efectuó en el edificio Guardiola, que está completamente aislado.<sup>111</sup>

Por otra parte el *Duende Filmo* se decanta por la buena factura de la película pero, como ya se ha visto anteriormente pugna porque las películas tengan un buen mensaje y promuevan los valores morales, y acomete la forma de promover la película en los "cortos" cinematográficos.

Un caballero español, miembro prominente de una compañía distribuidora de películas, decía más o menos lo siguiente: "Llevo muchos años de vivir en México, y el trato recibido, la hospitalidad de este pueblo, las comodidades que disfruto, me han hecho sentirme siempre como en mi casa. Mis parientes y yo hemos encontrado una segunda patria a la que queremos como mexicanos. Los respetamos como el que mas pueda respetarla, y me senti indignado cuando en el anuncio anticipado de "Salón México", después de que un "tío" desalmado golpea a una mujer, la voz en la pantalla dice que esa cinta recoge el alma de México. Hombre, toda ciudad, grande o pequeña en cualquier nación del rufianes, sus mujeres trota-cales-rufianes (sic), sus mujeres trota-calles y nadie se atrevería a decir que esos tipos y esas mujeres y el ambiente en que viven, son la talla para medir a la nación".

El jefe de la compañía que hace la publicidad a una cadena de cines, a propósito de lo que anote el viernes pasado en "Nuestro Cinema", respecto a esa frase reveladora de mentalidad rayana en idiotez, de quien la penso, me dijo: "Ya se advierte que está usted preparando un ataque a "Salón México". Ese señor es mi amigo y no puede decirle lo que pienso de su comentario, que lo coloca en el nivel de quien penso la frase y de quien la dijo, y de quienes autorizaron que fuese dicha en la pantalla. Lo que yo opino de esa película se encontrará mas adelante y nada tiene que ver con el anuncio que se le haga".

Hay un refrán que más o menos dice que tanto peca el que se roba la vaca como el que le amarra la pata. Puede uno pensar que el gerente de la compañía que produjo la película, no ha visto el anuncio de esa producción en la pantalla, lo cual acusa típicamente que se confía en alguien encargado de elaborar esos anuncios. Puede uno pensar que esa persona, debido a sus preocupaciones, no se fija en la propiedad de lo que escriben para ser narrado durante la proyección del anuncio en la pantalla. Se puede creer que fue un descuido. Pero hay una oficina encargada de

<sup>111</sup> Alfonso de Icaza. *El Redondel*, 27 de febrero 1949, citado en Emilio García Riera en *Emilio Fernández (1904-1986)*, Universidad de Guadalajara, México, 1987, p. 136.

velar porque en las películas no se dejen pasar tales descuidos, cuando alguien los comete. Es la Oficina de Supervisión Cinematográfica de la Secretaría de Gobernación

Es el caso que el jefe de dicha oficina de Supervisión es Presidente de la Comisión Nacional de Cinematografía, encargada de velar, entre otras muchas cosas, por la salud moral de nuestra cinematografía y también por el buen nombre y la dignidad de México. Como es natural, el jefe de dicha oficina no es quien debe inspeccionar esos anuncios, pero sí debe imponer un castigo al censor que dejó pasar esa frase, pues, o fue negligente, o no tiene criterio para analizar la trascendencia de un detalle que le pareció trivial, o es un extranjero a quien le importa un comino el decoro de México. En todo caso, debe mandar borrar esa frase de los anuncios que se proyectan en las pantallas, y no permitir que salga ninguno fuera del país, sin haberle hecho la corrección. Ya los mexicanos, según nuestras propias películas, no sólo serán charros valentones y atravessados, y a veces traicioneros, sino también pícaros que explotan mujeres, las golpean y roban

Decía Ernesto Cortazar, el compositor de las canciones más famosas que fueron el éxito de muchas películas, que el público le gusta mirar en la pantalla al charro valentón, enamorado, galanteador y pendenciero, porque cree que refleja lo que es o, por lo menos, lo que quisiera ser. Y en eso tiene razón, y explica por qué gustan las películas con esos temas morbosos o picantes: El espectador va a vivir con ellas las aventuras que quisiera tener y no puede, por mil razones obvias<sup>112</sup>

Pero dejando de lado esta forma de publicitar el film, el *Duende* da una crítica favorable a la película y se muestra complacido con el sacrificio que se haya en la película. Con esta crítica se vuelve a mostrar de forma palpable la moral de la clase media del México de los cuarenta

Y ahora les dice mi parecer sobre "Salón México", que considero una magnífica película, en la que vemos el sello de Emilio Fernández, como director y de Gabriel Figueroa como fotógrafo, pero en un ambiente distinto al de sus películas anteriores. He objetado la combinación de Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández como autores de argumentos y adaptadores, porque siempre salía a la superficie la doctrina demagógica de agrarismo anticuado o de incitación a la anarquía, velada algunas veces o franca en otras: la obsesión del indio oprimido, veado, envilecido, en un México atrasado socialmente. Hoy demuestran que son capaces de prescindir de esas posturas, para dedicarse al arte cinematográfico con un éxito que debe superar a lo que antes hicieron

Que el México que se mira en "Salón México" es sordido, no quiere decir que ofenda a denigre a México, porque en donde quiera hay prostitución, reglamentada o disimulada, hitones que roban, criminales que asesinan, tipos que explotan a las mujeres y las golpean. Por eso es mi protesta de que el anuncio en la pantalla se dice que esta película recoge el alma de México. En la película no se dice tamaña estupidez, y si hay un motivo noble que se agita en el fango, y personajes que saben sentir piedad y comprender aquellas miserias humanas. Yo no se si mansamente, o por descuido, se omite en los anuncios la clasificación que la Oficina de Supervisión Cinematográfica le

<sup>112</sup> *El Duende Films. Nuestro Cineasta*, s.n. en *Magacinema de El Universal*, 4 de marzo 1949, No. 14, año II.

haya dado. Yo la conceptúo apropiada para jóvenes, a quienes les ofrece un ejemplo y una moraleja, con la expiación de una falta y el castigo del crimen. Para los niños es inaceptable.

No han faltado quienes vean en el argumento de "Salón México" una mezcla de historias ya vistas en el cine, y con un afán de desnudar la película para criticarla, se le pueden encontrar muchas semejanzas ( ) y la historia de "Salón México", para comentar que no importa que lo que se mira en la pantalla pueda no ser original, puesto que esta presentado en forma magnífica

Tiene esta cinta un lunar notorio la aventura del robo, el asesinato innecesario del vigilante del banco y la persecución ingenua de los tres bandidos por unos policías. Lluven las balas y no cae ni un ladrón ni un policía, y eso sí, tienen estos un ofitado magnífico, porque habiendo perdido la huella del principal ladrón, llegan pisándole los talones a la casa donde va a ocultarse. Hay en cambio escenas dramáticas, como la brutal pelea entre el "cinturita" y el policía que produce una reacción intensa en el público, hay suspenso en la escena del robo de la cartera en el cuarto del hotel. Desconozco el ambiente del "Salón México", no se si allí predomine la música estridente afro-cubana.<sup>113</sup>

El *Duende* expresa su preocupación por la "deformación" de la imagen de México al comparar a todo el país con el Salón, pero sería más bien a la ciudad de México la que se trata de representar en esta película, aun así es patente la molestia de mencionar a las lacras de la sociedad como parte de México, menos aun si esta es el alma de la patria. Al *Duende* no le importa si tiene algo de verdad o no esta afirmación, lo que le interesa es que se quite la relación que hay entre ambas partes, que no se mida la estatura del país por sus carencias. Aun así tal vez al verse descubierto en sus intenciones de atacar a la película, como lo hiciera en su momento con *Río Escondido* (1947) del mismo *buho* busca desviar la intención culpando a la censura de dejar pasar estas frases que "confunden" a la gente, sin embargo la película le gustó porque hay un noble sacrificio que brilla en el lodazal de los bajos fondos, aunque no conoce realmente de lo que se está hablando; en fin, como contraposición Efraín Huerta, un conocedor por excelencia de la ciudad se ocupa con profundidad de esta película en varias de sus colaboraciones tanto para *Cinema Reporter* como para *El Nacional*.

EN "SALÓN México" no hay ninguna línea del alba. Para noche y uno que otro medio día con aviones y niñas que juegan en su internado. Emilio Fernández le tuerce el cuello al cine de engañosos plumaje y mira con absortos ojos al sapiente buho. Es la larga noche ciudadana de los deguellos y de

<sup>113</sup> *Ibid*

las estrangulaciones. La noche del barrio bajo en que, al lado de las cansadas mariposas con falda de tafeta, caen agonizantes los condores de Díaz Mirón, los cisnes burbularios, las cigüeñas de Guillermo Valencia, las garzas de Santos Chocano, los halcones negros de Cesar Vallejo, los centzontles del propio López Velarde y los cocodrilos alados de Juan de Alba

EN LA noche capitalina, las mil muertes diarias se organizan. De la cueva de Montesinos de cemento armado que es México, escapan cuervos, grajos y murciélagos. Todo es agrio y sordido. Se vive, se agoniza en un mar de niebla y espuma de cerveza.

Es la hora en que a Miguel Inclán (Lupe López) le toca tomar posesión de su crucero. La hora en que Mercedes Gómez (Marga López) se acerca al imperio de los danzones. La hora de Rodolfo Acosta, el turbulento *Piero*, *paquetero* profesional, campeón de baile y castigador por vocación.

YA ESTA listo el Indio Fernández. Listo para todo. Irrumpe con su tribu de técnicos y manuales y comienza a dirigir con mano maestra. Tiene un argumento, otra vez de *Abankonakas*, y lo exprime hasta el cansancio físico.

Le ha dado el esquinazo al campo, y ahora quiere desarrollar literaria y gráficamente una obra dramática en la ciudad de México. De sus experiencias rurales y de alguna página política debidamente nutrida, extrae un tema, lo analiza a la orilla de una taza de café en "Longchamps". Lo pule, lo redondea. Mauricio Magdaleno le presta todo su cordal e incondicional apoyo. Y va esta

ACOSTA (Rodolfo) ya está lanzado a la circulación, gracias a Seki Sano y a Julio Bracho. Marga López cuenta entre sus curiosidades con un esbelto "Ariel" de equis número de kilates académicos.

Inclán es un viejo lobo. Cañedo va rumbo hacia Columba Domínguez.

Carlos Múzquiz, Mimi Derba, Fanny Schiller, etc., están a la mano. Y va los Rodríguez han accedido a pasarles a Silvia Derbez, una chuca que tiene por fuerza que hacer un papel desenfático de jovencita de internado anacrónico.

LISTO, asimismo, Gabriel Figueroa. Y listo Danielito López y toda la experimentada *palomilla* de la famosa Unidad "México".

Díaz Conde ya sabe de qué se trata. Se trata de homenajear al maestro de Brooklyn Aaron Copland, y de enaltecer "Juárez no debo morir", "México" y demás himnos del "Salón México".<sup>114</sup>

El homenaje está dispuesto, la cámara rodando, los actores en sus puestos, pero algo no está bien.

HAY QUE entrar a fondo en la entraña ciudadana. Los veteranos de las noches de México saben que ya el "Leda" no es el "Leda" de antes, y que este "Salón México" ya no ofrece las viejas características. Tanto el "Leda" como el "México" son dos gratas leyendas. El Indio, pues, se incorporó a la civilización cuando ya está estaba dejando de serlo para arrimarse un poco a la que en términos generales se llama cultura. Hace quince años, el "México" era el corazón danzonero de una

<sup>114</sup> Efraín Huerta *Llamado a las siete*, p. 21, en *Cinema Reporter*, marzo 5 de 1949, no. 555, año XVII.

región determinada, y el especial símbolo de una ciudad que ya empezaba a darse cuenta de que era necesario transformarse

El "Leda", lo mismo

PERO AHORA la ciudad le ha dado por crecer, y las clásicas *zonas rojas* van quedando rezagadas. Si, porque hasta el romántico jardín de Aquiles Serdan ha desaparecido, y el "México" ya es un sótano de los paquidermos de quince pisos que lo ahogan

"Janitzio" también era una leyenda, y, como tal, el Indio la resucitó en "Maclovía" rematándola con la escena del perdón colectivo

El "México" es una leyenda, y el Indio la trabaja hasta llegar a rodarla de drama y cachetadas por todas partes

En cierto sentido, Emilio y Gabriel llegaron con diez años de retraso al "Salon Mexico"<sup>115</sup>

Haciendo un balance de sus conocimientos saloneros Huerta juzga al detalle la cinta:

JAMAS ha habido un crimen o un escándalo en el interior del "México". Para los crímenes y los escándalos están los sucios hoteles ("Hoteles del Norte", a la orilla del Sena), en los negros hoteluchos de enfrente

Cuestión de desplazarse, y de llevar a Marga al cuarto número seis y ponerla en garras de ese inquisidor de los *pañucos*, o viceversa, que es Rodolfo Acosta, de quien no quiero pensar que hayan querido hacer una copia de aquel hampon de fábula que se llama *Paco, el elegante*, y cuyas aventuras puede usted escuchar de labios de Jorge Arriaga

MARGA Lopez merece el calificativo más poético, es impresionante. Y me gusta más -sin ningún sentido morboso- después de la golpiza, cuando, por algo será, me recuerda a la Marlene Dietrich de "El ángel azul". Y tiene, frente a Miguel Inclán, las escenas de más intensa ternura y de mayor dolencia moral. Me desagrada cuando se desviste -para cambiarse de ropas-, porque entonces se le descubre un complejo de inferioridad para con el público. Es anti-natural. En cambio, cuanto fuerza y entereza muestra en todas sus escenas en el salón de baile

Y es que sabía que allí estaba, para protegerla, un ángel a su espalda

ESTÉ no es el Miguel Inclán que medio mata a Manuel Donde en "Enamorada". Este Miguel Inclán, con veinte años en el cuerpo policíaco -con varias dignas menciones en su hoja de servicio, con algunos ahorritos, es un Miguel Inclán con sentido del amor y de la urbanidad. Viudo y sentimental, testigo de una tragedia, va enamorándose de una mujer que, en ese medio, no es como las demás. Es decir, que es *Asimina*

Y para no fallar en su categoría de enviado del cielo, Inclán le descubre el juego y llega a saber hasta que grado, hasta qué viles extremos se está sacrificando esta *Margot* de quinto patio y azotea que se llama *Mex, estabas*, y sacrificándose para que su adolescente hermanita -y no un rubio hijo, como le paso a Dolores en "Las abandonadas"- termine su bachillerato y marche hacia el altar a casarse con el piloto aviador del "Escuadrón 201" don Roberto Cañedo

<sup>115</sup> *Ibid.*, pp. 21

CLARO, el policia Lupe López se enamora de la endeble mariposilla y se dispone a casarse con ella. Ya está pues, en perspectiva, una doble boda

Pero entonces al *pachiquísimo* Rodolfo Acosta, que luce casi siempre unos pantalones de *compadrito* de La Boca bonaerense, se le ocurre asaltar el Banco mejor vigilado de toda la América Latina. Lo descubren. Mata el velador y escapa con la misma velocidad con que huye cuando por fin *don Ponciano* le consigue a *Rosecida* en la película de este nombre

Lo capturan, y de paso capturan también a la inocente Marga

EL ANGEL, entra en funciones. Arregla todo lo que hay que arreglar. *Paco* se va a la Peni como cualquier *Pepe el Toro*, y la rumba sigue imperando en el "Salón Mexico". Marga López día tras día más necesitada, roba y robaba con la misma dedicación con que roban las Irmas y las Ruths del mismo sitio

Viene el climax. *Paco* se escapa. *Merceditas* lo acuchilla por la espalda y *Paco* alcanza a darle un poco más de tres tiros

La hermanita se recibe de bachillera y se casa con Rodolfo

La toma final el policia angelical monta guardia en las puertas de ese gran cuartel general de la pachanga sistematizada que se llama "Salón Mexico"<sup>116</sup>

Para finalizar Huerta aprueba el esfuerzo realizado, un esfuerzo que es resultado de otras películas que sirvieron como un buen antecedente del cine cabaretero, que aunque no era el tema central de esas películas sirvieron para establecer este género como algo autónomo y contando con el aval de el *Indio* Fernández no se espero mucho para la explotación de lo que sería un autentico genero nacional.

TRAZADA así la película, en forma por demas superficial, se puede llegar a creer que el resultado es endeble, pero no hay tal. Ya la gente tiene experiencia y sabe construir dramáticamente, aunque a veces le llegue a fallar la fundamental dimensión llamada *tiempo*. Ritmo, en una palabra

El publico hará *colitas* para ver "Salón Mexico". Para ver esa Noche del *Grito*, esas vistas del imponente *Zocalo*, esas escenas en el Museo, cuando Marga y su hermanita deambulaban a la sombra de los ídolos en flor

El Publico querrá rigir al escuchar los primeros tiempos de "Nereidas", aun cuando le importe un pito que unos danzoneros de rompe y rasga chillen por la muerte del Benemérito de las Americas

ES JUSTO recordar a Alejandro Galindo metiendose con todo y choferes al salón "Los Angeles", donde no hay la monotonía del convencional danzon, sino que David Silva, se destaca con un *swing* que ya lo hubiera querido Rodolfo Acosta para ganar quinientos pesos -que despues le birla Marga- y una copa en la que cabran cinco litros de cerveza

Película "¡Esquina, batán!"

<sup>116</sup> *Ibid.*, pp. 21

ES JUSTO recordar las escenas de cabaret en "Distinto Amanecer", donde las fichadoras se levantan a la voz de mando del clarinete, con la misma uniformidad con que en "Salón México" mascan chicle las fichadoras.

Es justo recordar el cabaret donde *Pepe el Toro* ("Ustedes los ricos") cae en las redes de la tentadora Nelly Montiel y se luce bailando y cantando.

Galindo, Bracho e Ismael Rodríguez son, dire, más sencillamente naturales. Se complican menos la existencia como directores de películas desarrolladas en los bajos ciudadanos.

"SALÓN México" es un aguafuerte. O un grabado en madera. La impresión sobre el papel es nitida. El marco puede parecer inoportuno.

En muchos sentidos, es un film emocionante, tierno y brusco. Los *indios* se perfilan al enfrentarse la ternura y la brutalidad, el sacrificio y la aspereza, el amor y la conveniencia.

Ese *centuria* que hace Rodolfo Acosta debe parecer risible a los auténticos *centurias* capitalinos. Tan tirando así estaba a la calle que tuvo necesidad de tobar, cuando con dos o tres *Changuitas* trabajando se puede sacar para el poker, el billar, la *mitchamana* y los toros.<sup>117</sup>

(COMO UNO no es crítico, sino un simple representante de la ley de la impresión general, deja los comentarios autorizados a los señores solventes.)

Me gustó "Salón México". Pero como veterano de esa región *sédecimose* años de hacerla de Sargento de la Rosa del noctambulismo- no dejo de reconocer las fallas que entre veras y bromas he expresado, sin pretender hacerme pasar por un domine de la carambada.<sup>118</sup>

Huerta en *El Nacional* dedico varias de sus colaboraciones a esta película reconociéndola como una "obra de arte frustrada", pero rescatando la búsqueda de la ciudad que hace el *Indio*, como lo hizo en todas sus críticas a la película, tal vez fue el periodista que más se ocupó de esta cinta, así es que aquí está otro de sus textos donde hace derroche de conocimiento del rumbo del *Salón México* y de amor por los recuerdos de una ciudad que el recorría con fruición, además de advertir asimismo el buscamiento de una realidad cinematográfica del cine mexicano en oposición al cine que se estaba haciendo en esos momentos por los italianos.

Ahora Emilio Fernández ha querido encontrar su órbita en la región urbana. Ahíto de paisaje y de roncós Pedros Armendariz, hastiado de la luminosidad michoacana y del sobrecargo de magueyes, nubes y árboles muertos, sobresaturado de rancheradas y de ruralismos más o menos perfectos, el hombre se cuela de rondon por estas calles capitalinas y, como cualquier azorado turista recién desempacado descubre la ancha república que es el Zócalo, nos da su punto de vista sobre la Catedral y el Sagrario, nos regala su versión en claroscuro de los antiguos dioses de la mitología azteca.

<sup>117</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.



No logra superar, con la secuencia del robo en el banco, al crispante y magistral "suspense" del robo que en "El beso de la Muerte" cometen Victor Mature y su pandilla. Pero, ya entrando en materia, el Indio nombra gerente del "Salón México" al "suspense", y su pan(sic) le otorga título de doctor en ciencias y letras del "pachuquismo" y al extraordinario Miguel Inclán lo echa de bruces en el mar insondable del subconciente quijotesco y sentimental.

Vista con un sentido virginal de la cinematografía, "Salón México" es en verdad una excelente película. Ya lo apunta en la crónica breve del estreno "descubre un especial "realismo cabaretero" que, en todo caso, puede ser una ambición muy personal de Magdalena y del Indio, pero que es polarmente opuesto al realismo de "Los Asesinos", de "La Ciudad Desnuda", el "Roma, Ciudad Abierta", de "Limpiabotas", etcetera ( )

Esa noche del Grito es bella y monumental. Es como una noche de juguete, en la que el Indio fuera el niño malo que pisotea las muñecas de sus amiguitas Marga y Silvia Derbez se atrevieron a meterse en aquel oceano infernal y andar en vilo toda la noche. Luego vinieron las noches en que la piñata es lo mejor, y Miguel Inclán sigue siendo el San Pedro de aquel cielo de danzones y rumbas donde el Compadre Múzquiz es el arcángel de las regañadas.

Si Marga López es una artista de actuación soberbia. Lo único que no hace es emborracharse, y cuando pide una Coca-Cola, llega Rodolfo Acosta y se la quita. Pide también una cerveza, pero ahora llega Inclán y entre mimos y arumacs y vidas más la hace olvidar de tomársela. Será candidata al "Ariel" 1949 por la Mejor Actuación Femenina.

Pero la hora que sono en el reloj de catedral no eran las once de la mañana, sino la hora. Hasta de Miguel Inclán.

El Indio lo ha obligado a hacer magistrales papeles de hombre de torva y turbia mirada. Se acabó eso. Ahora don Miguel es el actor de recia madurez dramática, de tiernos matices sentimentales. Es un terrón de azúcar que resulta ideal para endulzar el café con piquete en el puesto de la esquina de Pensador Mexicano con Dos de Abril.

Al salir del "México", Inclán se presta a acompañar a Marga hasta las puertas de su casa, mejor dicho, hasta el pie de la zigzagante escalera que conduce al infierno de la azotea.

Y al salir se les atraviesa esa gran actriz que se llama Enriqueta Reza y los obliga a comprar una gardería. Una de esas gardemias de mala suerte que los vendedores nocturnos se roban del cercano Mercado de las Flores. Miguel Inclán paga diez centavos por ella. Diez centavos, o sea el derecho a penetrar en la vecindad de los misterios, de los robos, de los cinturitas campeones de danzón, etc.

Vea usted "Salón México", pero no olvide que el cine es ficción pura.<sup>118</sup>

Efraín Huerta con sus precisiones en cuanto a lo que es la ciudad de México y lo que es la ciudad que proyecta el *Indio* Fernández, abre varias preguntas respecto a la autenticidad de lo que el espectador ve en la pantalla. Esta película más que nada nos cuenta un episodio más en el mito de lo que debería ser México en la historia del *Indio*. Por principio de cuentas la ciudad casi no se ve, salvo en las dos visitas que se hacen a la catedral, por parte de Mercedes y su hermana y cuando el oficial Lupe va a disculpar

<sup>118</sup> Efraín Huerta. *Cinco años de nuestro cine*, p. 15. en *El Nacional*, marzo 6 de 1949, suplemento dominical.

a Mercedes con el pretendiente de su hermana, la entrada de la catedral no ha cambiado demasiado, entonces tenía menos patio, pero los vendedores siguen ahí frente a ella, solo que ahora se venden desde mapas y periódicos hasta figuras del subcomandante Marcos y en esa época se vendían solo "milagritos", "ojos de venado" y escapularios.

Y después para continuar con un domingo de paseo sano y constructivo, después de la catedral donde los problemas se ven chiquitos por la altura del techo del edificio, sigue la visita al Museo Nacional, luego de antropología, cuando se encontraba situado en la calle de Moneda No. 13 (ahora Museo de las culturas) que es de tintes claramente de escaparate turístico, con la sonrisa del cuauicalli que saluda en la toma inicial y luego el gran *close-up* al calendario azteca, para rematar con una "noche de grito" donde curiosamente se ve que el que sostiene la bandera y dice la salutación a los héroes que nos dieron museos es del presidente anterior Manuel Avila Camacho y si bien Miguel Alemán está ahí junto él, no parece estar demasiado poseionado de su papel como presidente, porque tal vez en esa escena todavía no lo era.

Siguiendo con las peculiaridades de la película, la imagen de fichera de Marga López es tan característica como la de Andrea Palma en *La mujer del puerto* (1933) muy fuera de tono, como la describe Jorge Ayala Blanco:

Marga Lopez que usa falda de charmes, bolsa brillante, zapatos de tacon alto, suéter de lana y trenzas.<sup>119</sup>

Mercedes se pasa la película sin trabajar, o sea, sin bañar y en cambio si muestra que era buena para el "dos de bastos", como lo demuestra cuando entra al cuarto del hotel a robarle a Paco y cuando le quita o intenta quitarle diez pesos a un maquinista de ferrocarriles diciéndole "que son diez pesos para alguien tan importante como tú, regalámelos", pero el maquinista se los arranca y la avienta. Incluso el patron del *Salón*

---

<sup>119</sup> Jorge Ayala Blanco. *Op. cit.*, p. 151

menciona que saca bastante bailando y robando, pero no robando en el *Salón México*, porque ahí no se permiten escándalos.

De las incongruencias ya observadas por los críticos de la época, es la de usar el edificio de Guardiola (ya visto en *Distinto Amanecer*) como lugar asaltado y luego de escape siendo que es un edificio aislado, pero lucidor para las películas. Y finalmente la descripción de Efrain Huerta de los "pachucos" que iban a ver la película y que bien se podrían reír de Acosta, esta contrasta con la imagen que tiene Ayala Blanco, que se impresiona con el personaje y lo describe con lujo de detalle.

En contraste, el personaje del malvado resulta excelente Es el "pachuco" de barriada, el cínico e implacable explotador de mujeres con presencia y modales insultantes. Es el bailarín de danzón siempre despectivo, con gruesos bigotes y facciones mestizas, con cabello ahilado y empesado de brillantina, cuyo impropio sentido de la elegancia viril lo hace usar corbata de moño sobre camisa de color, sacos larguissimos con un clavel en la solapa, anchos pantalones que los tirantes faian a medio pecho, un anillo monumental en la mano izquierda.<sup>129</sup>

¿Pero que tanto se ajusta la descripción con lo que era en realidad un "pachuco"? Incluso Huerta no le llama de esta manera al personaje, le dice "cinturita", que no necesariamente es un "pachuco", pero si quizá un "tarzán", que se ajusta a la descripción dada por Ayala, y que en lo coloquial mexicano ya lo cantaban la gran Lucha Reyes: "con esos tirantes rojos, con esos pantalones flojos (...) se dicen tarzanes, pura rufia de holgazanes" y Jorge Negrete: "Me gusta echar mis pippos, montado en un alazan y no silbiditos matreros con ribetes de tarzán", en cambio los "pachucos" surgieron a raíz de la segunda guerra mundial, aproximadamente entre 1938-1942 y eran vistos con temor tanto en Estados Unidos como en México por su vestimenta y considerandolos traidores y cobardes por vestirse tan extravagantes y elegantes en tiempos de escasez por la guerra, aunque el surgimiento de este grupo tiene un origen y un significado mucho más complejo que el de solo ser el castigador y azote de las chicas del cabaret y de los barrios de la capital. Realmente se ha

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 158

confundido, por las imágenes tan parecidas, lo que era un "pachuco" y lo que era un "tarzán" haciéndolos casi sinónimos, pero tomando en cuenta que les decían a las muchachas "changuitas", como lo menciona Efraín Huerta puede que Acosta estuviera representando más bien a un "tarzán", que a un "pachuco", y tomemos también en cuenta que la época que representa el *Salón México* no está bien definida y pudieran haber mezclado también los conceptos de estos habitantes típicos del "hampa" de los cuarenta. Para Carlos Monsiváis sí son sinónimos.

El pachuco es el "Tarzan", el cinturita, el padrote del Arrabal, la criatura gozosa de la nueva masculinidad de barnada, ( )<sup>121</sup>

Con Tin Tan se popularizaría tanto la vestimenta como el habla *spanglish* de los "pachucos", cuando estos ya habían desaparecido, resaltando lo risible y ridículo de esa indumentaria, pero eso es material de otro estudio.

Por otro lado la película nos remite a otra realidad que no se ve ni desarrolla muy bien y que es tomado por los críticos actuales García Riera y Ayala Blanco como el México que debe ser o que el *Indio* quisiera que fuera, como es la escuela y el heroico ejército, que en imágenes y palabras de Emilio Fernández es aun más heroico, como lo había expresado ya en *Soy puro mexicano* (1941) donde Pedro Armendáriz y su banda descubren y desbaratan un plan del eje en México. Y en esta película es la afirmación de que el general Cárdenas logró con McArthur la victoria de la 2ª guerra en el sudeste asiático.

En cuanto a la escuela la película remite al antiguo calendario escolar que había en México, que iniciaba en los últimos días de enero y los primeros días de febrero y finalizaba en noviembre, así como la sospecha del colegio a donde iba Beatriz y que por el uniforme podría ser el internado francés que se encontraba en Mayorazgo o en

<sup>121</sup> Carlos Monsiváis. *Es el pachuco un sujeto singular*, p. 8, en *Intermedios*, No. 4, octubre 1992

Marsella, pero por las distancias es más probable que se encontrara en Santa María la Ribera. Lo que lleva a otra pregunta ¿Cuanto tiempo habrá estado en el internado Beatriz y desde cuando está "trabajando" Mercedes en los salones de baile? Pero en esto del sacrificio ¿importa realmente el tiempo del sacrificio o es el sacrificio en sí para llegar a la felicidad? El cine ha dictado su sermón. Amén.

Lo que si nos deja observar la película es el ambiente y lo que en el *Salón México* de los cuarenta costaba una cerveza \$1.20 o un refresco de cualquier marca \$0.50 Coca-Cola preferentemente, pero ya había Orange Crush, Seven Up y Delaware Punch. Algo que se reconoce de esta película es la magnífica ambientación del Salón, que en su momento había puesto a dudar a Efraín Huerta y que Paco Ignacio Taibo alaba por su brumosa densidad, llena de gente real.

El cabaret adquiere en este film una densidad convincente gracias a la fotografía de Gabriel Figueroa y al trabajo de Julio Bracho [(sic) aunque en realidad es Jesús] Los cabarets del cine mexicano han sido siempre unos espacios singularmente vacíos y transparentes creados para la exhibición plana y nitida de números musicales. El humo, las luces amortiguadas, el deambular de sombras lejanas van dando a *Salón México* un muy curioso tono literario y en ocasiones fascinante que permitirán compartirlo con un cierto cine alemán de pocos años atrás.

*Salón México* va a denunciar lo que de absurdo tenían los cabarets que en la cinematografía mexicana se nos había venido mostrando tal y como si los directores de cine jamás hubieran pisado la calle de San Juan de Letrán.<sup>122</sup>

Asimismo vemos la predilección de los policías de guardia por la revista *Vea*, aunque en este sentido también era popular la revista *Squire* que mereció una canción de Luis Arcaraz. Se ve también la inutilidad de esperar audiencia los fines de semana aunque sea uno inocente. "quien cae en sábado se amoló" Y también la avidez de las detenidas que en cuanto pueden despojan hasta de la cobija a las más débiles. En esta escena de la cárcel me gusta pensar que el *Indio* Fernández tiene sentido del humor tanto en la escena del despojo de la cobija como al citar las palabras inmortales de *Maria Caméclara* "yo no he hecho nada malo", pero ahora desde dentro de la prisión y

<sup>122</sup> Paco Ignacio Taibo I. *El Indio Fernández*, Planeta, México, 1986, p. 126. Los corchetes son míos

Lorenzo/Lupe observándola a través de las rejas, pero ahora él afuera. Así como la alusión del conocimiento de la mujer de dios a través del hombre, primero en *Las abandonadas* y ahora aquí en la misma escena de la cárcel.

Dolores del Río dice a Pedro Armendáriz, en *Las Abandonadas*, que si Dios no existiera ella creería en él "gracias a ti".

En *Salón México*, Marga López le dice a Inelán que ha empezado a creer en Dios, "porque estás tú" <sup>123</sup>

En fin que las dos cortesanas agradecen el encuentro con su posible salvador, su "jarameño"; alguien que las saque de esa horrible pero redituable vida, aunque en las películas del *Indio* los amores irreconciliables son la tónica frecuente, como lo demuestran el arresto y fusilamiento de Armendáriz en la primera película y la muerte de Mercedes en la segunda.

Con todo lo anteriormente dicho se puede apreciar que *Salón México* realmente es un arquetipo de lo que debería ser la vida de los cabarets y los salones de baile y no tanto el México real opuesto al México ideal que dicen García Riera y Ayala Blanco, ya que ambos mundos son idealizados, las imágenes de los danzamines y músicos derrochando sensualidad y gracia en sus interpretaciones son muy difíciles de ignorar y no pensar que son reales, que lo son, como lo dicen las entrevistas de Alberto Dallal en *El "dancing" mexicano*, pero su uso en la película es para reafirmar lo que alguna vez fue el *Salón México* porque ya para la época en que se realizó la película Efraim Huerta lamentaba que Fernández y Figueroa hubieran llegado tarde a este templo del dancing, y lo volvía a repetir. Y los grandes danzamines de los cuarenta ya no frecuentaban tanto al *México* como a *Los Angeles* o el *California* u otros tantos salones que proliferaban en la ciudad de México.

Siempre sucede así: los elementos de gran espíritu se van acabando. Los alrededores del "Salón México" son de un modernismo feroz. ¿Donde está el antiguo jardín de los chopos siempre verdes, por ejemplo?

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 128.

Y dentro de poco, ni el propio edificio colonial (Casa de los Perros) que sustenta al "Salón México" y al cine "Venecia", podrá escaparse de la piqueta. Todo tendrá que caer. Por eso dije hace ocho días que Emilio y Gabriel llegaron con diez años de retraso al "Salón México", cinco más, y no encuentran ni las huellas del famoso salón de baile.

¿Que estudiante no recuerda todavía al grave tranvía de multitas de las calles del Carmen? ( . )

¡TIEMPOS aquellos del "Salón México" de 1926 (MIL NOVECIENTOS VEINTISEIS) en que solo se cobraba un módico toston por el derecho a bailar de cinco de la tarde a cinco de la mañana!

Tangos "Mocosita", "Medias de seda", "Tume, compadre", "Ladrillo", etc.

Valses: "El Faisán", "En un pueblito español", etc.

Pero bueno, ya estuvo suave del "Salón México" como antro de cultura y del "Salón México" como película cinematográfica.<sup>124</sup>

Muy aparte de lo que fue el *Salón México* en sus buenos tiempos se halla la presencia inquietante de la exótica y/o prostituta que como ya se ha dicho accede con esta película a la masificación de su tema en el cine y a su cumbre en el gobierno de Miguel Alemán.

Las más representativas figuras en este aspecto son Yolanda Montes *Tongolele* y Graciela Olmos *La Bandida*, ambas con una influencia en la sociedad de su tiempo enorme y que las hizo una leyenda que perdura en estos días y de las que se hablara brevemente para dar una idea del influjo que tenían sobre sus contemporáneos. Como se ha dicho reiteradamente entre 1948 y 1950 es el apogeo del cine ciudadano (y de prostitutas) y no en balde, ya que también es el apogeo del modo de vida alemanista que se expresa en la vida nocturna de la ciudad, que es precisamente la parte que más le interesa explotar al cine de esta etapa (como lo evidenció *Salón México*) la prostituta es una figura clave del alemanismo, de las fiestas, de los contratos, de las canciones. Es la era la bohemia en casa de *La Bandida*, del gabinete paralelo y del círculo de amigos.

Politiquería, diplomáticos orgiásticos, líderes charros y chicos de la prensa, descorchemos varios cartones de whisky de contrabando, del bueno y alabemos a nuestra "Mama" común: una ave de rapña cocainomana de alcurnia revolucionaria, tañedora de guitarra y bolserista, personaje clave en la vida pública de México, custodiada por eranos de libra. En este sitio privilegiado los influyentes del régimen balacean y escandalizan a voluntad, las pupilas manguanas trepan frenéticamente las cortinas, los jurnos dan randa suelta a sus inquietudes pirromaniacas, los perversos sexuales torturan

<sup>124</sup> Efraín Huerta *Llamado a los siete*, p. 33, en *Cinema Reporter*, marzo 12 de 1949, No. 556, año XVII.

y se hacen azotar o sodomizar con sus objetos favoritos; en los sillones de descanso se discuten los derroteros de la patria.<sup>125</sup>

Y para corroborar esta influencia que tenía *La Bandida* he aquí un testimonio dado por su sobrino Gregorio Gallardo sobre el peso de quienes frecuentaban sus casas de citas para relajarse y por consiguiente de la influencia que tenían en el gobierno.

Una de las casas de mi tía, en la esquina de Porfirio Díaz e Insurgentes (frente al Hotel El Diplomático), era propiedad de un capitán piloto aviador, de apellido Setelo Regal. Nos la rentó sin imaginar para que la ibamos a usar y, cuando se dio cuenta, pegó el grito en el cielo. Una tarde se presentó con abogados para promover el desahucio y tuvo una gran sorpresa. Así que en la casa estaba don Rogelio de la Selva, hombre de todas las confianzas de don Miguel Alemán. Y ya ni chisto.<sup>126</sup>

*La Bandida* no solo gozó de esta deferencia por parte del mismo presidente quien la invitaba "a sus fiestas particulares, con su grupo político, en la Quinta Las Margaritas, en el Pedregal, que era de don Antonio Díaz Lombardo"<sup>127</sup> sino que también hubo una película con su nombre *La Bandida* filmada en mayo y estrenada en octubre de 1948 con Rosa Carmina como la *Bandida*, pero en esta película se llamaba Marcela en lugar de Graciela. Hubo quien protestó porque sabían quien era esa persona y se consideraba de muy mal gusto que se le hiciera una película a una persona de tan dudosa calidad moral.

En cuanto a *Tongolele*, raro era quien no la nombraba en esos días de su apogeo como "exótica", donde gente como Renato Ledue la llegó a comparar con los acontecimientos políticos de la época.

<sup>125</sup> Jorge Ayala Blanco, *Op. cit.*, p. 146.

<sup>126</sup> Elias Chavez, *Tres decenios de alta política y corridos en el luján de La Bandida*, p. 12; en *Proceso*, julio 27 de 1987, No. 560.

<sup>127</sup> *Ibid.*



## Tongolele y la democracia

Allí está una bella muchacha -Tongolele-, que en menos de seis meses ha conquistado en México una envidiable popularidad y una no despreciable fortunilla actuando como bailarina tahitiana.

La cosa nada tendría de sorprendente si no fuera porque la bella muchacha en cuestión ni se llama Tongolele ni es bailarina ni mucho menos tahitiana.

Pues resulta que hasta los inquietantes ojos oblicuos con que a usted le transtorna son producto de una hábil operación de cirugía plástica.

Pero Tongolele o no Tongolele, bailarina o no bailarina, tahitiana o no tahitiana, la muchacha provoca verdaderos tumultos en los sitios en donde se presenta, exactamente lo mismo que -guardadas las proporciones- la llamada democracia cristiana y occidental -que ni es democracia ni cristiana ni occidental- viene, desde hace años provocando conflictos en donde quiera que sus conitos meten las narices.

Lo cual prueba, o mejor dicho, comprueba entre otras muchas cosas, estas tres:

Que lo mismo cuando se trata de coreografía que cuando se trata de política internacional, la autenticidad del producto que se pretende exhibir o imponer -Tongoleles o sistemas de gobierno-, no tiene la menor importancia.

Y que merced a las dos antedichas circunstancias se logra mucho más mediante una moderna y bien organizada publicidad de tipo norteamericano que con todos los stocks de auténticos productos -bailarinas o ideologías-, que se pudieran ofrecer a la clientela.<sup>124</sup>

*Tongolele* también tuvo una película protagonista rápidamente *Han matado a Tongolele* dirigida por Roberto Gavaldón, cuyo título obvia el sensacionalismo para aprovechar la popularidad de la bailarina y que se filmó en un tiempo de tres semanas, todo un record, ya que se filmó a partir del 12 de julio y se estrenó el 30 de septiembre de 1948, apenas un mes después de terminada.

Claro que no solo *Tongolele* creó esta corriente, hubo muchas más, aunque pocas alcanzaron a llegar también al celuloide como *Su-Muy-Key* y *Kalantán*, con la primera pasó algo curioso, había estado cerca de un mes en el Tivoli en los últimos créditos con el nombre de *Afu-Key* sin llamar la atención hasta el 19 de abril de 1948 y al siguiente día ya como *Su-Muy-Key* ascendió hasta el segundo crédito y también accedió al cine. *Kalantán*, bautizada así por Americo Mancini y cuyo verdadero nombre era Aileen Dupree debutó en el mismo Tivoli el 6 de agosto de 1948 y tuvo

<sup>124</sup> Renato Leduc, *Tongolele y la democracia*, p. 10, en *Hoy*, marzo 20 de 1948, No. 578.

también una buena cantidad de fama. Pero hubo una palabra que englobó a todo este movimiento de bailarinas exóticas y políticos alemanistas el *Tongolelismo*.

La palabra *Tongolelismo* tiene varios significados según se ha podido observar, significa: afición por *Tongolele* o exotismo, hipnotismo, protagonismo, engaño, publicidad, significa también virtuosismo, según Alberto Dallal en *El Dancing mexicano*: "Tongolelismo, desde el punto de vista dancístico, significa virtuosismo". Incluso Efraín Huerta lo utiliza cuando se refiere a Pedro Infante en su crítica de la película *Ustedes los ricos* (vid supra). José Pagés Llergo comparó a la sociedad mexicana con Tongolele de esta forma.

En el país vive desfilándose una dama: la desvergüenza política. Y esa misma dama ha dejado olvidados en muchos diques oficiales los agüeros mísmos como "cuerpos" incontrovertibles del delito.<sup>129</sup>

Así pues, habiendo sido Tongolele el segundo fenómeno teatral, este de los cuarenta, (el primero fue *Cantinflas* en los treinta) también tiene en su haber el hecho de haber creado un nuevo vocablo, así como el Cantinflismo o Cantinfllear llegó a ser reconocido, ¿Por qué no "Tongolelismo" iba a tener el mismo honor?

---

<sup>129</sup> José Pagés Llergo. *Cuando la sociedad se desnuda*, p. 6, en *Hoy*, junio 12 de 1948, No. 590.

### 3.8. UNA FAMILIA DE TANTAS.

Pero, Mamá, ¿cual clase? Somos purrito medio pelo, típica familia vendida a mentos de la colonia Roma la esencial clase media mexicana. -Hector. *Las batallas en el desierto*

*Una familia de tantas* se estrenó el 11 de marzo de 1949 en el cine Opera, cine que ya se mencionó, estaba destinado para inaugurarse con *Ustedes los ricos*, pero por retrasarse la terminación del inmueble se optó por estrenarse con esta otra película de los Rodríguez (aunque la ficha diga Producciones Azteca) y aquí está como esperaban que fuera tanto la inauguración como el estreno de la película

Alejandro Galindo está orgulloso y se recuerda de gusto porque, el "Opera" será inaugurado con una película que él realizó, y por que han hecho una frase publicitaria que dice "Para un cine sin par, una película igual". Es la historia de "Una familia de tantas", dice y su título le viene como anillo al dedo "Ya verán que película", dice, y agrega "esta bien la francesita esa y la historia de una familia de tantas va a provocar polemicas, el publico va a dividirse en dos bandos, el que la ensalce y la aplauda y el que diga horrores de la cinta y de mí."

No esta distante la fecha para conocer el "Opera" y ver la película. Porque el viernes proximo, marzo 4, abre sus puertas. Oscar y Samuel Granat no caben en sus pellejos de gusto y satisfacción. El "Opera" es un orgullo para Mexico -dicen-, y el publico dirá si es o no una maravilla.<sup>130</sup>

Como se da uno cuenta el cine todavia tardo una semana mas en inaugurarse. Con respecto a lo de que la película es una producción de Rodríguez Hermanos se comprueba por lo que dice Efraín Huerta el día de la inauguración:

Castro, programista de "Rodríguez Hermanos", es tambien conocido como *El purrito*, pero esa noche inaugural y operatica estaba convertido en todo un pavorral. Echaba cardillo hasta por los poros.<sup>131</sup>

Además de un programa de estrenos de 1949 donde se incluían *Ustedes los ricos*, *Dicen que soy mujeriego* y esta de *Una familia de tantas*, entre otras.

<sup>130</sup> *El Duende de Alma. Nuestros Cineas* p. 4, en *Magacineas de El Universal* febrero 23 de 1949, año II, No. 13.

<sup>131</sup> Efraín Huerta. *llamado a las siete*, p. 22, en *Cineas Reporter*, marzo 19 de 1949, No. 557, año XVII.

Hasta antes de esta película era muy poco lo que se podía ver de la clase media mexicana, al menos con seriedad, ya que los temas principales del cine iban de lo más miserable a las esferas más altas en cuanto a los melodramas, a no ser los tremendos dramas que se habían hecho sobre las familias y sus problemas de separación, en el periodo anterior cuyo máximo exponente fue *Cuando los hijos se van* (1941) de Bustillo Oro, en estas cintas lo único que importa es la familia y los sufrimientos que implican los hijos desobedientes y malagradecidos, que una vez lejos de su familia sufren su equivocación y tienen que regresar apenados para recibir el perdón sin condiciones de sus siempre bondadosos padres. En esta película de Galindo sí bien es un melodrama convencional, esta hecho de tal manera que refleja un momento y una clase social con todos sus temores y aspiraciones, capta el preciso instante del choque del México antiguo y tradicionalista con el México que se abre al mundo de la posguerra. Ya se ha mencionado con anterioridad que durante estos años es cuando el embate del exterior hace mella en el modo de vida de la ciudad de México, los cambios económicos a nivel mundial comienzan a afectar la economía doméstica (o se toma conciencia de ello) y la modernidad tecnológica empieza a llamar a las puertas de la clase media mexicana, ¿cómo afectaban estos fenómenos a la conciencia nacional? Alejandro Galindo captó el mensaje y lo trató de transmitir, con una preocupación muy suya, dar un mensaje a la sociedad mexicana.

Don Rodrigo es el jefe de una familia de clase media que componen con el su esposa doña Gracia y sus hijos mayores Estela y Hector, ambos empleados, la hija mediana Maru, que ayuda en la casa a su madre y a la criada Guadalupe, la niña Lupita, que va al colegio, y el hijo más pequeño, Angel. La disciplina en la casa de los Cataño es férrea. Al padre le enoja que sus hijas estén dentro del baño con su hermano y con la puerta cerrada. Bajan a desayunar y el padre reprende a Estela porque va a llegar tarde al trabajo y porque su novio no se va a la hora que tiene fijada para verla; aconseja a su hijo sobre las cuentas y los balances, Maru le menciona a su padre que

con la proximidad de sus quince años ya podrá trabajar y tener novio como su hermana, la sirvienta Lupe interviene diciendo que ella salió mejor para la casa que para andar correteando camiones y don Rodrigo responde enojado que esa es su decisión y se hablará de ello cuando sea el momento y no antes. Molesto castiga a Lupita y la deja sin desayunar por no bajar a tiempo a la mesa. Todos se van a sus actividades, los hermanos mayores a sus trabajos, no sin antes recibir la bendición de sus padres. Don Rodrigo se despide de su esposa con respeto, recibiendo y dándole la bendición. Maru se queda para hacer el aseo y su madre y la sirvienta se van al mercado. Maru recibe a un vendedor, Roberto del Hierro, que, después de hacer una demostración de su producto, ante el terror de Maru porque llegue su madre y la encuentre con él deja en la casa la aspiradora eléctrica que espera colocar y le dice que llegará en la noche para hablar con su padre. Maru le cuenta a su madre cuando llega del mercado y esta se asusta por lo sucedido y por la reacción que tendrá el padre, este al saber que un hombre entró a su casa cuando su hija estaba sola monta en cólera y espera al vendedor. Por la noche, doña Gracia teje mientras el novio de Estela esta en la casa y cuando hay un leve movimiento no aprobado doña Gracia gruñe un poco y vuelve a su labor, suena el reloj y el novio se despide, don Rodrigo hace lo propio con su familia y espera al osado vendedor, Maru preocupada por lo que su padre le dirá al decente señor Del Hierro espía con su hermana desde las escaleras. A pesar del maltrato a que lo somete don Rodrigo, Roberto logra con dignidad, convencerlo hábilmente y le vende la aspiradora. Maru, impresionada con Roberto siente que nace una gran simpatía por él y lo considera muy decente y pide a su padre permiso para invitarlo a su fiesta de quince años, don Rodrigo la regaña con dureza por pensar en eso, cuando no lo conoce siquiera y le dice que trate con amabilidad a su primo Ricardo que va a venir exclusivamente para la fiesta desde la provincia. En la fiesta Héctor busca un lugar apartado para besuquearse con una compañera de trabajo, mientras su hermana se mira impaciente y lángidamente con su novio. Maru baila el vals con su padre, quien pronuncia un discurso muy sentido en honor a su hija.

Después del baile los muchachos asedian a Maru para bailar, pero su padre la lleva para atender a su primo y presentarlo formalmente con las amistades de la casa. Al terminar la fiesta Maru abraza con emoción a su madre al tiempo que le dice que ya pueden ser amigas, don Rodrigo al escuchar eso se vuelve y le amonesta por tener tales ideas.

Al usar Maru la maquina de aspirar, imitando a Roberto ante su hermanito Angel, este mete la mano en la aspiradora y Maru asustada llama a Roberto para que le ayude, después de rescatar al niño, Roberto le pide a Maru verla y esta acepta que la acompañe al pan, pero sin llegar hasta la panadería y además le niega una campechana por ir el pan contado.

Durante estos breves trayectos de la casa al pan y de reversa Maru descubre una nueva vision de la vida a traves de Roberto, este le cuenta a Maru sus cuitas, le habla de que considera a su madre una amiga e incluso le pide un consejo a Maru, todo esto confunde a Maru, quien no sabe responder a esta nueva situación. Ricardo, quiere casarse con Maru. Don Rodrigo consiente en ello y Maru sometida a la voluntad paterna manda a decir con la sirvienta que no puede ver más a Roberto. Sin embargo alentado por Lupe, Roberto con su ayuda lleva un refrigerador para vender e incluso le vende uno a Ricardo para la futura casa que tendra con Maru. Hector tiene que casarse sin desearlo, con su compañera a la que ha deshonrado ya que su padre lo obliga a responder como hombre. Estela llega llorando ya que don Rodrigo la vió besarse con su novio; la golpea con brutalidad y por ello decide escapar de la casa.

Maru preocupada por lo que sucede en su casa intenta romper con Roberto, este la anima y Maru resuelta lo lleva con su padre y Roberto pide la mano de Maru a don Rodrigo. Este desconcertado reacciona enfurecido porque Maru ha estado viendo a Roberto a sus espaldas, Rodrigo niega a Roberto la mano de Maru y la amenaza con que de seguir con esa decision nadie de su casa la acompañara. Maru recibe a escondidas la bendicion de su madre y la compañía de su amigo Lupe, al despedirse de su padre recibe como respuesta un portazo. Vestida de novia, sale a donde la espera

Roberto con su madre; sus hermanos, Lupita y Angel, le llevan la cola hasta el final del patio y después de despedir a Maru, don Rodrigo sale a regañarlos, pero ahora doña Gracia le responde que ya basta de esa actitud que solo ha destruido a sus hijos mayores y que piense en los pequeños, don Rodrigo se asombra de esa actitud en su esposa pero calla y sigue a su esposa dentro de la casa, mientras los niños se quedan jugando en el patio.

Es *Una familia de tantos* un justo retrato de una sociedad cambiante, en crisis. Donde los valores tradicionales van siendo reemplazados por costumbres diferentes, recién llegadas con la guerra, representadas con la aspiradora y el refrigerador que llegan a modernizar unos enseres como la escoba y la hielera a la que se le cambiaba diariamente el hielo en la parte superior, además de que en la casa de los Catano aun se observa el fogón de leña y la estufa de barro. La película se distingue por su observación de la vida cotidiana de la clase media, el aseo matutal, el desayuno diario y su preparación, la conversación trivial en la mesa, el trabajo domestico de la mujer, la ida al pan, la tarea de los niños, la fiesta de quince años (por siempre tan importante), el chaperón en las horas de visita del novio formal, la merienda, y el ritual de ir a dormir.

La película ofrece toda una época de costumbres, un cuadro de la vida de los cuarenta, lejano del glamour y brillantez que nos ofrecen otro tipo de filmes de esta misma época y muestra que la vida de los cuarenta era mucho menos alegre y próspera que como se recuerda. Así es que la película no solo se limita a mostrar el choque de generaciones que es lo primero que salta a la vista, sino que viene a romper ciertos esquemas que se habían conservado rígidos en la cinematografía mexicana, como es el de la familia y su inmovilidad como signo de refugio y seguridad ante la sociedad.

Los críticos de la época reconocieron inmediatamente la calidad de la película y también el problema planteado por Galindo, aunque lo advirtieron más por el lado del

choque de generaciones, que como un cisma de la sociedad mexicana. Pero admitieron la incontestable realidad que se percibía en la cinta, algunos más que otros.

Alvaro Custodio dio este punto de vista:

Galindo ha logrado en *Una familia de tantas*, describir acre y descarnadamente la rigidez monstruosa y retrógrada de ciertas familias mexicanas que hacen del miedo al padre el principio máximo de autoridad. La película tiene todo el carácter de una denuncia de hechos que no debieran existir. Lo mismo que el porfirismo es un recuerdo del pasado, por bello que pueda parecer a quienes lo vivieron o gusten de exaltarlo como símbolo del tradicionalismo, el espíritu que informa la vida de aquella familia descrita en la película, va en desacorde con la época presente. La escena dramática con que culmina *Una familia de tantas* -título terriblemente aleccionador- es aquella en que el padre maltrata barbaramente a una de sus hijas por haberla sorprendido besándose con el novio a la puerta de su casa. Formidable alegato que Galindo larga a la cara de quienes sostienen en pleno siglo XX aquellos principios carcomidos por el tiempo y por la vida a pleno sol, sin hipocresía, de la vida moderna.

La película ( ) se expone como una sátira de esas costumbres apollilladas a que vengo refiriéndome, con aquella deliciosa fiesta de cumpleaños rebosando cordialidad a los novios, cuya vehemencia amorosa es contenida a contrapelo. Después, acentúa lo que esa actitud encierra de horrible dramaticidad, hasta llegar a la actitud decidida de los hijos contra el padre, lo que viene a ser la rebelión de lo actual contra lo que se empeña en pervivir inadecuadamente. Galindo ha profundizado con un problema latente en la vida de la clase media mexicana, demostrando una vez más su agudo sentido analítico.<sup>172</sup>

Por su parte Arturo Perucho reconoce la validez de la denuncia de Galindo, aunque deslumbrado por las anteriores películas de carácter popular del mismo director considera a esta, la más reciente, inferior a las anteriores.

Dire desde el comienzo que pese a los muchos aciertos que esa película tiene me parece inferior a "Campeón sin corona", que es la que más me agrada de este activo realizador. Como todos los suyos, el argumento de "Una familia de tantas" está bien construido y desarrollado, y tiene un interés creciente, cualidades elementales que tan a menudo faltan en las narraciones cinematográficas que nuestros productores suelen escoger. Hay en él, además, constantes y certeras observaciones -a veces caricaturizadas- de la vida cotidiana de la clase media a la que aquella familia pertenece. Sin embargo, falla con frecuencia en este punto algo que en sus cintas anteriores nunca le fallo a Galindo: el diálogo. No tiene la fluidez, la gracia constante, la viveza del de sus otras películas. Acuerse esto se deba a que Galindo siente más el ambiente metano popular, a que lo ha estudiado más de cerca y con mayor atención. Como quieran que sea, es lo cierto que el diálogo de "Una familia de tantas" languidece en algunas escenas y se torna gris y mortecino.

<sup>172</sup> Alvaro Custodio, pp. 1 y 9, *Excelsior*, marzo 19 de 1949.



El argumentista y director se esforzó deliberadamente por no presentar acontecimientos extraordinarios, sino los de la vida de cada día. Y ello con un realismo sencillo, sin alardes de imaginación folletinesca ni desbordamientos literarios. Lo que en la pantalla ocurre es, exactamente, lo que puede ocurrir en el seno de cualquier familia, preocupaciones cotidianas, el choque natural entre las rígidas y anticuadas del padre y el afán de vivir libremente que los hijos experimentan, una hija forzada a fugarse con su novio por la violenta pazguatería del padre, un hijo sumiso, que acaba rebelándose para seguir las leyes invariables de la taxicundia, otra hija que levanta también la bandera de rebelión para casarse con el hombre a quien ama, una madre callada, esclava del hogar torturada por el antagonismo familiar del cual es el centro, amortiguador de los extremos paternos, paño de lagrimas para sus hijos.

«Que hay en todo ello –preguntara el lector– digno de llevarse a la pantalla, si son cosas que estamos viendo a diario? Hay –respondiera yo– lo mismo que es algunas comedias de Chejov, reflejo limpio de la verdad, sublimado por un temperamento artístico. Porque por más que todavía Galindo no haya dado una obra perfecta, es innegable que posee un certero sentido del cine, que sabe elevar la realidad cotidiana a obra de arte, y que es uno de los directores mexicanos que si no se malogra, tiene ante él un evadible porvenir. Con todos sus defectos “Una familia de tantas” atrae y agrada y su acción se sigue con el ánimo suspenso hasta el fin, lo cual no es poco conseguir.”<sup>133</sup>

Ambos críticos están de acuerdo en señalar al padre y su comportamiento anacrónico como el problema central, pero no mencionan para nada al causante del rompimiento de la tranquilidad en la familia, al vendedor de aspiradoras, el agente de la modernidad.

Arturo Perucho menciona que Alejandro Galindo falló en la recreación del lenguaje de esta clase social, pero el mismo Galindo menciona que esta película le costó menos estudio y trabajo por ser su ambiente natural.

En cambio *Una familia de tantas*. No tuvo chiste para mí, pues era mi medio. Ahí hay muchas cosas que son de mi familia, si no de mi familia en primer grado, del primo, de la casa, o de alguna novia que entonces tuve, y eso que el chiste es eso, saberlo construir. Me parece que esa película está muy bien construida.<sup>134</sup>

Además Perucho menciona que el hijo, Hector, termina por rebelarse lo cual no es verdad, al menos en las copias que yo he visto. Pero por encima de estos puntos, la familia es la que destaca como punto de partida de desintegración, como es cada uno

<sup>133</sup> Arturo Perucho, *El Cine*, p. 5, en *El Nacional*, marzo 24 de 1949.

<sup>134</sup> Alejandro Galindo *Op. cit.*, p. 104.

de sus miembros y como reaccionan, según su personalidad, ante las situaciones que precipitan su destrucción.

En la familia que muestra Galindo, el padre es la figura central, el dueño de la casa y todo lo que hay dentro de ella, respetuoso de las tradiciones de sus antepasados, residuo de las viejas familias criollas a las que despojó la revolución, como lo muestra el cuadro de Porfirio Díaz que preside la sala, con el pecho cuajado de medallas, don Rodrigo abomina de todo lo que parezca que va a desequilibrar la perfección y sincronía de su vida, ya que todo tiene un tiempo para hacerse, ni antes ni después. La fijación del señor Cataño por este aspecto de su vida es reflejado por Galindo con la continua referencia a los relojes, que marcan las horas de visita del novio y el tiempo que tarda Maru en ir y venir por el pan, el tiempo es un eco de la angustia y la presión con que se vive en la casa, y don Rodrigo siempre chequea su reloj antes de salir para asegurarse que tanto él como su casa marchen al compás del reloj y de su tiempo.

7: 30 a.m despertar. 12:00 p.m. mercado. 7. 00 p.m ir al pan 9:00 retirarse a dormir.

El señor Cataño añora los buenos tiempos de las tradiciones provincianas por ello le interesa que Maru se case con el primo Ricardo, que viene precisamente de la provincia y no se adapta ni quiere hacerlo a la vida disipada de la capital

En la provincia todavía se observan las buenas costumbres. Aunque no falta quien nos llegue con ideas extrañas.<sup>135</sup>

Así se expresa el primo Ricardo de su terruño (un vislumbre de *Doña Perfecta* (1950) del mismo Galindo)

Don Rodrigo ve derrumbarse poco a poco su poder absoluto ante su propia intolerancia, la que obliga a casar a su hijo con una mujer a la cual no quiere, la que golpea a su hija al sorprenderla besándose con su novio y la que lanza a Maru al

<sup>135</sup> Diálogo de la película.

matrimonio con un hombre al que apenas conoce, pero de quien está enamorada. Al fin don Rodrigo queda sin sojuzgados, pues sus hijos menores sobre los cuales podría seguir ejerciendo su poder ya quedaron liberados por las situaciones que llevaron a sus hermanos a abandonar la familia.

En contraste con la figura dominante del padre, doña Gracia Cataño esta prácticamente borrada de sumisión ante su esposo, encerrada en la cocina, aun cuando es la fiesta de su hija; y solo sale de la casa para ir al mercado. Sin tener más función que fijar su atención en el tejido mientras acompaña la visita del novio de su hija Estela y exclamar angustiada "que va a decir tu padre", la madre no puede ni siquiera ejercer el chantaje sentimental en sus hijos, pues no tiene ni siquiera motivos para hacerlo por carecer ella misma de elementos de chantaje tal contrario de lo que dice Ayala Blanco), la madre esta para hacer la comida y bendecir a los hijos cuando salen al trabajo y también al padre que a su vez regresa la bendición, como marcando la jerarquía del reconocimiento *de jure* de la imagen materna en la casa, pero que no tiene ninguna otra función de hecho en la práctica. No es la imagen típica del cine, la madre abnegada y dolorosa que sufre en silencio los desprecios del esposo o los hijos, es simple y llanamente una mujer que se casó para trabajar en una casa. Cuando Maru le dice que por fin podrán ser amigas don Rodrigo corta ese posible acceso de comunicación entre las dos mujeres diciendo que "a los padres solo se les debe amor, lealtad y obediencia, nada de ser sus amigos: primero es Dios y después los padres".<sup>116</sup> Y el padre es la reencarnación de Dios en la tierra. Dejando de esta manera a la madre aislada de sus hijos, en su soledad estoica, lo que debe ser una buena madre del cine mexicano, sufridora pero aguantadora.

La soledad que vive la mujer en su casa, como la figura intocable de la familia queda expresada cuando ante el enojo de su padre por enterarse de las relaciones que tenía con Roberto, Maru insta a su madre:

<sup>116</sup> Diálogo de la película

**Dile Mamá, dile lo que sientes  
Hija, soy tan desgraciada**<sup>137</sup>

**Ante la sorpresa del padre, de saber que su esposa tenía sentimientos.**

La madre solo tiene un asomo de decisión al final de la película cuando se opone a que don Rodrigo meta a los niños a la casa como castigo de haber acompañado a Maru hasta la puerta del patio, para evitar que vuelva a acontecer lo ocurrido con sus hijos mayores, don Rodrigo se sorprende de que su esposa le hable en ese tono de voz y reclamándole su conducta en cuanto a la educación de los hijos, diciendo que de ahora en adelante todos en esa casa van a hacer lo que quieran. Nada en esa casa será igual, la madre es también mujer y ser humano, no solo la reina del hogar y la madre ceca santa.

En cuanto a los hijos estos son hechos por el padre y por lo tanto su propiedad, él puede educarlos a su antojo y disponer de sus vidas, cuidarlos de los peligros del mundo exterior que él conoce tan bien.

El hijo, Hector, es el que merece un poco más de confianza, por ser hombre y el primogénito, don Rodrigo lo trata de ayudar e incluso le da un poco de libertad y preferencia sobre sus hermanas, pero ante la figura dominante de su padre, su propia personalidad se disminuye, tratando de copiar el patrón que le ofrece su padre, pero al no tener el carácter de su modelo termina siendo una caricatura que le dice al extraño vendedor que le habla con confianza y le ofrece un cigarro que él no fuma delante de su padre, que se esconde en la cocina durante la fiesta para besuquearse y se apena ante la sirvienta que lo descubre, termina por casarse con una muchacha a la que embarazó sin quererla, se esconde tras la bolsa de pan cuando Roberto va a pedir la mano de su Maru y ve partir a su hermana con la decisión y valentía que a él le faltó.

Estela en cambio, ha llevado su conducta lo más apegado posible a las normas que exige su padre, trabaja -con un tío-, tiene un novio formal, tiene horas para que el

<sup>137</sup> Diálogo de la película

novio la visite, una madre de chaperona, y su cama aparte; pero en el mismo cuarto que sus hermanas menores. Su "tragedia" es que está en la edad difícil y su novio ya está desesperado de tanta vigilancia y por un rinconcito oscuro; y precisamente en esas estaban cuando el omnisciente padre los descubrió *in fraganti* en el pecado y después del castigo a la pecadora, esta ya no pudiendo soportar más se escapa de la casa, provocando su muerte para el padre, abandonando así, quizá, el mismo destino de su madre, pero si se siguiera la línea típica del melodrama cinematográfico terminaría bailando en algún cabaret y luego regresaría a pedir perdón al hogar. Tal vez sea una reducción del problema atribuir a esta suposición el abandono de la casa por parte de Estela, pero observando la película, ella no parecía dar ningún motivo de pesar a su padre, salvo tal vez las llegadas tarde a su trabajo, aun así, Estela es el caso extremo de solución a un problema, el abandono de una situación que para ella ya resultaba insostenible, sean o no motivos sexuales. Estela es lo que no se debía hacer, a pesar de lo injusta e inadmisibles que fuera la conducta de su familia, como contraste a la valentía y dignidad con que resolvió su situación Maru.

Maru es la hija adolescente de la que realmente no se dice nada, no se sabe si va a la escuela, si ya terminó, nada; solo que va a cumplir quince años y quiere trabajar y tener novio como su hermana. Los quince años de Maru son una ilusión y una meta.

-Mujer he sido siempre, ahora voy a ser señorita. (Maru)  
-No niña, señorita ha sido siempre, ahora va a ser mujer. (Lupe)  
-Voy a ser mujer. (Maru)<sup>114</sup>

Maru tal vez hubiera casado con su primo Ricardo sino hubiera llegado Roberto a vender la aspiradora y a abrirle la puerta a Maru a un mundo diferente al que ella conocía, pero incluso esto no hubiera sido posible de no ser porque a su hermanito Angel se le atoro la mano en la aspiradora, obligando a Maru a llamar otra vez a

<sup>114</sup> Diálogo de la película.

**Roberto y es ahí realmente cuando Roberto se fija en Maru no solo como una cliente más.**

Maru tal vez hubiera tenido oportunidad de conocer otras personas de su edad en su baile y de desarrollar una relación como la de su hermana, pero su padre, que ya tenía planeada su vida "Mi hija ya es toda una mujer, podrá ser una buena madre" lo impidió, al llevársela del enjambre de jóvenes que la invitaba a bailar y la mandó directamente a los brazos del audaz vendedor, que era su única ventana al exterior. Realmente Maru se libera como se pudiera liberar una muchachita casi niña de su época, ya que lo que ella buscaba era un hombre trabajador, comprensivo y bueno que pudiera "ser su sostén y su guía". Lo encontro y a pesar de la oposición de su padre pudo salir de su casa vestida de blanco y con la frente en alto, no así su hermana Estela o la esposa de su hermano Hector. O sea que realmente siguió la ruta que su padre le había trazado, aunque con alguien diferente a lo planeado. En realidad esa osadía de escoger con quien casarse era toda una transgresión a la época que retrata Galindo, pues sugería que las muchachas podían pensar y tener derechos, en una sociedad en la que todavía no se les concedía el derecho a votar.

Los niños pequeños Lupita y Angel tienen una posibilidad más abierta de desarrollo en su crecimiento gracias a la acción de Maru (y en cierta forma a la de Estela, también), que en su pequeña rebelión logró despertar a su madre, lo que provocó que doña Gracia exigiera un poco más de libertad para sus hijos más pequeños, para no repetir los sucesos que llevaron a la desintegración de la familia Cataño.

Roberto del Hierro es el factor detonante de la caída de la casa Cataño, con su dinamismo, sus ideas, tan diferentes de todo lo que ha conocido Maru. Sin proponérselo, sin ideas radicales (como el "socialista" de *Leñadores para tu boda*

(1950) Julián Soler), sencillamente con vivir su momento. Ayala Blanco hace una magnífica descripción de Roberto que aquí se reproduce:

El elemento de disolución de *Una familia de tantos* no es un individuo perverso o un anarquista. Emprendedor, optimista y lleno de entusiasmo, es un muchacho modesto, capaz, eso sí, de venderle cualquier cosa a no importa quien. Lo que ofrece a Maru no son ideas radicales o la perdición. Su pensamiento está imbuido de admiración por las costumbres y las relaciones interpersonales norteamericanas. El producto que vende al invade la casa, el modelo M-10 de la Bright O' Home, tiene un valor completamente simbólico. Cree que los padres no deben obstaculizar a sus hijos sino convertirse en sus amigos, considera el matrimonio como una colaboración mutua, exige la calma para estudiar sus proyectos de progreso económico, se apoya en la firmeza de carácter, etcétera. Su dinamismo pragmático lleva como contrapeso un afrontamiento tranquilo de sus problemas íntimos. Perfectamente adaptado a su época, tiene plena confianza en el porvenir.<sup>139</sup>

En cierta forma, la destrucción del núcleo familiar es lo que impulsó a Alejandro Galindo a realizar la película, ya que el mismo confiesa que recibió críticas por la reacción final de Maru de salirse de su casa sin el consentimiento de su padre, se le acusaba de querer destruir la familia mexicana y Galindo decía que porque eso era lo que estaba sucediendo, la destrucción de la familia, hizo la película, para evitarlo y se tomara conciencia de ello.

La ciudad no aparece en esta película, la familia vive encerrada en la casa y si por el padre fuera no saldrían de ella. Galindo abre la película con una toma que solo muestra los techos de las casas y llega una casa escogida al azar. Trata de no mostrar la ubicación de la casa, pero gracias a la agudeza urbana de Brian Hierta se tiene una vaga ubicación de la colonia donde se hallaba esa familia, pero como otras películas de este análisis la película muestra un momento clave del desarrollo de la sociedad mexicana, más precisamente, del desarrollo de la sociedad urbana de la ciudad de México, el cambio de actitudes, el enfrentamiento de la clase media a sus costumbres que se derrumban, por el peso del tiempo que las deja atrás y su ansia de retenerlas.

<sup>139</sup> Jorge Ayala Blanco. *Op. cit.*, pp. 64-65.

**Veamos como Efraín Huerta describe el día de la inauguración del cine *Opera* y del estreno de la película y luego brevemente otra reseña del mismo acontecimiento pero ahora en palabras del *Duende Filmo*:**

La función nocturna empezó casi a las nueve y media. Hubo un noticiero bastante, excesivamente presidencial un corte a colores de *Popeye el Marino*, y un corte de actualidad "Warner Pathe". Y a continuación, empezó la película que suplico a "Estados los Ricos", "Una familia de tantas".

Padre Fernando Soler Mamacita la Negra Galindo Hijos Isabel del Puerto, Felipe de Alba, Martha Roth y una chamaca y un chamaquito  
Oficiala de servicio Enriqueta Reza  
Vendedor de refrigeradoras y barredoras electricas David Silva  
Aspirante a la mano de la prima Martha el primo Carlos Riquelme

EL CABALLERO Galindo, mago Metlin del cine mexicano, trata a bien escribir y realizar la película. Y en verdad, no es una película de tantas. Es una señora película. Alejandro pudo esquinia, se metio a escribir, propuso el tema, se lo aceptaron. Estravo algunas semanas realizandolo y ahora el "Opera" se ha estrenado con ella. Cine monumental y película extraordinaria. ( )

"UNA familia de tantas" tiene una clara calidad. Alejandro situa a don Fernando en alguna calle de la Juarez o la Roma. ¿Es Dinamarca, Chiquis? Lo rodeo de gente y empezó a plantear un simple y sencillo problema de generaciones. Del viejo *chupado* a la antigua y de los hijos *chupados* de graciosa juventud, de la madre sumisa y de la sirvienta que en todo se mete.

El que supo meterse fue David Silva. Se le metio a Martha Roth; para, al final, llevarseela solita, muy bien vestida y mejor alborotada.

ISABEL del Puerto se pasa gran parte de la película deparándose resbalar por una peligrosa pendiente. Por fin, Soler la sorprende entregada al grato oficio de besuquear al novio y le pone una golpiza peor que la que le acomodo Rodolfo Acosta a Marga López. La deja hecha una santa cristiana. Sin embargo, don Fernando no llega a hacerse brutalmente antipático. Claro que desagrada por su reaccionario caracter, por su forma de no querer ver las cosas. Molesta por no querer enterarse del siglo en que vive. Sus pechueros quieren vida. Quieren vivir con las ventanas abiertas y no ser miembros de una familia de esas.

El film pudo haberse llamado "Una de esas familias".

O "Uno de esos padres". Hay todavia muchos de ellos, autenticos negretos que obligan a sus hijos a *chechar* sus entradas y salidas de casa.

Esa, donde mandaba don Fernando, era la casa del ogro.

( ) Y sigue la vida mahanera en una de esas casas. Los pleitos por el baño y los castigos.

EN MENOS que se los cuento Galindo presenta a todos sus personajes, matizados con elegante correccion. Ya esta uno adentro de la casa. Y nadie sale de ella.

El gran triunfo hubiera sido el siguiente: que Acosta, Marga y Miguel Inclan no salieran del "Salón México".



Así, la gente de Galindo apenas sale a la banqueta. Sale Maru a comprar el pan y negarle a David una miserable *campesana*. David la va encaminando por un mundo extraño e musitado. Un suave mundo de libertad, opuesto polarmente a la disciplina cuartelaria impuesta por Sol.

BUENO Martha cumple sus quince, a Isabel se le van los pies y los pone en poltrona. Felipe de Alba comete un atropello y, al final, cuando ya al padre se le van cayendo las alas de demonio de la rigidez, David llega a pedirle a la hija. Claro, no se la da.

Y es entonces cuando Marthita hace una dramática salida de su casa, vestida bellamente de novia. ¡Que forma de descender por la escalera! ¡Y que especial y hermosa música de Raúl Lavista!

Es uno de los instantes cumbres del film. Un film como hacia tiempo no se veía en México. Se siente la idea equilibrada, se percibe la tersura en la expresión dramática. Eso es hacer cine: ir contando una historia.

CONTARLA con sencillez y naturalidad. Decula sin atropellarse y sin salirse de la órbita.

Galindo está en su más perfecta madurez. Para defenderse, hace películas de cameneros, pero para demostrar que las puede, hace "Una familia de tantas" y le da vuelta y media al pobre cine norteamericano de la pedante "Vivir con papa".

¡Y que mensaje! ¡Cuanta suavidad para decirle al público que va no estamos en las Fiestas del Centenario, sino en una etapa más luminosa! No se por que, pero me estuve acordando de la novela "El financiero", de Teodoro Dreiser. Los mismos problemas, sin duda, pero el mensaje del mexicano tiene mayor limpidez.

CREO que "Una familia de tantas", podría aligerarse un poquito. Está bien en sus trece largos partes, pero quitándole un poco, ¿no quedaría mejor? Y, sin embargo, ¿que podría quitarse?

Galindo es un hombre que sabe cine. Mucho cine. Es asombroso lo que ha hecho ahora. Asombroso y solo comparable al estupendo trabajo del camarógrafo José Ortiz Ramos, quien, cámara "Mitchell", al hombro, demostró ser un artista completo y un técnico de primera categoría.

Desde luego, no hay que olvidar a un joven escenógrafo a *Gauthier Gerzso*. Trazó unos escenarios perfectos. Se saborea el ambiente. Se huele el clima de vez.

OTROS directores prefieren meterse en las vicinidades de Peralvillo, de Tepito o de la Candelaria de los Patos. Y allí se vuelven locos y logran creaciones de cruel realismo.

No así Galindo. Galindo entra en un México clásico, destinado a desaparecer. Y hace una sátira. Y envía un sano mensaje al espectador. Y el espectador se divierte, porque las situaciones son leales a una tradición y a un modo de ser. No hay ninguna forma de ensañarse. Esa es una familia de tantas.

Esa es una gran película, que ningún mexicano debe dejar de ver. Alejandro Galindo se ha anotado el más legítimo triunfo de su excelente carrera como director cinematográfico.<sup>140</sup>

Huerta menciona brevemente que la inauguración del Cine *Opera* anteriormente estaba planeada para *Ustedes los ricos*, pero ya se ha visto el porque del cambio de película. Por su parte el *Diende Filmo* al hacer la reseña de la película deja translucir

<sup>140</sup> Efraim Huerta. *Llamado a las siete*, p. 22, en *Cinema Reporter*, marzo 19 de 1949, No. 557, año XVII.

sus prejuicios como representante de la sociedad que Galindo critica y que representa en esta película. Además de hablar más de la inauguración, como publicista que era que del film, aquí solo se pondrá una parte de su descripción de la inauguración del cine, por estar demasiado larga en comparación al espacio que le dedica a la reseña de la película.

(...) Pasaron a la sala, eran las cuatro y diez minutos. La cortina de satén color granate fué recogida hasta la mitad de la altura del foro. Detrás, las cortinas de satén azul cobalto estaban unidas con dos lazos de listón color rosa, cuyo contraste detonaba. Apareció un famoso locutor de radio que hizo un discurso que Don Juan Público abrevió con un aplauso, y en seguida fueron invitadas dos sobrinitas de Don Juan Público para que cortasen los lazos y fuesen madamas de la inauguración del cinema. Subió la cortina granate, se abrieron las cortinas azul cobalto y apareció otra gasa en color rosa, que también se abrió para dejar libre la pantalla. Comenzaron a disminuir en intensidad las luces del candel monumental que pende del techo, de los arbotantes que adornan los muros, de las cintas de luz fluorescente que salía de las molduras, y comenzó la proyección de "Una Familia de tantas".

Sigamos, amigos míos, hablando de la película. ¿Que piensan de la historia de "Una Familia de Tantos"?

-A mí me encantó, Mariquita -declaró Cursilinda

-A mí me emocionó y me divertió -manifestó Pelota

-A mí me parece anacrónica. Sería más creíble si la acción estuviese planteada hace treinta años, por ejemplo -opinó Carrizo-. Ese padre me dio idea de aquel que representó Charles Laughton en "La Familia Barrett" y aquella familia fue de los tiempos de la Reina Victoria.

-Verán ustedes -dijo Don Juan Público-, hay efectivamente exageración en algunos detalles y en la psicología de algunos de los personajes de la película, pero lo considero necesario para el desarrollo de la historia, y para darle contrastes. En el cine, todo es convencional, a condición que parezca lógico y esté bien presentado. "Una Familia de Tantos" emociona, entretiene, interesa y eso que esta larga.

-Mi señor Don Juan -intervino Carrizo-, hay cosas demasiado convencionales y contradictorias. Esa madre por ejemplo, que mira que una de sus hijas abandona la casa paterna, porque el padre la golpeó, y se queda tan tranquila y conforme sin saber que fue de la chica. Una carta, o recado, de la hija participándole que el novio la había depositado en alguna casa, o bien que se había casado con ella, pondría las cosas en su lugar.

-Evidentemente esta bien observado ese detalle, señor Carrizo, y no creo que se le haya escapado a Galindo, puesto que hay un cuidado minucioso en toda la cinta. Tal vez sea consecuencia del corte de la película, que por ser demasiado larga requirió que le quitasen algunas escenas, y entre ellas hubo una como la que usted sugiere.

-Ustedes creen que una cosa con agujeros pueda contener agua? -inquirió Pelota - Pues sí puede ser. Una esponja "Una Familia de Tantos" tiene sus agujeros, pero esta llena del agua de la emoción.

(...) Don Juan Público se puso de pie al terminar y dijo que merecían un aplauso el director, el fotógrafo y los artistas de "Una Familia de Tantas".<sup>141</sup>

En este caso, el cine fue el que recogió la angustia del momento, ni siquiera la literatura ni tal vez la pintura de la época recogieron el signo de los tiempos de la posguerra como lo hizo esta película. Pero ¿hizo alguna mella real en la sociedad mexicana? Galindo volvió al ataque dos años después para criticar la intolerancia, ahora en la provincia y en un tiempo más remoto con *Doña Perfecta*: el discurso era elocuente pero el auditorio no escuchaba, tal vez porque eran una de tantas perfectas concurrencias cinematográficas. Alejandro Galindo dejó constancia de su momento, de su realidad, de su grupo social, de su ciudad. A pesar de ser el quien abrió la caja de Pandora de la ciudad, nunca se permitió olvidar en sus películas que antes del fin iba la esperanza.

---

<sup>141</sup> El Duende Filmo. *Nuestro Cinema*, s/n; en *Magacinema de El Universal*, marzo 18 de 1949, No. 16, año II.

### 3. 9. EL REY DEL BARRIO.

#### Molino para instalar "El Mambito"

-Esto solo a usted le pasa  
sino en la cola del pan,  
me lo encuentro aquí Don Juan,  
con las manos en la masa

-Doña Ines dulce primer,  
se fue aquel tiempo felez,  
con la escasez del maíz  
hasta he olvidado el amor

¿Y sus viejos compañeros,  
Don Luis y el comendador,  
que se han hecho, mi señor?  
-Andan ahora de braceros.

¿Y que se ha hecho el bitbon  
de Centellas' ¡Condenado!  
-Ésta hace mucho forrarlo  
en la 'cola' del carbon  
-Sibetas de Andriffed

En 1949 sigue la euforia del cine de barrida, pero cada vez son menos las películas que superan el cliché y la salida fácil del melodrama, este año fue una producción que ganó en cantidad pero perdió la calidad, el cine mexicano da claras muestras de agotamiento temático en medio de la superproducción filmica. Una superproducción que llego a las 108 películas, rompiendo por primera vez la barrera de las cien películas. Durante este año es poco lo que destaca cinematográficamente hablando, como *Aventurera* de Alberto Gout, que iniciaría el mito de Ninón Sevilla, *La malquerida* del Indio Fernández y *La oveja negra* y *No desearas la mujer de tu hijo* de Ismael Rodríguez, *El gran calavera*, película de Luis Buñuel que tuvo un buen éxito de taquilla y gracias a ella pudo realizar su siguiente película con mayor libertad, *Los olvidados*; también la segunda versión de *La mujer del puerto*, esta vez con María Antonieta Pons, pero sin ninguna trascendencia.

Dos acontecimientos sacudirían el mundo cinematográfico en este año, el combate por parte de José Revueltas al monopolio de William Jenkins en cuanto a la exhibición de películas y su elaboración de un código ético para regular el ejercicio de la censura, pero fue el ataque al monopolio (ataque con el que Miguel Contreras Torres llevaba bastante tiempo), lo que le costó el puesto de secretario general de la sección

de autores y adaptadores. El otro asunto fue la expedición de la ley cinematográfica por parte del gobierno de Miguel Alemán, en diciembre de este año <sup>142</sup>

Mientras en este año pululan las *Perdidas*, las *Hipócritas*, las *Callejeras* y las *Ladronzuelas*, el tema del arrabal está prácticamente estancado en los melodramas tremendistas y reivindicadores de la pobreza, así que toca el turno a una comedia acercarse con una visión diferente de la sociedad, lejos de la idealización de la pobreza y gracias a la heterodoxia de un comediante relativamente nuevo en el mundo cinematográfico que debutó en 1943 en *Hotel de verano* de René Cardona y que en 1945 tuvo su primera película protagonista con *El hijo desobediente* en donde al final de la película da una muestra de su trabajo en el cabaret *El patio*, como lo hicieran *Cantinflas* y *Medel* en *Aguila o sol*.

Tin Tan fue un cómico que se hizo famoso por encarnar al "pachuco" en el México de la posguerra, con el se afianzan los vocablos o modismos del "spanglish" en el lenguaje de los jóvenes capitalinos, que empezaban a captar las facilidades o más bien contracciones del inglés con lo que acortaban expresiones en pocas sílabas y se oía más "padre" y diferente.

Mientras tanto nos modernizábamos, incorporábamos a nuestra habla términos que primero habían sonado como pochismos en las películas de Tin Tan y luego insensiblemente se mexicanizaban *tenquu*, *oquéi*, *uasamara*, *sherap*, *sorry*, *uan moment plus*. Empezábamos a comer *hamburguesas*, *páys*, *donas*, *jotdogs*, *malteadas*, *aiskrim*, *margarita*, *mantequilla de cacahuete*. La *cacacola* sepultaba las aguas frescas de *tamaica*, *chia*, *limón* <sup>143</sup>.

Con Tin Tan se establece lo que Roberto del Hierro entró anunciando por la puerta, el modo de vida americano. Durante este periodo se hicieron varias películas que tocaban el tema de la americanización (estadounidización) de México como en *Campeón sin corona* (1945), *Ustedes los ricos* (1948), *El suavecito* (1950), *Primero*

<sup>142</sup> Para ver el texto de la ley, ver Emilio García Riera, *Hist. Soc. Op. Cit.*, T. IV, pp. 11-15

<sup>143</sup> José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*, Ed. Era, México, 1992, pp. 11-12

*soy mexicano* (1950), *Acá las tortas* (1951), y otras más.<sup>144</sup> Con estas películas se trataba de advertir los peligros del desarraigo a las costumbres mexicanas y pintaba a quienes seguían esta moda casi como traidores a la patria, sin contar la traición a sus mexicanos padres. Incluso en la película *El niño perdido* (1947) de Humberto Gómez Landero, Tin Tán expresa su gusto por la música "amerikaki" y Marcelo contesta que a él no le gusta y cuando Tin Tán termina de cantar una alegre canción en inglés Marcelo le dice "a ver tradúcela" y Tin Tan se ve en problemas para acomodar la letra que parece tan absurda ya cantada en español.

Pero pese a que Tin Tán inició como representante principal de este estilo en sus primeras películas, cuando se unió a Gilberto Martínez Solares abandonó este estilo en favor de un "tipo de barrio astuto, enamorado y listo, aunque se crea a veces más listo de lo que es".<sup>145</sup> Un personaje con una gran alegría por vivir y que trata de compartirla con quien este a su lado, para vivir el momento, su momento.

Tin Tán, maquinista de ferrocarril, vive en una vecindad con su hijo Pepito. El ayuda a toda la vecindad dándole dinero para lo que necesitan y está empeñado en ayudar a unas vecinas recién llegadas, las del 11, pero tanto la ma como la joven, son muy orgullosas aunque la joven, Carmelita, no encuentra trabajo y rechaza las atenciones de Tin Tán, a quien le preocupa que de un mal paso como el que dio una prima de él. Al salir de la vecindad Tin Tán es repudiado por un vago que le pide dinero y Tin Tán con temor se lo da, después de este encuentro en el que interviene el policía Marcelo, Tin Tan entra en la tienda de antigüedades y trabajos de un español, el *mataor*, y ahí se transforma en el jefe de una pandilla de ratones: compuesta por *Borolaz*, *El Norteño*, *El Peralvillo* y *El Sapo*, a quienes encuentra en el billar. Tin Tán atemoriza a sus hombres contándole que fue gángster en Chicago. Tin Tan hace creer

<sup>144</sup> Para mayores referencias sobre este tema ver Ignacio Durán, Isidro Trujillo y Monica Nereja, *Video-EEU*

*Encuentros y desencuentros en el cine*, UNAM-ICMINE-CISAS, México, 1996.

<sup>145</sup> Entrevista a Gilberto Martínez Solares, en *Los que hicieron nuestro cine*, video 8, video consejo (s) SEP-CNCA, 1994.

al policía Marcelo que él y el ferrocarrilero son hermanos gemelos, porque Marcelo lo vuelve a ver, pero ahora vestido diferente. Tin Tán le pregunta al *Peralvillo* si el golpe está listo y van a encargarse de que el verdadero cantante no se presente. Así, disfrazado del cantautor andaluz *Er Niño de Pecho* se presenta en la fiesta popoff, donde ya está el *Peralvillo* de mesero. Conquista a la vieja dueña de casa y a la viuda Virginia, a quien trata de robar las pulseras, pero por celos la dueña lo descubre coquetando y lo corre. *Er Niño* pide su pago y le dan cien pesos, que se le caen por el pantalón; se va con la viuda y su cómplice le da el estuche de la guitarra lleno de piezas de plata, Tin Tán lo tira y se abre, los descubren como ladrones y llaman a la policía. Tin Tán y el *Peralvillo* salen corriendo y se suben al auto. Al llegar a la vecindad, Tin Tán atropella sin querer a Carmelita, haciendo que se rompa la medicina que ella llevaba a su tía enferma. Tin Tán se empeña en reponer la medicina pagandola con el dinero que creía traer, pero al notar que se le cayó echa a correr, se encuentra a Marcelo y le pide prestado, pero sigue cometiendo torpezas con Carmelita, a la que moja y ensucia involuntariamente. Después de comentar que Tin Tan echó a perder el golpe, sus hombres empiezan a perderle confianza, instigados por el *Peralvillo*. Mientras Tin Tán explica el por qué falló el golpe reparte dinero entre los habitantes del barrio, dinero que es de sus cómplices, todos le agradecen y le llaman "rey". Marcelo llega diciendo que lo despidieron de la policía y pide trabajo a Tin Tán, quien lo lleva a pintar. Marcelo ya sospecha toda la verdad. Tin Tan se hace pasar por el pintor Gaston Touché y va con sus cómplices, a pintar la casa de una señora popoff francesa. Mientras pinta toda la casa de blanco, Tin Tán busca la caja fuerte por toda la casa, mientras le faja a las "gatitas" de la casa, cuando por fin la encuentra y le preguntan que hacen con las sirvientas, él les dice que las distraigan y sus cómplices se las llevan a la cocina, una muchacha sorprende a Tin Tán y al *Peralvillo* y llama a la policía; la señora de la casa llega, los sorprende, los regaña y golpea y les paga para que se larguen, suena la sirena y todos salen en tropel, sin el dinero. A Tin Tan le pierden el respeto sus cómplices, cansados de ser pisoteados y de que está

demostrando que todo lo que dice no es verdad. En el cabaret, la banda abandona a Tin Tán, quien les espeta que cuando triunfe con un golpe ni los va a saludar, ahí encuentra a Carmelita bailando y resistiéndose a un borracho. Tin Tán la rescata y baila con ella, pero Carmelita se va llorando por haber tenido que aceptar el trabajo de fichera. Tin Tán saca a la muchacha de allí, temiendo que golpear al regente del cabaret. Tin Tán le ofrece ayuda a cambio de que ella ayude a Pepito en sus estudios. Tin Tán va a empeñar el radio para darle dinero a Carmelita mientras prepara un nuevo robo: se presenta como profesor de canto italiano en casa de una cursi señora rica, La Nena. Se celebra una fiesta en honor de Pepito a la que asisten con regalos los cómplices de Tin Tán. Este, se emborracha con Marcelo, quien le da permiso de robar, también da celos a Carmelita con una tal Socorro, al terminar la fiesta. Fin Fin va a dejar a Carmelita a su casa y acaba confesándole que es ratero y que su gran tragedia es que nunca ha podido robar nada. Carmelita le dice que a pesar de que es ladrón ella lo quiere. Carmelita y Tin Tán se besan. Al día siguiente, Pepito le pregunta si sus compañeros son rateros, porque él los oyó cuando hablaban y Pepito dice que en la escuela le enseñaron que los rateros son enemigos de la sociedad. Tin Tán, regresa a casa de la Nena y roba sus joyas, pero oye la voz de su hijo repitiendo lo que en la escuela le han dicho contra los ladrones y decide devolver lo robado. Ya reformado Tin Tán regresa a la vecindad y Pepito le comenta lo mala que está la tía de Carmelita y que él les iba a dar dinero. Tin Tán sale corriendo y va a ver a la Nena y como ella da por un hecho que Tin Tán la ama, al regresarle las joyas, porque Marcelo le advirtió que Tin Tán era un ladrón. Este se aprovecha haciendo que la Nena pague la curación de la tía de Carmelita, llevándola hasta la vecindad, donde su banda arrepentida trata de hablar con él para volver a tenerlo como jefe y es cuando lo ven llegar en el coche de la Nena y creen que dió el gran golpe. Antonio, que es el verdadero padre de Pepito, secuestra al niño, pero Tin Tán lo rescata con ayuda de sus amigos y de Marcelo. Marcelo se casa con la Nena y tienen dos niños. Tin Tán, regenerado, se vuelve ratero de verdad conduciendo el trenecito de Chapultepec, trabajo en el que pasan a sus vástagos y es



ayudado por Carmelita y todos sus antiguos cómplices de robo, ahora honestos vendedores y guardavías del trencito.

Aunque ya Tin Tán con esta película se integra completamente a un ambiente mexicano como es el barrio, sigue habiendo rescoldos de lo que era su pasado, o de lo que sueña como su pasado, haber estado en los Estados Unidos. Con la fascinación por los gangsters al estilo de James Cagney o Humphrey Bogart e incluso Juan Orol, se inventa un pasado muy cinematográfico, que los aspirantes a su banda creen totalmente, así Tin Tán accede a un ámbito nuevo con un respaldo entre misterioso y peligroso que al final se descubre más bien defensivo para encarar ese cambio sin demasiados problemas y que le asegura un cierto *status* entre los habitantes de este medio. Incluso la película inicia con un Tin Tán vestido solo superficialmente de rielero mientras sueña en inglés y dice *All aboard* y cuando despierta sobresaltado, pues soñaba que la policía lo atrapaba, la ropa se le cae pues solo estaba sobrepuesta y al final cuando ya es un ferrocarrilero verdadero grita *¡Ades a bordo!*, el sueño terminó, la realidad se impone a la fantasía más cinematográfica. *Foto, no hay lugar como el hogar.*

Durante el estreno de *El rey del barrio*, 4 de febrero de 1950, pocos fueron los que hablaron de la película, por considerarla tal vez una película más, taquillera, pero hasta ahí, sin mayor trascendencia.

"Tin Tan" retorna a sus triunfos con sus originales trucos cómicos y su indudable talento para bordar escenas astrakanesas que tienen al público en una constante carcajada.

No hablemos del argumento de la cinta, absolutamente descañillado, pero por ello, apto para que la gente se desternille de risa en la butaca.<sup>146</sup>

<sup>146</sup> *Critica*, p. 36, en *Cinema Reporter*, febrero 11 de 1950, No. 604, año XVIII.

**El Duende Filmo** habla de la película pero sin entender bien la película, o más bien, entendiéndola desde el punto de vista de su posición y su tiempo

Con "El Rey del Barrio" confirma Gilberto Martínez Solares que es un director de poca consistencia en su obra. En el género de la comedia ha tenido grandes aciertos, y cuando se espera de él otro éxito, sale del paso como puede y defrauda las esperanzas del público cinéfilo que cree en su indiscutible capacidad y en su sentido del humor. Alguien comentando esa característica suya, la atribuye a una timidez exagerada y al deseo de no incomodar a nadie cuando esta rodando una película, sin atreverse a imponer su voluntad. Las películas de "Tin-Tan" dirigidas por Martínez Solares han mejorado las que con ese cómico hicieron otros directores, pero aun no tienen la claridad que él puede darles. "El Rey del Barrio" es una bufonada al estilo de las películas de los Tres Chiflados o de los Hermanos Marx, abundante en situaciones graciosas. El personaje que desempeña Tin-Tan está inspirado en un guapo llamado "El Guñoso" de la zarzuela "La Reina de la Dolores" y que metía miedo a todo un pueblo, hasta que hubo uno que de un sacriñazo la quitara lo valiente. Tiene Tin-Tan en esa cinta una doble personalidad no bien definida, lo cual puede atribuirse a deficiencias del argumento, descuidos del director o cortes a la película cuando ya estaba armada, con lo cual la acción es un tanto confusa y atropellada. Sin embargo, el público festeja los chistes y ríe con ganas.<sup>147</sup>

Total que el *Duende* entendió lo que quiso y atribuye su confusión a posibles cortes en la película, con pensamientos así no es de extrañar el porque *Cantinflas* seguía siendo el comico favorito de México, se seguía añorando la inmovilidad carpera y los chistes que se veían en las zarzuelas de principios de siglo.

Aunque Tin Tan era un comico famoso durante los cuarenta y cincuenta, el reconocimiento a su valor como comediante comenzó tarde, incluso Jorge Ayala Blanco no incluye ninguna de sus películas en su obra clásica de *La Aventura del Cine Mexicano*, pero añade una nota reconociendo su omisión:

Fuera del dominio del propuesto emblema picaresco del cine mexicano queda solamente la segunda etapa de *Tin-tan* la etapa pespachuco que inició este inclasificable comediante al salir de las manos de Humberto Gomez Landero para ser manejado por Gilberto Martínez Solares y otros realizadores ocasionalmente inspirados como Rafael Baledón (desde *Calabacitos tiernos* hasta *La isla de las mujeres*, pasando por *No me defiendas compadre* y *Me traes de un ala*). El universo erótomano-musical que lo rodea, y su sentido fáunico del *gag*, quizá merecerían una revaloración.<sup>148</sup>

<sup>147</sup> *El Duende Filmo*, p. 27, en *Magacineína de El Universal*, febrero 10 de 1950, No. 10

<sup>148</sup> Jorge Ayala Blanco, *Op. cit.*, p. 252, nota 1

Por su parte Emilio García Riera menciona que *El rey del barrio* es "la mejor película cómica producida por el cine mexicano en toda su historia"<sup>149</sup> y Monsiváis, más cauto, la considera la mejor película de Tin Tan:

En la película se advierte una división de la sociedad urbana de los cuarenta, si bien la película no retrata a la ciudad con tomas en locación, si nos da la idea de cómo la sociedad que se enriqueció en el alemánismo mostraba todo lo recién adquirido, su mal gusto, su comportamiento, o, sus ganas de mostrar sus riquezas y sus ganas de no gastarlas aquí, pero que se le va a hacer, aquí nacimos pero nos podemos ir a vivir a Europa, a Estados Unidos o ya de pérdida Acapulco o Cuernavaca. ¿Y el resto de la población? Hundida en la miseria de las vecindades tratando de no caer en el robo o en la prostitución. Pero no solo era una muestra de las penurias de la clase baja sino que además la cinta aporta varias muestras de la vida cotidiana de la vecindad y el barrio.

Al asumir que Tin Tan es un ferrocarrilero esto se presta para hacer bromas de la institución como: "Hoy hubo 10 choques" y "soy el único que arregla las máquinas diesel", de lo que podría haber mucho de verdad, ya que los trenes mexicanos eran famosos por lo tarde que llegaban cuando no chocaban y lo tardado y pocos que podían arreglarlos. A esto se suma los insultos que le profiere Carmelita a Tin Tan, haciendo mención de su oficio: "Mugroso, huelguista", "Siempre chocando como buen ferrocarrilero". El barrio y la vecindad se podrían ubicar en el barrio de Santa María La Ribera, lugar cercano a los patios de ferrocarriles de la estación de Buenavista, como ya lo había descrito Mariano Azuela en su novela *Nueva burguesía* (1941), y de donde sería fácil desplazarse a las colonias en donde dar los golpes como Polanco, Juárez, Roma o las Lomas de Chapultepec o Chapultepec Heights, como se anunciaba en los cuarenta.

Se menciona de manera muy recurrente la falta de dinero, que es lo que lleva a Tin Tan a formar a la banda para poder socorrer a los de su barrio que además de "rey"

<sup>149</sup> Emilio García Riera, *Op. cit.*, p. 107

le llaman la "providencia del barrio", incluso cuando Pepito le dice a Tin Tan que "el que roba esta cometiendo un delito, que es un ser despreciable y enemigo de la sociedad"<sup>150</sup>. Tin Tán trata de justificar a los ladrones, diciendole que uno nunca sabe los motivos que los llevan a delinquir, sin hacer mella estos argumentos en la mente del niño.

También está la parte contraria, la abundancia. Los asaltos que planeaba Tin Tán eran por los barrios de Polanco y la colonia Juárez, donde la opulencia era ostentosa y donde también no importaba que los cantantes fueran o no buenos siempre y cuando fueran extranjeros y coquetearan con las viejas ambiciosas y dueñas de las enormes casas. Es contrastante como mientras algunos daban sin pestañear cien pesos por una canción, otros no podían comprar medicinas por la falta de dos pesos. Incluso Pepito le dice a Tin Tán "No me des consejos, dame dinero" dejando a Tin Tan sin habla ni respuesta.

Así es como se llega al lenguaje que maneja esta película, algo diferente a las otras, con términos extraños, más propio del "caló" que del "caliche", que manejaban en las otras películas, como ya se ha visto la diferencia en palabras de Alejandro Galindo, por ejemplo.

"-Me encontré un chillon, 8 bulbos, onda costa, RCA Victor" (Me robé un radio).

"Con usted no hemos visto miel". (No hemos sacado dinero)

"Las gaviotas" (Ahí nos vemos)<sup>151</sup>

Y claro, Tin Tán intercalando palabras en inglés para hacer más creíble su versión de gangster de Chicago, pero haciéndolo ahora de manera más mesurada que varias de sus anteriores películas. Incluso en esta película se rebela el misterio de lo

---

<sup>150</sup> Diálogo de la película

<sup>151</sup> Diálogo de la película

que quiere decir "chorreada" y "topillos", apodos muy populares en una película anterior; "Chorreada (o)" quiere decir pobre, pelado y "topillos" tonto o confundido.

Con respecto a los sitios de reunión y diversion, se destacan los billares y el imprescindible cabaret. En el billar es donde todos los ladrones o delincuentes se encuentran y planean o cuentan sus correrías, como la apenación del radio, de dos tapones de cadillac y uno de Ford o el robo de la cartera en el camión Roma-Mérida.

En el cabaret se deja ver nuevamente que las muchachas caen ahí por necesidad, por ser el último recurso, porque no se pudo conseguir trabajo ni de sirvienta y como el "Nereidas", sigue siendo el danzón recurrente en todas las películas donde haya un salón de baile. Y para finalizar el reclamo del cliente al gerente de que la muchacha no quiere bailar con él, y de que la empleada no puede salir sino hasta las cinco de la mañana. Todo esto sin contar la actuación inquietante de Tongolele, y un apunte curioso, mientras Tongolele hace su solo, a uno de los músicos que la acompaña con un tambor largo o "tumba" se le rompe la correa que se le sujeta y se cae, y pide que se la reparen, la película se corta y sigue la misma secuencia, tal vez el editor o el director pensaron que nadie se daría cuenta, pues la atención estaba realmente en otra parte.

Un dato curioso, en cuanto a la diversión es que cuando Pepito pregunta que a donde se fue el radio (por ser ese el día de su fiesta y haberlo empeñado Tin Tan para darle dinero a Carmelita), Tin Tan le contesta que le fue a poner la televisión para la fiesta de la noche.

En el humor que maneja la película las citas a otras películas son obligadas, sobre todo a las más famosas y más aclamadas por la crítica, como *El motín del Bounty*, que Tin Tan menciona cuando su banda se rebela y lo rechaza.

Con que esas tenemos, miutin in de baunty (...) pero cuando me vean llegar en un cadillac con tres motores y propulsión a chorro... ni me hablen.<sup>152</sup>

Y como las del *Indio* Fernandez.

Como mi prima, 16 abriles y un tropezon Pueblerina inocente, una flor silvestre, se llamaba María Candelaria, a los tres años llevo y ya era una abandonada. Con cuatro niños, todos diferentes, pero viera que bonitos eran.<sup>153</sup>

E incluso una alusión a una película de Joaquín Pardave "2 pesos dejada".

Además se puede apuntar que Tin Tan usa la cámara como un cómplice, rompiendo el plano de la pantalla varias veces, como cuando busca la caja fuerte en la casa de la señora francesa y se asoma a un cuarto, donde se sorprende de lo que ve y se oye un grito de mujer, el tierra y luego se voltea hacia la cámara como con pena, hace el ademán de volver a abrir, pero se arrepiente como diciéndose que ya no debe mirar más.

Cuando rescata a Carmelita golpeando al administrador y le propone que ayude a su hijo en sus lecciones, la muchacha rompe a llorar. Fin Tan pide, mirando hacia las alturas, que se le aleje la tentación, aún en medio de esa tragedia, él no puede dejar de pensar en lo bonita que es la chica.

Después de que la Nena le confiesa que lo ama, Tin Tan le agarra la cara y mira hacia el público, compartiendo su pensamiento en voz alta: "Pero que diantre de lagartija tan avorazada y tan mal alimentada".<sup>154</sup>

La película en sí no vislumbraba acusaciones sociales ni denuncias pero las contiene y de forma demoledora, como solo las detenta la comedia. La crítica más fuerte que se pudo hacer al régimen de Alemán y que nadie notó en su momento, sucedió durante una fiesta infantil.

<sup>152</sup> Diálogo de la película

<sup>153</sup> Diálogo de la película

<sup>154</sup> Diálogo de la película

Tin Tán y Marcelo se emborrachan y Marcelo le cuenta que ya sospechaba de él y que lo quería capturar pero "al verlo tan buen padre, tan buen ciudadano" y empiezan a llorar "para demostrarle que lo estimo de verdad. le doy permiso para robar" A lo que Tin Tán responde que lo que son las cosas, que él ya se quería reformar andando por "la ruta del sendero del bien" A lo que Marcelo urge "No, no, no. Robe, robelos, robélos. Robe y hagase rico El dinero lo hara decente y respetable. Asi son las cosas aqui". Tin Tán trata de justificar las palabras del representante de la ley diciendo que eso pasa en todas partes, pero Marcelo, molesto espeta: "No, no, aqui más". y señalando al público "Mire, nomás, cuanto ratero millonario anda por ahí suelto. Nomás mire". Tin Tán asustado por esta acusación, trata de conseguir cortesia para los rateros millonarios "Oiga el señor pago su boleto" Y ante la indiferencia del público aludido que molesto por el ataque abandona la sala, Tin Tán suplica el perdón atribuyendo lo que dice el policia al alcohol: "No se vaya" "Dispenselo, está tomado. No hay pez con usted". Y Marcelo "Dejelo, dejelo", mientras hacia una seña muy expresiva con el brazo.<sup>155</sup>

Esta crítica es sorprendente en un período en que las películas no tocaban ni por error, la corrupción de manera directa, ni aspectos actuales salvo para meter notas diciendo que esas situaciones no eran solo de México o que habían pasado hace mucho tiempo y que los propios directores autocensuraban, pero como es patente, aquí se cumple la premisa de Ferro "el cine es un contra-análisis de la sociedad", y así, esta película desnuda en parte la realidad de la corrupción que privaba en México en este período como lo recuerda José Emilio Pacheco:

Ah Baba y los cuarenta ladrones. Dicen en mi casa que están robando hasta lo que no hay. Todos en el gobierno de Aleman son una bola de ladrones.<sup>156</sup>

<sup>155</sup> Diálogos de la película

<sup>156</sup> José Emilio Pacheco, *Op. cit.*, p. 20

El reconocimiento de la comedia de Tin Tán y de el equipo de colaboradores que lo rodeaban, el director Martínez Solares, el argumentista Juan García, Marcelo Vitola, Tun tun, Wolf Rubinski, sus hermanos Ramón y Manuel Valdés y Borolas, no solo se limita a México sino que ha logrado ser apreciado en el extranjero. Carl J. Mora lo considera superior a *Cantinflas* y en unas muestras de cine mexicano en Francia, organizadas, primero en Nantes en 1985 y luego por el Centro Georges Pompidou en 1991 se le reconocieron sus grandes dotes de comediante.

Así, lo que *Cantinflas* nunca pudo mostrar, ni quiso, por su posición en el sindicato de actores entre otras cosas, Tin Tán lo mostró de manera contundente suavizado y reafirmado por la risa, demostrando nuevamente que la buena comedia es más peligrosa que mil escritos y notas sobre la injusticia, porque hasta los mismos dictadores, con una seriedad forzada, rien de sus caricaturas, como lo demostraron Chaplin en el mundo y el *Panzón* Soto en México.



### 3.10. LOS OLVIDADOS.

La terre a vos pieds s'enfonce  
Merci a vous par dela victime  
Charles Chaplin

Si de las películas que se ha hablado con anterioridad se ha escrito mucho y por muchas personas dedicadas a la crítica o a la historia del cine en México, de esta película se han ocupado especialistas de todo el mundo. *Los Olvidados* han merecido la categoría de la "primera obra de genio en el cine castellano" por parte de Emilio García Riera y de feroz, cruel y desagradable por muchos otros acontecidos en el tema. Aquí solo se aspira a revisar una de las muchas caras que ofrece esta película, no se pretende abarcar todos los posibles significados y ángulos que propone Buñuel con esta película. Para este trabajo interesa más el lado urbano, de pobreza, de hacinamiento, de la problemática ciudadana que solo se había venido viendo del lado folclórico y romántico en las demás producciones nacionales.

Por principio de cuentas en el año de 1950 se estrenan una buena cantidad de películas de buena manufactura que se quedaron fijas en la atención del público y algunas alcanzarán el grado de clásicos nacionales; películas como *Susana, Demono y carne* del mismo Buñuel, *Azabares para tu boda* de Julian Soler, *Rosario Castro* de Roberto Gavaldón, *El suavecito* de Fernando Méndez, *Víctimas del pecado* del Indio Fernández, *La marca del zorro* de Gilberto Martínez Solares, *Sobre las olas* de Ismael Rodríguez y la cinta taquillera del año *Quinto patio* de Raphael J. Sevilla, y se presentó la película de recopilación de material del documental de la revolución *Memorias de un mexicano*, atribuidas a Salvador Toscano, presentada por su hija Carmen.

En este año comienzan las transmisiones de televisión de la estación XHTV canal 4, aunque ya hacía tiempo que se comentaba de su pronto funcionamiento como ya se había visto en el cine mismo.

De la película es poco lo que se habló de ella durante su rodaje, salvo que llamaba poderosamente la atención que la mayoría de los actores fueran niños sin ninguna experiencia cinematográfica.

Luis Buñuel inició el lunes "Los Olvidados" pero había que verlo la semana pasada en los Tepeyac, auxiliado por Aceves, tratando de hacerles aprender su diálogo a más de veinte chamacos que por primera vez intervienen en el cine. Uno de ellos, hijo de un relojero, ganara doscientos pesos diarios. Cobo, a quien hemos visto bailar y bien en el Tivoli y ahora en el Lincey, tiene la oportunidad de su vida en el papel estelar. La mayoría de las escenas de esta obra serán captadas en exteriores y Luis Buñuel, piensa realizar su mejor película en México, no obstante las serias dificultades que ofrece trabajar con un sesenta por ciento de elementos absolutamente nuevos, en su mayoría chiquillos.

De los problemas que tuvo Buñuel para realizar la película se tuvo conocimiento hasta muchos años después de filmada. Pero de eso se hablará un poco más adelante. La historia que nos cuenta Buñuel es la siguiente:

En el barrio se corre la voz, el Jaibo ha escapado de la correccional y llega a reunirse con sus amigos a quienes les propone se unan a él para conseguir dinero. Los niños lo ven como a un ídolo, por las cosas que les cuenta de la cárcel. También recuerda a Julián y jura vengarse de él por haberlo enviado a la correccional. En el mercado, un mendigo don Carmelo, viejo ciego que canta por las calles desarrolla su acto y recuerda con nostalgia los tiempos del general Díaz, mientras, un campesino deja a su hijo a que lo espere en un melco del mercado. El Jaibo trata de robar al ciego, ayudado por Pedro y Pelón, pero don Carmelo siente que le tratan de quitar el dinero y golpea con su bastón a Pelón. Después, al terminar su actuación, los tres lo siguen a un llano y lo apedrean, compréndole todas sus cosas, instrumentos musicales y robándole el dinero. Pedro llega a su casa y pide de comer y su madre lo rechaza por vago, así que se va de nuevo y encuentra a un niño campesino, a quien su padre abandonó. Pedro le quita dinero y va a comprar comida para los dos. Ahí se encuentra a Julián, quien va a recoger

<sup>15</sup> *Cinéma Reporter*, p. 28, febrero 11 de 1939, No. 104, año XVIII.

de la cantina a su padre. Pedro se burla del señor y Julián lo amenaza por faltarle al respeto. Pedro da de comer al niño y se va pero este lo sigue, así que lo lleva a la casa de unos amigos, los hermanos Meeche y el Cacarizo, cuyo abuelo vende leche de burra y que es donde pasa la noche, en el establo, cuando no llega a su casa. Ahí Meeche bautiza al niño como El Ojitos. Al otro día el Jaibo y Pedro van a buscar a Julián a su trabajo para reclamarle que acusara al Jaibo, Juan no se arredra y maltrata al Jaibo, quien finge tener una mano lastimada, por ello Juan lo consecuenta, pero al darse la vuelta el Jaibo, que escondía una piedra en el paliaate que sujetaba su mano, se la arroja y lo mata en presencia de Pedro a quien el Jaibo le impone un juramento de silencio que los hermana. Pedro sueña con el dinero y con la comida que su madre le niega y cuando ella se la ofrece, un pedazo de carne cruda, el Jaibo aparece para quitársela. Don Carmelo, quien va a la casa de Meeche a curar a su madre con una paloma, emplea y explota al Ojitos como ayudante. Pedro, regresa a su casa y le reclama a su madre que no lo quiera, esta se lo confirma y tienen un fuerte enfrentamiento. Pedro se va de su casa y deambula por la ciudad, donde es requerido por un pederasta, pero cuando Pedro está a punto de tomar el dinero un policía hace su aparición haciéndolos huir a ambos. Pedro desempeña trabajo en un carrusel, empujándolo. Después entra a trabajar de aprendiz en una herrería. El Jaibo lo visita y roba un cuchillo de la herrería. Con el pretexto de buscar a Pedro, el Jaibo llega a su casa, ahí platica con la madre, mientras ella se lava las piernas, aprovechando que los niños pequeños salen a ver un espectáculo callejero, él cierra la puerta y se quedan solos. Pedro aparece como culpable del robo y su madre lo obliga a ir a la correccional, ella misma lo lleva y sus ansias de deshacerse de él se patentizan a tal grado que el agente la reprende diciéndole que sería mejor encerrar a los padres. Pedro es internado en una escuela granja correccional, donde Pedro se desahoga matando a los pollos. El director de la escuela, interesado en Pedro, le confía 50 pesos para que salga de la escuela a comprarle unos cigarrillos. Pedro se siente feliz con tal muestra de confianza, pero El Jaibo, quien llega a ver si Pedro no lo

ha delatado le pregunta por qué está a fuera de la cárcel y le quita el dinero. Pedro sigue al Jaibo hasta el barrio. Ahí le exige que le entregue el dinero y se trenzan en un pleito. Pedro lo denuncia como asesino de Julian. El Jaibo huye y Pedro se esconde en casa de don Carmelo, de donde escapa cuando este se da cuenta, Pedro llega a dormir al establo y ahí se encuentra al Jaibo, pelean y Pedro muere. Don Carmelo delata el escondite del Jaibo a la policía, quien lo espera, el Jaibo llega despues de asesinar a Pedro y es muerto a tiros por la policía. Meche y su abuelo descubren el cuerpo de Pedro y lo llevan a tirar, Meche dice saber quien lo mató y el abuelo le ordena callar. En el trayecto al tiradero se cruzan con la madre de Pedro ya arrepentida y que lo busca desesperada. Pero Pedro yace muerto en el fondo del tiradero de basura.

La película tuvo un buen aparato publicitario para atraer público. Como las frases utilizadas en los anuncios de las películas:

No es un reproche. Es una llamada sobre las mas amadas verdades que todos conocemos  
Marcados por el destino  
En eterna lucha contra la vida que solo les dejó miseria y desesperación <sup>154</sup>

Incluso antes de su estreno Fernando Soler expreso esto de la película:

que "Los Olvidados", la última realización del surrealista Luis Buñuel, es un documental que tiene categoría de poema <sup>155</sup>.

El día del estreno, 2 de noviembre de 1950, aun seguía apelándose a la calidad y a la fuerza del argumento de que era portadora la película para atraer público.

Por tratarse de una película verdaderamente excepcional y diferente a cuanto ha producido la cinematografía mundial la empresa del Cine México se complace en presentarla a su distinguida clientela.

Solo para adultos. Ultramar Films presenta Los Olvidados

<sup>154</sup> Anuncio de la película *Los olvidados*, p. 23, en *El Universal*, noviembre 7 de 1950. F. sección  
<sup>155</sup> Jaime Valdez, *Cine mexicano*, p. 51, en *Voz*, octubre 12 de 1950.

(Con caras nuevas que son una verdadera revelación en la pantalla! El argumento más original y que ha provocado las opiniones más encontradas! Veala y juzguel!<sup>159</sup>)

Tal vez debido a la poca afluencia de espectadores se insertó en el *Magacinema de el Universal* una nota publicitaria con una foto de la película, recomendándola ampliamente y justificando a los personajes:

-Abandonados, ignorancia y miseria

Todo autentico dolorosamente autentico la historia, los personajes, los escenarios en la estrujante, reveladora y sincera producción de Ultrama Films, "Los Olvidados", que está conmoviendo al público con su profundo realismo en la pantalla del Cine Mexico

Seres que crecen y viven en los barrios donde imperan la miseria y el crimen trasladados al lienzo de plata con todo su tragico realismo "El Jáibo", un golfo ciudadano que impone su voluntad a los chicos de la pandilla y que llega al crimen con pascorosa sangre fría, asombrosamente interpretado por Roberto Cobo, "Pedra", un muchacho que queria ser bueno, pero no sabia como, porque su propia madre lo odiaba, "Meche", la chiquilla que nace y crece en la ignominia, sin mancharse brillante creación de Alma Delia Fuentes, "El Ojitos", pequeño provinciano de noble corazón abandonado por su padre "El Ciego", maravillosamente "vivido" por Miguel Inclán, un hombre a quien la vida torno cruel y que es el azote de los pandilleros, y Stella Inda en el papel de una madre que no supo serlo, son personajes dantescos que se agitan en un mundo de sombras, magistralmente animados por el genio directivo de Luis Buñuel, burilando revelaciones insospechadas y amargas realidades, en todas las conciencias, con el riguroso y franco mensaje social que contiene "Los Olvidados"

El productor, el director y los interpretes de esta película, pueden estar satisfechos, por haber realizado una obra de altísima calidad artística y emocional, como jamás se había logrado en ninguno de los países productores de películas, con todo el valor cívico que se necesita para descubrir el velo que abre el tremendo problema de la delincuencia juvenil en Mexico y en todas las grandes capitales del mundo.<sup>160</sup>

A pesar de todas estas llamadas al conocimiento cinematográfico y cívico de los espectadores, la película solo obtuvo \$25,740 de taquilla desde su estreno hasta el domingo y salió del México el jueves 16, el mismo día en que en la publicidad se insertaban las opiniones de la crítica hacia la película:

<sup>159</sup> Anuncio de la película *Los olvidados*, p. 22, en *El Universal*, noviembre 9 de 1950, 1ª sección.

<sup>160</sup> Publicidad a la película *Los olvidados*, en *Magacinema de El Universal*, s/o, noviembre 11 de 1950, No. 47, año III.

### La crítica opina de Los Olvidados

...Es una extraordinaria película y lo que es mejor de todo, ha sido hecha en México. *Esto*

Por su hondura, realismo y perfecta realización, acarreará los más sinceros elogios el Cine Mexicano... *El Nacional*

Con "Los Olvidados" hay que decir muy alto que de golpe y porrazo se ha colocado México en tal especialidad a la altura del País del Arte. *El Rectificador*

*Eureka!* Del cine mexicano ha salido una verdadera obra de arte, vigorosa, original, estupenda. *Avances de Excelsior*

Lo cierto es que rubricada esta obra por la industria italiana o por la Francesa, nadie le pondría reparos y hasta muchos batirían palmas escandalosas, admirados de su fuerza emotiva, de su reciedumbre amarga. *Novelidades*<sup>162</sup>

Pero ya era tarde y por el éxito obtenido continuó sus exhibiciones triunfales desde el sábado 18 en el Mariscal, donde alcanzó una semana más. Y salió de cartelera.

Junto a los comentarios ofrecidos por la misma publicidad de la película, aquí se presentaran otros testimonios de los críticos a quienes se ha seguido a lo largo de este trabajo.

El *Dueño Filmo*, a pesar de tratar de atacar a la película no puede evitar reconocer la calidad de la misma, aunque la elogia de un manera un tanto heterodoxa

Hay una película que aunque su argumento fue escrito con todo de un estereotipo, es una obra de arte y la primera en la que no se recurre a convencionalismos para presentar la historia cuyo desarrollo lógico y de un realismo bestial, semejante al de algunas cintas italianas que hemos visto. Se hurgo entre la escena de la sociedad para ordinar la trama y se tomó como a personajes esas gentes miserables, de ínfima categoría, que se encuentran en todas las grandes ciudades. Nos referimos a "Los Olvidados", estrenada en el cine México y dirigida por Luis Buñuel, quien, por fin, realizó una película de alta calidad y puso en ella sinceridad artística.

"Los Olvidados" me produjo la misma sensación de horror que las novelas de Zola cuando las leí alla en mis años mozos y veía el mundo color de rosa a través de un prisma romántico e idealista. Lo que se mira en la pantalla es igual de cruel, de bestial, de inhumano y de trágico. Deja el espíritu adolorido y cubierto por el manto negro de la desilusión, porque todo en ella es temerosa, sin nada que haga abrigar alguna esperanza para aquellos irredentos. Y, enton, es, pienso que esta película es inútil. Tal parece que Buñuel, al no ofrecer una solución a los problemas que presenta en la pantalla, se inspiró en este pensamiento de Lao-Tse: "El cisne es blanco sin necesidad de bañarse todos los días, el cuervo es negro sin necesidad de pintarse todos los días. La sencillez original de lo negro y de lo blanco esta más alla del alcance de todos los argumentos. Cuando un estanque se seca y los pecos

<sup>162</sup> Anuncio de la película *Los Olvidados*, p. 20 en: *El Universal*, noviembre 11 de 1950. 1ª sección.

peces quedan sobre la tierra, humedecerlos con el aliento o mojarlos con un poco de saliva no puede compararse a llevarlos otra vez al lago.

Y también este otro: "Cuando un hombre desea reformar el mundo y emprende esa tarea, se da cuenta de que ella no puede tener fin".

Hacer victimios acerca de cómo acogera el público una película, es imitar a los que predicen el estado del tiempo en el Observatorio, pues, cuando anuncian que flovera, brilla el sol y cuando aseguran que reinara buen tiempo, se desata la lluvia. Es muy difícil adivinar, pero en el caso de "Los Olvidados" creo que sus rendimientos de taquilla no serán muchos, por lo deprimido de su historia, por su aparente inutilidad, por que no contiene un mensaje optimista, por que aquel niño que quería ser bueno, tiene un encuentro con la muerte que lo acecha y quedan frustrados su empeño en ser bueno y la fe del director de la "Caja Correccional en la bondad que se esconde en el corazón de los pequeños delincuentes.

Quizá el objeto de Buñuel haya sido el de horrorizar a las gentes y provocar una reacción en favor de los olvidados. Posiblemente quiera conseguir con su película lo que Jack London con su novela "El Peregrino de la Estrella", que hizo cambiar el sistema penitenciario de California.

Quizá piense como el filósofo chino: "Nada en el mundo es tan débil y tan dócil como el agua, pero no tiene igual para derribar a lo fuerte". Sea como sea "Los Olvidados", cuyo argumento está escrito con todo de estereotipo es, cinematográficamente, una obra de arte.

Dice Horacio Shipp que "dos espíritus luchan perpetuamente en los asuntos humanos: uno lucha por la libertad, por hallar nuevas expresiones, por abrir nuevos canales, el otro quiere señalar límites exactos, imponer fórmulas, estandarizar las cosas. Los encontramos en el arte y la literatura con los nombres de romántico y de clásico. En la vida política son respectivamente lo revolucionario y lo conservador, en la iglesia, el deseo de reforma y lo tradicional y autoritario. Los dos son necesarios. El uno rotura campos nuevos, el otro se opone primero al nuevo movimiento, y después, aceptando muchas de sus cosas, señala nuevos límites y los marca con rígidos trazos. Hasta aquí y no más allá".

Buñuel es el romántico, el que ofrece nuevas expresiones. Lo he censurado en ocasiones por pensar que su discutida cinta "El perro del Andaluz" no tiene mas objeto que asombrar a los bobos y porque lo que había realizado en México no era digno de la fama con que llegó a estas tierras. Pero en "Los Olvidados" se muestra como un director competente, conocedor del oficio y sincero en su expresión, cosa esta última que no han tenido los otros directores extranjeros que hacen cine en México.<sup>165</sup>

Para reforzar la idea, nuevamente, del tipo de películas que el *Enciclé* esperaba de la industria, he aquí otra muestra de su visión de la realidad, o mas bien de lo que él cree es la realidad comparandola con *Los Olvidados*.

Si ustedes ya vieron "Los Olvidados" y ahora ven "Barrio Bajo", advertiran la diferencia enorme entre los personajes de una y otra, sin embargo, pertenecen todos ellos a la mas humilde de las clases sociales. Los de aquella son sombríos y falsos, porque no conocen la alegría y los cubre el manto de la tristeza, los de "Barrio Bajo" son tan miserables como aquellos, pero son humanos y sienten, y sufren, y gozan, y aman como todos ser normal, sea pobre o rico (1914).

<sup>165</sup> *El Enciclé: Film: Nuestro Cinema*, p. 33, en *Magacinema de El Universal*, noviembre 17 de 1950, No. 48, año III  
<sup>166</sup> *El Enciclé: Film: Nuestro Cinema*, p. 33, en *Magacinema de El Universal*, diciembre 16 de 1950, No. 52, año III

En *El Nacional* Efraim Huerta hace una reseña de la estrategia que se trataba de seguir con *Los olvidados* en cuanto a su proyección en los cines. Pero esta planeación concienzuda se echó a perder, por los motivos de todos conocidos.

Edmundo Ragasol, del Prado, espera que "Los Olvidados" corra sus buenas semanas de estreno en el México, a cinco pesos, para luego ponerla en su cine a cuatro y dejar que pase al Mariscal a tres.<sup>165</sup>

A su vez Arturo Perucho, en el mismo periódico, se expresó ampliamente del contenido de la película tratando de precisar tanto el estilo como las cosas que Buñuel refleja en su historia e incluso de rebatirle algunos detalles.

*Los Olvidados*, gran película de Luis Buñuel, no ha tenido éxito de Público. La explicación de este lamentable hecho no es difícil: el público de cine está saturado por las blanduras de las películas norteamericanas, está dirimido, amercenado, con un empacho de dulzonería indigesta, aunque graa al paladar. Hollywood ha conseguido algo detestable: que millones de espectadores de todo el mundo le tengan miedo a la verdad y cierran los ojos cuando alguien intenta mostrarlesla. *Los Olvidados* está, así, fracasando por lo mismo que fracasó *Paisan*, por lo mismo que fracasaron, durante mucho tiempo, cuantas películas se hagan para llamar a las cosas por su nombre, sin hipocritas disimulos, sin velos que atenúen la crudeza de ciertas realidades cotidianas.

Ahora se ha puesto de moda hablar de realismo a todo pasto, merced a algunas buenas realizaciones realistas que han venido llegando de Europa últimamente. Pero hay grandes confusiones en eso del realismo improvisado de cierta gente. Una de esas confusiones consistirá en demostrar que *Los Olvidados* no atrae poco público por ser realista, puesto que otras cintas realistas -*Akmon* por ejemplo- lo tuvieron abundante. Se impone pues aclarar un tanto las cosas y ponerlas en su punto.

Algunos críticos, y con ellos un amplio sector de aficionados al cine, están confundiendo el naturalismo a la Zola o a la Balzacianos, con el realismo. *Mignon's*, su cogerme *La escuela*, entre otras producciones francesas recientemente estrenadas en México, caen de lleno en la escuela naturalista y no tienen nada del realismo auténtico, auténtico de Tolstói de Balzac - de Balzac. Exaltan esta decido de una manera lisa y llana "Los instintos de la naturaleza". Por eso predomina en ellas la sexual sobre lo social, lo intraverso sobre el medio en que los personajes viven y se desenvuelven.

En fin de cuentas, el realismo, en arte, no involucra un problema de ideologías determinadas, sino de honestidad artística. Consiste en presentar las cosas como son, en no engañar a nadie falsando la realidad circundante. ( )

A propósito de *Los Olvidados* no puede haber dudas: es una película decididamente realista. Si hay en ella momentos que podrían incluirse en la tendencia naturalista y zoloesca fuerza es confesar que son episódicos y no fundamentales. Lo fundamental, en *Los Olvidados*, es la ciudad pintoresca de un submundo de gran ciudad -México, Nueva York, Londres o Madrid, en el cual la mano de la miseria y

<sup>165</sup> Efraim Huerta *Radio México*, p. 1 en *El Nacional*, noviembre 9 de 1950. (Sección



el abandono mantiene hundidos, en íntimo contacto con el delito y los más bajos instintos del animal humano, a miles de jóvenes perdidos para la sociedad y para ellos mismos. Por eso es *Los Olvidados* una película ruda, desacradable y cruel, como la verdad misma que refleja. Porque cerramos los ojos, porque no vamos a ver la película, no evitaremos que en ese submundo de México, de Nueva York, de Londres o de Madrid haya chiquillas pervertidas, tipo; afeminados, madres que no conocen a los padres de sus hijos, muchachos ladrones y asesinos, miles y miles de seres infortunados, que viven al margen de la moral y de las leyes. *Los Olvidados* presenta una verdad objetiva, de ahí que sea una obra de arte realista.

Ahora bien, en nombre del realismo se pueden hacer dos reproches aparentemente contradictorios a la cinta de Buñuel: el primero que es poco realista, el segundo que le es demasiado. Vamos por partes.

Es poco realista y resulta cobarde por ellos en el sentido de que no se atreve a denunciar las verdaderas causas de las miserias que presenta. Esas horribles gentes que desfilan por la pantalla no han caído del cielo, no viven en esos asquerosos lugares porque si no caen por qué si en la abominación y en la delincuencia. La explicación de eso, por qué, es decir, lo que tiene la película realista de verdad, al menos como yo entiendo el realismo, está en el título. Falta también destacar lo más positivo. Uno de los muchachos delincuentes de la película va a dar al Tribunal para Menores y, después, ante su impregnación a la Cámara Escuela, como es la denominada institución por su amistad con su director, el maestro Armando Lee Andrade. He ahí, su organización y su funcionamiento, y aseguro que *Los Olvidados*, la de verdad, que es real y muy superior, no obstante que es, en la película, lo único que muestra como el gobierno mexicano lucha contra el abandono y la delincuencia infantil. Haber hecho más hincapié en esa lucha posiblemente que tanto se hace en la tremenda realidad de los países subdesarrollados, hubiera hecho la película más realista y más verdadera.

En el extremo opuesto y en otro sentido, *Los Olvidados* prueba que la documentación excesiva de realismo puede conducir a la presentación de un medio falso. Todos los casos que se presentan en la cinta son reales. Los tomó Alcega (principal autor del argumento) del Archivo del Tribunal para Menores. Lo que no es, neto es, que todo eso haya ocurrido en el mismo lugar y al mismo tiempo. Al buscar artificialmente esa coexistencia en un solo lugar, se falsea fundamentalmente la realidad.

Yo conozco, al menos también como Buñuel y Alcega, los barrios bajos—los más bajos—de la ciudad de México. Y viven en ellos, como en los de cualquier otra gran ciudad de cualquier otro país, gentes análogas a las que se ven en la película, pero también otras, trabajadoras normales, honradas en su miseria, que la película no muestra.

Estos obligados repatos no son en demento de la producción de Luis Buñuel, que es extraordinariamente buena y significa el primer intento serio del cine mexicano por salirse de los vulgares repatos, de los comunes trillados de la fonería y la taquilla fácil, para enfrentarse valerosamente con un tema horripilante, con un problema gravísimo de la sociedad en que aisadamente vivimos.

Por eso porque *Los Olvidados* es una película excepcional, la he tomado en serio, como merece, y dedicare una próxima crónica a detallar sus muchos valores cinematográficos.<sup>100</sup>

A Perucho la película le gusta pero no puede dejar de manifestar su temor a la total (y aparente) ausencia de bondad en la película y su mensaje completamente negativo. El domingo 19, como lo había prometido, Perucho se expresa fuerte y tendido,

<sup>100</sup> Arturo Perucho *El Cine*, p. 1 y 3, en *El Nacional*, noviembre 15 de 1950, 2ª sección.

desglosando los aciertos de la película de Buñuel como la fluidez en la trama, la buena actuación de todos sus participantes, el lenguaje cinematográfico, el realismo que maneja la cinta y hace un recuerdo de las películas de Buñuel.

En cambio, Huerta expresa la misma opinión que encuentre de él sobre la película en estas extrañas palabras:

NO VA nadie a ver "Los Olvidados". Magnífico. Eso quiere decir que realmente es una película extraordinaria. Pero todo mundo se va a refocilar con la Mampanga o a perder el tiempo con "Cumbres de soberbia", donde hay técnica, lo y el desperdicio de uno de los más espectaculares repartos estelares. Pero "Los Olvidados", en resumen, está como cuando las mejores notas de la crítica. Al gran poeta León Felipe sobre la gran película de Luis Buñuel.<sup>167</sup>

Tanto Huerta como su colega Ferruchio dan una pista del porque la gente no fue a ver *Los Olvidados*, si la película era demasiado pesonista, real y cruel para el gusto del público, era preferible ver las curvas de Silvana Mampang o una película a color que los divertiera o asombrara más, además, la película de Buñuel era, a los pesos por entregarse, es hasta cierto punto comprensible que la gente fuera reacia a ver la película, si en nuestros tiempos sigue ocurriendo lo mismo. Además que el film aun no contaba con la publicidad internacional que luego obtendría, aunque si con la nacional.

De ese mismo público se obtuvo expresión de su pensar en cuanto a la película, esta manifestación se dio a través de dos misivas que se enviaron a los periódicos *El Universal* y *el Esto*, a sus críticos el *Dueño Filmo* y Fausto Castillo, quienes continúan mostrando su parecer, formación crítica y visión de la realidad a través de sus respuestas a estas cartas.

al *Dueño Filmo*:

El correo me trajo una carta en la que el señor Luis Manrique Vela se muestra indignado porque dije el viernes pasado que "Los Olvidados" es cinematográficamente una obra de arte y que hay en esa película sinceridad artística. Con esto no quise decir que no haya falsedad en la historia desarrollada por Luis Buñuel en dicha cinta, falsedad a medias y únicamente porque hace sombras las

<sup>167</sup> Efraim Huerta *Resaca filmos*, p. 1, en *El Nacional*, noviembre 15 de 1950, 2<sup>a</sup> sección.

vidas de esos niños que presenta como si jamás pudiera escapar una sonrisa de sus labios, y como si nunca tuviesen, dentro de la miseria moral y material en que viven, momentos de felicidad ( )

Estoy de acuerdo con el señor Manrique en que Buñuel parece complacerse, cuando puede dar rienda suelta a su propia expresión en la pantalla, en ofrecer únicamente atisbos sombríos de la humanidad, pero esto no quita calidad artística a "Los Olvidados".<sup>109</sup>

### Y a Fausto Castillo

Recibimos una carta firmada por varios maestros de enseñanza primaria, que ejercen su noble tarea en escuelas pobres de la Capital. Y sirve la carta para protestar contra la producción, la realización y las exhibiciones de la película de Luis Buñuel "Los Olvidados".

Quiénes la firman aseguran que nuestros chicos pobres son "malos y malhablados, pero nunca malvados, cobardes ni asesinos como los representan en esa película". De ser cierto lo anterior, ¡que hermosa realidad vivirá nuestra patria! Pero

„Tendría sentido negar que en México hay tribunales para menores, que los periodistas casi diario traen noticias de robos y asesinatos cometidos por adolescentes? Quien eso pretendiera, querría nulificar un hecho (triste, vergonzoso, humillante si se quiere) pero un hecho palpable con la simple ayuda de la buena intención.

Nuestro punto de vista no coincide con quienes nos envían esa carta y lo lamentamos profundamente. No coincide, porque al revés que ellos, somos partidarios de que el cine, aunque solo sea de cuando en cuando de lente implacable para señalar las fallas de nuestra organización social. Fallas, por otra parte, que compartimos con los pueblos más cultos del planeta.

Quisieramos que alguien nos diera el país donde la delincuencia infantil no es un fondo, angustioso problema. Y esto, nada más ha pretendido ser "Los Olvidados" un índice que señale nuestras miserias para que sean corregidas. Pretender que nuestros niños no se pierdan, que no tengamos en que naufragan la moral y la decencia en las sucias aguas de la perversidad y la miseria, es absurdo.<sup>109</sup>

Si entre los críticos de la prensa hubo alguna leve duda, en cambio entre los que escribían para las revistas especializadas la admiración por la película era más palpable aún.

En *El Cine Crítico, Anotador* expresa su admiración por la película dando su máxima calificación en todos los aspectos de su evaluación.

Un jiron arrancado a la vida de los pobres que viven entre el hampa. Una historia con tal realismo que llega profundamente al alma del espectador que vive los intensos momentos que el realizador supo imprimirle a la acción de la cinta. Una historia de miseria, de maldad, de ruindad en

<sup>109</sup> *El Duende Fílmico, Nuestro cine*, p. 25, en *Magacine* de El Universal, noviembre 25 de 1950, No. 49, año III.

<sup>109</sup> Fausto Castillo, *Locos*, p. 21, en *Esto*, noviembre 18 de 1950.

algunos casos, pero humana al fin en aquellos desheredados de la fortuna que tienen que correr con su miseria y en un ambiente de hampa. Una magnífica película que lleva buena interpretación y una estupenda realización con el ambiente, con el ritmo y la continuidad. Gustarla a todos los públicos no obstante su cruda realidad.

Argumento: 10 Dirección: 10 Interpretación: 10 Valor artístico: 10 Valor taquilla: 10<sup>170</sup>

En *Cinema Reporter*, dos de sus críticos salen al paso para reafirmar la grandeza de la película hecha en México:

Juan Dieguito en la *Crítica*:

Mucho se había hablado de esta película. Se la llamó excepcional, se la calificó de asquerosa, se vaciaron sobre ella los epítetos más opuestos. Nadie fue capaz de afirmar que era mala pero se formó un clima de incomoda indecisión. Y bien, ha llegado el momento de que opine el público. También el público se dividirá. Hay muchos que van a los salones a divertirse fisilamente y pasar un buen rato riendo superficialmente o despreocupándose. Esos al salir de ver "Los Olvidados" dirán que eso no es cine, que para que atestiguar más en la vida si a diario vemos tragedias que nos enojan el corazón y leemos las noticias de guerras, atentados, crímenes y mil desazones que enturbian la claridad tranquila de nuestro cielo doméstico? Pero, los otros, los que van al cine para emocionarse, para pensar, para sentir que la vida es algo más que una transmisión por radio absurda y tonta de Nono Arzu, esos, saldrán admirados del valor documental, humano y social de este film. Y claro, sobre esos valores hay que yuxtaponer otro muy interesante: el cinematográfico. No seremos nosotros los que pidamos abundancia de obras con temas de índole parecida, pero sí sale una obra como esta que se cripa de la más acre crueldad y se desenvuelve entre amarguras dolorosas como las que rezuman "Los Olvidados", tenemos que reconocer que el cine mexicano produce temas de muy diversa índole y que sabe lograr cintas artísticas de importancia. "Los Olvidados" es una gran película. Una película de alcance internacional. Un film de estatura adulta. La industria mexicana y los que alrededor de ella laboramos aun con el modesto encargo de reseñar, debemos sentirnos orgullosos. Luis Buñuel ha conseguido un producto de alta calidad, de conceptos profundos, de vigoroso sabor humano. Nuestro más rendido homenaje para él y para quienes han sido sus colaboradores en tan hermosa obra. Los actores infantiles, en este film, están espléndidos, especialmente Alfonso Mejía y Roberto Cobo. Es una película con asiento de preferencia en la galería de arte. La taquilla puede ser prodiga y si no lo fuera, sería una verdadera lastima. Se la recomendamos calorosa y sinceramente.<sup>171</sup>

Y Emilio Criado Romero en sus *Notas sin Hiel*:

LA MORALIDAD en el cine sigue siendo el tema de actualidad con motivo del caso de "Los Olvidados", la cinta inolvidable de Luis Buñuel que tanta palvadera formó y que elogiará buena parte de los cronistas:

<sup>170</sup> *Anotador. Últimos estrenos*, p. 8-10, en *El Cine Gráfico*, noviembre 19 de 1950, No. 919, año XVIII.

<sup>171</sup> Juan Dieguito *Crítica*, p. 36, en *Cinema Reporter*, noviembre 18 de 1950, No. 644, año XVIII.

SEGUN ALGUN que otro escritor sobre cuestiones fílmicas, "Los Olvidados" es inmoral porque muestra ciertas lacras. Y si estas son indudables, ocultarlas es hipocrecia. Porque el cine debe ser vehiculo de educacion del pueblo. Y una advertencia a los poderosos para que termine el espectáculo inmoral...ese si es inmoral y no el espejo donde se refleja la inmoralidad: de los niños abandonados, de las madres sin corazón, sensuales y corrompidas, y de los mendigos de industria que se sirven de la infancia desvalida para subsistir egoistamente.

"EL CINE no debe hacernos llorar", nos decia ha pocos dias un señor que cree entender de cine. Y agregaba, como cualquier gacetillero indocumentado: "Al cine hemos de ir para divertirnos, para reir...". Es decir, para ese señor, el cine es algo así como la canasta uruguaya o como una exhibición de Tongolele.

LO PEOR del caso es que "el aludido señor" goza de simpatía en los estudios y se tiene por muy enterado de cuanto se refiere a la industria. "Así andamos de autoridad", y por andar así vamos de mal en peor!

PERO EL cine es algo muy serio. El cine es la vida, debe reflejar la vida, con sus encrucadas, sus dolores, sus albranos, sus dudas y sus luces y sombras. El cine que caga en la frivolidad, en la teoría, en la estampa patriótica de lo fabamente típico, está destinado a perecer, como todo aquello que no posea calor cordial o que no sea rebelión, lección, irón poético, diamante áspero, realista de la existencia dura de los de abajo. Porque, precisamente, las esencias más puras (las únicas esencias) del pueblo, están en el mismo pueblo, que no puede ser pretendido (sino) ni bofado y menos caricaturizado cruelmente.

PARA QUE, pues, ha de servir el cine en México, ni en los demás pueblos progresistas, sino para enseñar? En la historia del Cine, no ha quedado ninguna película mediocre, y son mediocres todas aquellas en que se manejan la mala música, la sensualidad perversida y, como halago, la existencia depravada de señoritos o rancheros neorodados, endiosados e incultos. El Cine no puede ser como esos libelos propagadores del peor gusto que se editan con malos dibujos de historietas, faltas de ortografía, para uso y disfrute de muchachos, a quienes se les embota el sentido común y se les esteriliza el anhelo de ser útiles a la patria.

CLARO QUE se está dando el caso de que muy buenas películas como "Los Olvidados" no dan dinero, por lo que hay que pensar que el buen gusto, salvo raras y honrosas excepciones, no es "taquillero", empleando esa palabra, también salida de los que hacen las peores películas en México.<sup>172</sup>

Después de todas estas elogiosas, en su mayoría, expresiones en favor de *Los olvidados* encontré algo curioso sobre la película y es que Buñuel elogia la tarea de los censores mexicanos, curioso y extraño, pero comprensible ya que su película no tuvo tantos problemas como *El Suavecito* y *Casa de vecindad*, pero he aquí el testimonio:

Luis Buñuel, nos hablaba hace unos días de la censura mexicana. Y nos hablaba con emoción exaltada, asegurando rotundamente que seguramente no existe en el mundo otra censura más culta y más comprensiva que la que tenemos en México. Por lo raro del hecho, queremos destacarlo, ya que

<sup>172</sup> Emilio Criado y Romero, *Veinte años más*, p. 15, en *Cinema Reporter*, diciembre 2 de 1950, No. 640, año XVIII.

no es la adulación quien provocó los conceptos de Buñuel, sino la contemplación del procedimiento minucioso que siguen los censores para llegar a clasificar una producción nacional.<sup>171</sup>

Si lo dijo o no Buñuel, es algo que no se podrá saber, pero si lo hizo fue en un momento oportuno.

En la revista *Tiempo* también el crítico cinematográfico escribió extensamente y con admiración de la película, con la notoriedad de ser una crítica aparecida cuando recién había sido terminada la película.

#### El Drama del pueblo

La niñez capitalina había sido un tema no tocado por la industria cinematográfica mexicana. Y la riqueza temática que ofrece el desamparo de los gorrillos ha sido aprovechada ahora en una película compuesta con admirable sentido realista por el director Luis Buñuel, aragonés de origen, de quien se recuerda aquella cinta satírica titulada *El perro andalés*.

*Los Olvidados*, título de la película que nos ocupa, presenta matices muy hondos de la vida miserable de un grupo de niños y adolescentes que habitan en una de las barriadas más pobres de la ciudad de México: Nonolaco.

*Delincuencia*. Los archivos del Tribunal para Menores, dependencia de la Sra. de Gobernación, sirvieron de fuente informativa a Luis Buñuel y Luis Alcoriza, de ellos tomaron los datos necesarios para formular un argumento revisado más de una veintena de veces.

Datos desgarradores, casos espantosos y el abandono en que suelen encontrarse esos menores, fueron aprovechados para animar la historia de *Pedro*, un adolescente olvidado por su madre y caído en esa esfera de pre-delinuencia integrada por bandas de chiquillos sin escuela, oficio ni beneficio, que tan pronto ejercen la venta de periódicos como el despojo de automóviles o el atraco a indifensos transeúntes.

La influencia perniciosa del ambiente es captada en *Los Olvidados* con justo sentido cinematográfico.

*Psicología e imagen*: Bien orientados en los problemas psicológicos de la adolescencia, presentan el conjunto de protagonistas viviendo su drama de desamparo y miseria. Excelentes imágenes cinematográficas conducen al espectador a los grados más altos de la emoción.

Es, ciertamente, una película cruel por realista, porque el director no hace concesiones de ningún género a la sensibilidad o a la conveniencia comercial, pero su realización es de tal manera artística que, aunque parezca paradójico, resulta hondamente humana. Muchos personas afirman que esta película se halla a la altura de las más dramáticas producciones italianas.

*Participación*. Luis Buñuel y Luis Alcoriza escribieron el argumento y Gabriel Figueroa realizó uno de sus más notables trabajos fotográficos. EB ha dirigido la película con el talento que solamente un hombre con preocupaciones sociales puede poner por obra.

Los artistas son Estela Inda, sencilla y humana, Miguel Inclán, ciego amargado y agorero, Alfonso Mejía, un *Pedro* de dulce corazón y buenas intenciones, frustrado por el medio en que empieza a vivir y en donde muere tempranamente, Roberto Cobos, un mozalibete degenerado y ruin, Alma Delia Fuentes, una chiquilla con excelentes dotes históricas. Completan el cuadro Mario

<sup>171</sup> De *Irre en Irre por Tort*, p. 26, en *Cinema Reporter*, noviembre 18 de 1950, No. 644, año XVIII.

Alma Delia Fuentes, una chiquilla con excelentes dotes histrionicas. Completan el cuadro Mario Ramírez, "Indito" callado e íntegro, más un conjunto de alumnos de la Escuela Granja, establecimiento de reeducación de menores. Con excepción de Estela Inda y Roberto Cobo ninguno de los otros actores tienen experiencia en la actuación cinematográfica (La aparición de Francisco Jambrina y otros 2 actores profesionales es incidental).

La película ha sido producida por Oscar Danziger con un costo total de \$550 mil. OD puede sentirse satisfecho de haber realizado una verdadera obra de arte.<sup>174</sup>

Como se ha podido observar de todos estos testimonios realmente la película de Buñuel no fue atacada por los críticos y tampoco duró los cuatro días que se achacaban en el estreno, cierto es que solo duró la semana de rigor en el cine México, pero después pasó al Mariscal donde duró otra semana. Lo más probable es que el público la encontrara demasiado tetra y cruda, y como era una película mexicana con un tema que se había estado tratando por la cinematografía italiana, es posible que el público pensara "Ahora tratan de copiar a los italianos" y por ello no ir a ver la película y no tanto por pensar que tenía escenas muy dramáticas, ya que la morbosidad es una condición de lo humano y del mexicano tal vez más. El hecho es que como lo menciona Huerta, si había unas buenas curvas de por medio, era preferible verlas que una película que no sublimaba a la pobreza ni había uno solo de los cómicos conocidos que aligeraran la situación. Porque de hecho las personas que atacaron a la película no fueron sino gentes que sentían tener algo que ver con la situación de la miseria o de la falta de educación de los niños como el *Diablo*, Perucho y el grupo de maestros que envió la carta en contra de la película. El primero objetando la falta de remansos tranquilos en medio de la miseria, algo que dijera que los pobres no sufren demasiado, que dentro de esas condiciones puede alguien imaginar que es feliz, como se mostró en muchas otras películas y que el mismo *Diablo* menciona Perucho por su parte trata de defender una institución que él se precia de conocer, como es el tribunal de menores, que es donde él siente que Buñuel pudo haber hecho énfasis en la labor del gobierno por remediar el problema, Perucho también exige que se presenten las causas del por qué de la miseria, cuando ni el mismo las menciona, pero en cambio sí menciona lo horribles y

<sup>174</sup> *Tiempo*, p. 21, septiembre 22 de 1950, No. 438, año XXVII.

asquerosas que son esas gentes y sus viviendas, pero Buñuel también estaba exento de presentarlas porque él estaba presentando una historia que se desarrolla a partir de una situación dada, no pretendía dar una lección, ni hacer un recuento de las miserias del país. Por otro lado Peruchó se precia de conocer los barrios bajos tan bien como los autores de la película y lamenta que no se hayan incluido seres bondadosos y trabajadores, entonces ¿que era Julián? Buñuel no hace concesiones y es todo lo que esperaban estos críticos, una tregua, algo que les diera esperanza, que les dijera que lo que veían no existía.

Pasada la decepción o más bien ya con todo el mundo resumido a que la película de Buñuel era magnífica, pero que no le interesaba al público sucedió lo que ningún crítico hubiera imaginado, la película obtuvo un éxito rotundo en el festival de Cannes de 1951 y con ello todo mundo volvió a manifestarse sobre *Los olvidados*. Ahora sí, hallé opiniones encontradas, quienes a favor y algún otro en contra del premio obtenido por Buñuel como mejor director. En esta ocasión solo presentare las reacciones de dos de las más importantes revistas de cine de estos años *El Cine Crítico* donde había críticos a favor y en contra del triunfo y una breve nota de *Cinema Reporter* en donde se alude al encono latente en contra de la película.

#### Premio mundial para "Los Olvidados"

Nos complace sobremanera que una realización de nombre mexicano obtenga un galardón mundial. Lo que no puede complacernos es la alabanza que se les suscitada con ello. Bien está que en el extranjero reconozcan nuestros valores, pero que esperemos ese reconocimiento para que nosotros tengamos que plegarnos a los dictámenes de ellos, hay diferencia. Nos nos estamos disculpando por no haber coincidido con los sabios de Cannes. Simplemente le damos la importancia que en realidad tiene.

Y si hemos de ser francos tenemos que confesar que una de las razones en que se fundó nuestro criterio para no suponer que "Los Olvidados" fueran una maravilla, es que su director es el inteligente hispano Luis Buñuel. "Apasionados" Desde luego. Nos inspira la noble y grande pasión de amar lo nuestro, de propugnar por sobre todo, porque México ya no sea un país por conquistar, sino algo creador y grande. Si esa pasión nos ciega algunas veces, preferimos esa ceguera, a estar siempre de hinojos ante el extranjero que viene y luego de hacer millones se regresa a su país para hablar despectivamente de todos y de todos los que hicieron posible esa riqueza.

Bien quisiéramos ser justos y detenernos en el justo medio. Hay veces que queremos olvidar nuestra gran pasión y convertirnos en uno de esos señores a quienes nada sucede de lo que produce



México, pero sentimos entonces el grito de nuestros ancestros que nos piden justicia para ellos que fueron despojados y vilipendiados y volvemos a sentir como revive la pasión y, no el odio por el extraño, no sabemos de esas miserias, sino el amor por esos huesos que nos piden justicia y más justicia, aun cuando neguemos algunos valores que de fuera nos vinieron. Ese es nuestro pecado, que estamos dispuestos a perpetuar, mientras no se nos demuestre que cometimos una injusticia en defender las injusticias cometidas con los nuestros (...)»<sup>125</sup>

Hasta aquí la apasionada defensa de lo nuestro, lo autóctono como producción total, no bastaba la precisa mirada de Buñuel, ya que como él era español, la película entraba a un segundo plano como filme de calidad. Pero aún en la misma revista hubo otras opiniones más entusiastas con respecto al triunfo buñueliano. Como las de Antonio de Salazar:

**LUIS BUÑUEL ACABA DE LOGRAR** en el festival de Cannes un extraordinario triunfo para el cine mexicano al habérselo considerado como **EL MEJOR DIRECTOR DEL MUNDO** por su realización de la película, "Los Olvidados"; así como también el premio de los cronistas de la rama que asistieron a este evento.

**ESTE TRIUNFO MUY JUSTO** por cierto es totalmente íntegro para Luis Buñuel que dicho sea de paso fue él que creó la historia, le dio forma y una vez redondeada a su gusto le supo dar la categoría cinematográfica que él había pensado y que como se aprecia en "Los Olvidados" es totalmente suya.

**SI QUE TUVO COLABORADORES** como en lo que respecta a argumento o adaptación de Alcoriza, pero la misión de este fue mínima ya que si analizamos el guión cinematográfico, el diálogo y todo en sí vemos íntegramente presentada la forma de ser de Buñuel que se ocupó de su realización al cine en todos sus aspectos.

**ESTA PELÍCULA CONTO DESDE** que inició su planteamiento con las más encontradas críticas sobre como debería hacerse y sobre todas las cosas Buñuel impuso su criterio, que al ser plasmado en la pantalla dio como resultado una de esas cintas desconcertantes.

**LA CRÍTICA Y EL PÚBLICO** vio el film y cada quien con su criterio dio su opinión sobre ella, opinión que sirvió para que se crearan discusiones bastante agrias entre muchos de los cronistas de los países donde fue presentado el film que ahora acaba de darnos un prestigio mundial fantástico.

**ES ESTA LA PRIMERA VEZ** que en Cannes se concede el primer premio de dirección a una película mexicana. Ya no se concedieron premios a la fotografía y a la música, pero en lo relativo a animación jamás, y ni aun presentando cintas magníficas, se nos tuvo en cuenta por los competentes señores que forman el jurado.

**EN ESTE FILM CONCURRIERON** para su gran triunfo una magnífica escenografía del genial Edward Fitzgerald así como también la música de Peraluga y el trabajo de todos los artistas que dieron un gran rendimiento aun siendo muchos de ellos principiantes en el arte de las imágenes. ( )

**UN FILM QUE SE HIZO EN EL TIEMPO** acostumbrado en nuestra producción ya que se inició su trabajo el día 6 de febrero de 1950 para terminarse normalmente y sin ningún tropiezo el 9 de

<sup>125</sup> *El Cine Gráfico*, p. 2, abril 29 de 1951, No. 940, año XIX. (artículo tal vez escrito por Antonio Olea)

marzo del mismo año habiéndose tenido que desplazar los elementos a muy variadas locaciones del Distrito Federal.

AL FELICITAR A LUIS Buñuel por su gran triunfo, felicitamos a la industria nacional así como a su productor Oscar Danziger y a Jaime Menasce estos últimos por no haber regateado ningún esfuerzo económico en la realización de esta cinta en la que se expusieron mucho sin esperar nada.<sup>176</sup>

Y Humberto Olea:

Amigos. Hemos triunfado en Cannes, y conquistado para el cine nacional lauros que nos honran y enaltecen. En esta ocasión se llevó el premio como mejor director, Luis Buñuels, que realizó la cinta "Los Olvidados", film que triunfa fuera de nuestro país por sus grandes cualidades técnicas, como artísticas, virtudes que en nuestro país dejamos fuera de marco. "Los Olvidados", se estrenó en nuestra capital, en el cine Mexico y podemos apreciar que nuestro publico la hizo a un lado, tanto, que se le llevaron a Cannes y triunfó. Nos duele mucho que la mayoría de la Crítica mexicana haya visto en este film la pobreza y las inmoralesidades que Luis Buñuels, presenta en sus escenarios, pero con todo el dolor, decimos que es verdad. Recuerdo en estos momentos el éxito de aquellas películas mexicanas: "Nosotros los Pobres" y "Ustedes los Ricos", films que llevarán en el fondo la tragedia de nuestra gente que se debaten en la inmundicia en que viven, los criticos, siempre con su pluma venenosa, nos hicieron ver a pesar de todo, que eran buenas películas, muy bien hechas. Pero que tiene "Los Olvidados", que al publico mexicano y a nuestros colegas, no les ha gustado? La imaginación vuela, y la mia se va muy lejos trayendo esta contestacion, que era muy buena, que era tan buena, que ellos no supieron apreciarla. Bueno, pero sigamos con el triunfo de Luis Buñuels, ese magnifico director -de quien su unico delito es presentar la verdad- nos ha hecho salir ansiosos de este certamen de Cannes. Tambien merece ser mencionada la labor del argumentista Luis Alcoriza, autor del asunto de "Los Olvidados", que seguramente estará muy contento del éxito. Películas como "Los Olvidados", son las que en Mexico se deberían producir, claro que no con el mismo tema, pero si de la misma calidad. Mas no, nuestros productores le temen a las buenas películas, porque segun ellos no dejan dinero, pues el público no les da la confianza que necesitan, y claro, nuestros "Chortros" se suceden uno tras otro. Felicitamos a los audaces productores que se lanzaron a la conquista de triunfos para Mexico, y el excelente director de "Los Olvidados".

En *Cinema Reporter* Emilio Criado Romero se vuelve a mostrar contento por lo obtenido por Buñuel en Cannes, pero le preocupan las actitudes de gente como el primer critico de *Cine Gráfico* que hacían lo posible por demeritar lo obtenido en Cannes y que con motivo de la entrega de los "Arieles" esas expresiones contrarias se manifestaran no premiando a la película.

"DENTRO DE POCO habra entrega de "arieles" en Mexico. "Los Olvidados" figuran en la terna de primera linea, junto a otras películas buenas pero no de su altura. Otra vez, según hemos oido, anda por ahí, esparcido como un veneno peligroso, lo del nacionalismo, pues existen currinches

<sup>176</sup> Antonio de Salazar, *El cine sigue su marcha*, p. 4, en *El Cine Gráfico*, abril 29 de 1951, No. 940, año XIX.

<sup>177</sup> Humberto Olea, *Comentarios intencionales*, *Ibid.*, p. 5.

que atisban enemigos de México en todo extranjero amigo de esta magnífica tierra de raíces caballerescas y gente nobilísima

NO CREEMOS QUE esos "puristas" traten de arrebatarnos lo que en justicia está ya archiganado por ser, también, archimercedido, pero esperemos un poco inquietos ¡Se traman planes, hay conjurados como en la Edad Media -época suprema de toda cerrazón mental y de torpes apetitos- y se habla, se habla, se habla.<sup>178</sup>

Criado tenía razón en sospechar, mas no en que la película no ganara, ya que la película tenía asegurados a los los "arceles" e incluso se creó el de mejor actor juvenil para darselo a Roberto Cobo. Sin embargo las voces no pararon

(...) Diez de los premios fueron para una película dirigida por un español. Esto es hacer cine mexicano. Hagamos la aclaración que entre esos premios se le dio uno, con sobra de justicia, a la magnífica y postergada artista Esvela Inda, mexicana por los cuatro costados. Si, esa es nuestra pasión querer que por sobre todas las cosas que México sea reconocido por su auténtico valer fuera y dentro de nuestras fronteras y cuando a un mexicano se le exalte, sentimos grande alegría y no hemos de avergonzarnos de ella. Se cometen muchas injusticias con nosotros, para que nos detengamos a considerar si somos injustos o no cuando queremos que por sobre todo gane México y que cuando no gane, para ffaceando, arrebatate.<sup>179</sup>

Tal vez no se haya dado cuenta que Gabriel Figueroa, Roberto Cobo, Alfonso Mejía también eran mexicanos y no quiero ni imaginar que hubiera pasado si José de la Colina hubiera sido Pedro y también hubiera ganado el "ariel"

Con todo hubo un rumor, que el mismo Buñuel confirma, se trató de echarlo del país, aplicándole el artículo 33, incluso esta acción llegó a la redacción de *Cahiers du Cinema*.

Une petition aurait été signée par plusieurs personnalités mexicaines (dont Pedro Armendariz et le réalisateur Raul de Anda) qui demanderait l'expulsion du Mexique de Luis Buñuel en raison du tort causé au Mexique dans le Monde par *Los Olvidados*.<sup>180</sup>

Esta petición no la pude encontrar en las publicaciones nacionales que revisé, pero además debió de haber sido muy anterior a la publicación de la noticia pues para el

<sup>178</sup> Emilio Cuado y Romeo. *Notas sin hotel*, p. 34, en *Cinema Reporter*, abril 28 de 1951. No. 667, año XIX

<sup>179</sup> Editorial, *Los precedidos míos*, p. 2; en *El Cine Gráfico*, junio 17 de 1951. No. 948, año XIX

<sup>180</sup> *Nouvelles du cinema*, p. 49, en *Cahiers du Cinema*, No. 12, mayo 1952

tiempo en que *Cahiers* publicó esta nota Raul de Anda estaba de vacaciones por Europa y Armendáriz trabajaba con Buñuel para hacer *El Bruto*.

Pero a pesar de todos estos ladridos, los mismos que antes despotricaban contra la película ahora se subían al carro del éxito e invitaron a Buñuel a una cena en su honor en el Hotel del Prado, por parte de los directores y a la cual asistieron productores, distribuidores y artistas, además de la prensa en general. La cena se llevó a cabo el 12 de mayo de 1951.

*El Cine Gráfico* traduce algunas notas sobre *Los Olvidados* que se publicaron en Holanda y en la Unión Soviética, así como en el número de diciembre de 1951 de *Cahiers du Cinema* se habla con profusión de Luis Buñuel y de su obra por Pierre Kast y además contiene un reseña de *Los Olvidados* hecha por J. Domiel-Valeroze.

Con todas estas críticas elogiosas la película se repuso nuevamente en el cine Prado, un cine que se especializaba en cintas con temas "fuertes", de temática para adultos, se estrenó el 8 de julio y salió hasta el 7 de agosto.

En esta película se conjugan el horror de la realidad con una ciudad que nadie sospechaba que se hubiera vuelto tan violenta. Las ciudades perdidas que empiezan a proliferar alrededor de la ciudad de México y donde se percibe la dificultad para sobrevivir, ya no es la vecindad el lugar en donde se hayan los personajes de esta película, sino que se fue más allá, al entorno de la miseria creciente que empezaba a rebasar la capacidad, los límites conocidos de la ciudad, los habitantes pobres así como los recién llegados representados por el niño campesino "el ojitos" que al no tener cabida ya en la ciudad la empiezan a desbordar.

La película va mostrando diversos lugares de la ciudad de México, fácilmente reconocibles, como el Zócalo, donde camina el Jaibo, la avenida San Juan de Letrán, la Plaza de la Romita hoy Plaza Morelia que divide la colonia Roma de la Condesa, los baldíos de Nonoalco, la granja-escuela en Tlalpan, algunas calles de Tacubaya, las casas que aprovechaban cualquier material para mantenerse en pie. Y no solo es la presencia

de física de la ciudad lo que Buñuel muestra sino también la dificultad de vivir en ella, por eso muestra los mercados y al ciego que pide limosna, el lugar donde trabaja Julián, una chicharronería, y la herrería donde Pedro era aprendiz, los trabajos que realizan los niños (aunque mas bien sean formas de explotación infantil) como el de empujar el carrusel para que otros niños se diviertan, el requerimiento del pederasta a Pedro para que se vaya con él e incluso el ser cómplices de fechorías junto con el Jaibo. Buñuel también muestra la convivencia de lo urbano con lo rural, en el mantenimiento de animales para aprovechar sus productos y venderlos como son las gallinas, los huevos y la leche de la burra, en una ciudad que todavía maneja formas de supervivencia parecidas a las del campo para poder sobrevivir a la integración de lo urbano.

Buñuel enseña lo difícil que es sobrevivir a un medio hostil y que hay estrategias para protegerse de él, como la formación de grupos o pandillas, entre los niños y jóvenes, por no tener otros apoyos que los formen en esos difíciles medios en que viven.

Es por eso que nadie quería ser testigo de la historia de Buñuel, porque mostraba un mundo totalmente diferente al idealizado en el cine. Un México o una ciudad de México incapaz de recordar ni de ocuparse de esos nuevos habitantes, que llegaban huyendo de la miseria de la provincia o de cacicazgos o que llegaban llamados por el nombre y la magia del centro y de la gran ciudad. En fin que Buñuel los vio y los mostró a los demás, quienes trataban de cerrar sus ojos a esa realidad que pensaban no era el México de verdad y luego al aceptarlos se justificaban diciendo que esa miseria pasaba en todas las grandes ciudades del mundo.

Buñuel dejó un testimonio histórico crudo de la problemática urbana de los cincuenta, de los hacimientos, de los asentamientos irregulares y de las problemáticas que ahí se originaban, retando de esta forma a la sociedad a que viera lo que también era parte de ella, que también era sociedad y que la euforia de los desarrollismos, los tongolismos y las historias de arrabal, donde el cielo es la única felicidad y la pobreza una virtud y un sacrificio era lo único importante, todo lo demás estaba olvidado. Al fin y al cabo ¿quien recuerda lo que no quiere ver?

### 3.11. UN RINCÓN CERCA DEL CIELO.

La ciudad  
Al fondo de la calle un hombre se aleja con su olor de oficina  
y sus escamas de odio  
La ciudad  
Nosotros, nuestro amor, las banquetas, el fumo, la esperanza  
Las palabras no sirven. Arpejo Gasca. *Erótico*

Durante este breve espacio fue poco lo rescatable en cuanto a cine de ciudad, cierto que se seguían haciendo películas cabareteriles y de barriada, pero estas ya se limitaban a repetirse una y otra vez sobre los mismos esquemas planteados en un principio por Galindo y Rodríguez.

A pesar de que se realizaron 101 películas este año pocas son las que se pueden destacar en su calidad o importancia salvo *Sabrosa al cielo* de Bunuel, *En tan et revoltoso* de Gilberto Martínez Solares y *A.T.M.* y *Que te ha dado esa mujer* de Ismael Rodríguez, pobre en realidad la buena manufactura de las producciones nacionales.

En este año se celebran los veinte años del cine sonoro en México en diciembre, que fue una fiesta rumbosa de una semana, con invitados especiales de Hollywood, las fiestas fueron fastuosas porque se encargó de coordinarlas Miguelito Alemán, quien también era director de la revista *Voz* en esos tiempos, al año siguiente que ya no se tenían estos apoyos la celebración fue un mucho más modesta.

En 1951 se halla la película *A Toda Mañana* pero es poco lo que tiene de rescatable en cuanto a aspectos de la vida cotidiana, aun así lo más recuperable son menciones que se hacen a la vida cotidiana de ese tiempo, además de ver como se vestían los motociclistas de la época.

Sucesos como la celebración de los quince años de Anita (Alma Delia Fuentes) con vals y chambelán. La compra de muebles en abonos y el choque entre los gustos musicales de Pedro y Luis, el primero con música estadounidense y el segundo con música ranchera. El gusto de Pedro por lo estadounidense se patentiza con su

interpretación de Sinatra en el cabaret. La mención por parte de Luis de la sección en inglés de *El Universal* "The news of the world" y la contestación de Pedro a Luis por mencionar esa sección "desde que nos llega el mániz americano hasta los puercos hablan inglés" y finalmente un personaje que es el marido de la portera donde viven Pedro y Luis y que tiene diferentes trabajos, que realiza prácticamente al mismo tiempo, a la vez que su mujer se dedica a recabar propinas por cada servicio que presta a los inquilinos, lo que puede remitir a la necesidad de tener varios trabajos para sobrevivir o bien a la máxima estadounidense de "Time is money".

Lo que resalta de esta película es que ya los habitantes están plenamente adaptados a una vida con comodidades urbanas como se puede observar en su departamento y en sus actitudes utilizando los términos anglos como *Chavez special punch* o *Pedro Chavez special*. Pedro y Luis son una clase media adaptada al nuevo modo de vida, con las comodidades del siglo y las utilizan como si siempre hubieran existido, el camión, el teléfono, los radios, las motocicletas, la música americana, el conocimiento de estrellas de cine como Charles Boyer y Tyrone Power incluidos en una canción, hablar inglés, el ejercicio en las albercas.

La secuela *¿Que te ha dado esa mujer?* sigue un poco la misma tónica de la primer película pero más enfocada a los problemas de amores y lealtad amistosa, por lo que esta película merece en interés para este trabajo.

En 1952 se acaban como por arte de magia las películas de barnada y cabareteras como si presintieran que quien las impulsó o fomento estaba a punto de dejar el poder. Con el arribo de la televisión en 1950 se empiezan a explorar otros temas en el cine ya que se advierte la poderosa competencia que el nuevo medio representaba con películas como *Del rancho a la televisión* (1) y se iniciaba un nuevo genero en el cine nacional con *La bestia magnífica* (Chano Urueta), *Huracán Ramírez* (Josefito Rodríguez) y *El enmascarado de plata* (Rene Cardona), aunque esta protagonizada por *El medico*

**asesino**, el nacimiento del nuevo mito del celuloide azteca tardaría un poco más en arribar, pero aquí estaban los heraldos proclamando la llegada del *Santo* por venir.

Claro que no solo este tipo de películas fueron las que se produjeron este año, se destacan películas tan valiosas o recordadas como *El bruto* y *Robinson Crusoe* de Buñuel, *Dos tipos de cuidado* de Ismael Rodríguez, *El reboto de Soledad* de Gavaldón y *Me traes de un ala* de Gilberto Martínez Solares con Tin Tan y la última colaboración de Alberto Gout con Ninón Sevilla, *Aventura en Río*.

Con *Un rincón cerca del cielo* y su secuela *Ahora soy rico* se cierra el círculo de las películas ciudadanas que este trabajo inició con *Instinto amanece* y ya se ira viendo el por qué.

Estrenada el 22 de agosto de 1952 y aclamando la pareja que formaban Pedro Infante y María López, la película se presentaba como

La cruel lucha por la vida en la que perdieron todo, menos su inmenso amor y su fe en Dios <sup>161</sup>

Con una publicidad como esta se aseguraba una buena permanencia en cartelera de estreno, como así sucedió con tres semanas en el ahora remozado, Orfeón.

Con un locutor presentando el arribo del ilusionado pueblerino Pedro González que llega entusiasta a la gran ciudad, con treinta pesos y una recomendación para buscar trabajo con un influyente. Los días pasan y el influyente no recibe a Pedro, este desesperado le cuenta todo a Martín, jefe de don Chema, quien le avienta un billete a una escupidera y Pedro le dice que no lo humille, que el quiere trabajo, le ofrece un trabajo de "aviador" y Pedro vuelve a rehusar, así que le consigue un trabajo en una oficina, quitándole su lugar a Margarita, quien es pretendida por su jefe don Antonio, un tenorio sinvergüenza. Ante la insistencia del jefe a llevarla a comer, Margarita le dice

<sup>161</sup> Anuncio de la película *Un rincón cerca del cielo*, p. 20, en *El Universal*, 22 de agosto de 1952, 1ª sección



que Pedro ya la había invitado, Pedro y Margarita se conocen, salen varios fines de semana al cine, a Chapultepec, por los alrededores y formalizan un noviazgo, se casan casi en secreto, solo con el conocimiento de don Chema y su hija Sonia. Ambos siguen trabajando y de pronto Margarita se desmaya en la oficina y todos se enteran que está embarazada, don Antonio se enfada y le pide que abandone la plaza, con lo que Pedro está de acuerdo, pero sorpresivamente también lo despiden a él. Don Chema le consigue un trabajo de guardaespaldas del canalésco influyente Martín, por petición de Sonia, quien se hizo su amante. Sonia y su padre tienen muchos problemas por causa de la pobreza y Sonia se va con Martín cuando le dice a don Chema que es su amante, don Chema le reclama a Martín que ande con su hija y le suplica que la deje a cambio de ser su perro, Martín ordena a Pedro que golpee al viejo y Pedro se niega a ello, aunque don Chema le pide que lo haga para no perder su trabajo, Pedro le dice que él se sentiría orgulloso de ser su hijo y la emprende a golpes con toda la banda y con el mismo jefe. Don Chema jura hacerse rico para recuperar a su hija y les deja la casa, pero Pedro y Margarita la abandonan y buscan un nuevo lugar para vivir y lo encuentran en una buhardilla del callejón de Dolores. Pedro desempeña varios trabajos cada vez menos remunerados hasta quedar completamente desempleado. Margarita cose y planea agotadoramente para mantener a Pedro y a su pequeño hijo. Don Chema llega en día de reyes y les lleva regalos y dinero para ellos y para su hija, que fue abandonada por Martín cuando supo que estaba embarazada. Pero Pedro es detenido porque el dinero es producto de fraudes; al salir de la cárcel, Pedro, desesperado, por su pobreza, se une a un grupo de cirqueros callejeros y hace un trabajo por el que expreso desprecio al comienzo de la película: el de "perro humano". Sonia llega por el dinero que le dejó su papá y al saber lo que le ocurrió quiere ir a reunirse con ella a las Islas Marias. El niño de Pedro enferma de pulmonía y Pedro sale a conseguir dinero para sus medicinas, ve a un borracho contando dinero a las afueras de un cabaret y le pide cien pesos, este se los niega, así que Pedro lo golpea y le roba los cien pesos. La policía lo aprehende en la farmacia, pero el borracho que se llama Tony interviene por él cuando nota que solo le

quitó lo que le pedía y le dejó la cartera llena, a pesar de sus esfuerzos el niño muere y Pedro intenta suicidarse arrojándose bajo un tren en marcha, pero sólo queda cojo. Resignado regresa a su casa en la azotea del brazo de Margarita, quien le comunica va a tener otro hijo, Pedro reacciona enfadado y le dice a Margarita que si lo van a tener para que se muera otra vez, pero Margarita lo convence de que el que está mal es él y que siempre hay que agradecer a Dios por ser pobres. Pedro lo acepta y agradece a Dios por su pobreza.

La crítica para estos momentos comenzaba a preocuparse menos por el cine mexicano, dedicando menos espacio para hablar de él, ya no existían los grandes espacios en los periódicos ni los suplementos especiales de cine, las revistas eran cada vez más escasas y las columnas de los críticos eran reducidas en extensión e importancia, las películas carecían cada vez más de interés y eso se reflejaba en las críticas, como se puede observar en estas desgastadas y pocas reseñas a la película

Ojalá que le dure la popularidad a Pedro Infante hay tres películas, en tres diferentes salones de estreno, que están siendo proyectadas y en las cuales él toma parte. Y las tres cintas están dando dinero. También en esas tres cintas actúa ese magnífico actor que se llama Andrés Soler. Ojalá que le dure a los productores ( )

"Un rincón cerca del cielo", estrenada en el Orfeón y en la cual Pedro se presenta como actor dramático y lo hace bien ( )

"Un rincón cerca del cielo" es película que va a dar dinero a sus productores. El argumento es de Rogelio A. González, hijo. La dirección es también de Rogelio A. González hijo. Mauricio Wall colaboró en el argumento. Tiene sus ribetes demagógicos. Esta hebra para las masas que tienen que sentir más la historia triste de los descendientes de Pedro y de Marga, que los pobres y racos que tal vez sientan bullir en sus conciencias el remordimiento cuando vean esta cinta, salgan del cine dispuestos a tender la mano a los menesterosos. Pero esa pobreza que agobia a la pareja al final conduce a Pedro al conocimiento del amor a Dios, una vez purificada su alma por el dolor de ver morir a su hijo, la desesperación de no haber sucumbido bajo las ruedas de una locomotora y la pobreza.

La película es un poco larga, y le falta muy poco para conmover hondamente al espectador, aún cuando no faltan mujeres blancas de corazón que dejan correr algunas lágrimas por sus mejillas. Pedro Infante y Marga López están muy bien en las escenas dramáticas de la cinta, muy acentados en su actuación, y si no estrujan el corazón del espectador es, quizá, porque se ve que toda esa historia es un poco artificiosa o bien porque el argumento que escribió Rogelio González, hijo, fue demasiado para Rogelio González, hijo, como director ( )

Se las recomiendo para que se den cuenta de como las almas nobles se subliman con la miseria, las desventuras y el dolor.<sup>152</sup>

Las otras dos películas mencionadas eran *Los hijos de María Morales* y *Por ellas aunque mal paguen* y en *Cinéma Reporter* la reseña es aun mas pequeña

Un melodrama con todos los inconvenientes y todas las ventajas de esta clase de cine. Conventionalismos colocados con habilidad para provocar las reacciones emocionales de una buena parte del publico y actuaciones muy afinadas de los protagonistas.

Ya hemos convenido que Pedro Infante posee la naturalidad y la sencillez de actuación suficiente para triunfar ampliamente en esta clase de papeles en que en el fondo representa a un héroe popular. Marga López quien a pesar de su falta de personalidad, es una de nuestras mejores actrices de cine, no desmaja junto a Infante y le saca jugo y vigor a su papel.<sup>153</sup>

Como puede verse la película a pesar de su éxito no pasa de ser un melodrama mas interpretado correctamente, pero se puede ver que *Un rincón cerca del cielo* es la película que resume la vida en la ciudad de México durante la explosión del milagro mexicano. No en balde tuvo el título tentativo de *El hijo del pueblo*.

Desde tiempo atrás se habia tocado el tema de la llegada a la ciudad, pero nunca así, viendo la ilusión del recién llegado en busca de un sitio de prosperidad, la llegada del provinciano a la gran ciudad buscando un mejor empleo con todo y vista del tren llegando a la estación, con la muestra de todo tipo de personas que llegan a la ciudad de México como soldados y campesinos. Desde este instante se deja ver la reacción del recién llegado al no dejar que le lleven la maleta. Un locutor explica que Pedro solo trae 30 pesos en el bolsillo y una recomendación para un influyente, o sea tratar de acomodarse en la ciudad mediante un favor, como fue y es comun para conseguir un trabajo, pero que durante esta época fue lo mas habitual, amigos de la infancia ocupaban puestos que ni se imaginaban como manejarlos.

Después de no ser recibido por el influyente a Pedro se le acaba el dinero y trata de buscar trabajo en lo que sea, entra a una cantina (a pesar de todo sigue siendo el

<sup>152</sup> *El Duende blanco. Nuestra semana*, p. 17, en *El Universal*, agosto 26 de 1952.

<sup>153</sup> Juan Dieguito - *Crítica*, p. 28, en *Cinéma Reporter*, agosto 30 de 1952, No. 747, año XX.

lugar a donde todos llegan tarde o temprano) y ahí consigue caerle bien a otro influyente, con guaruras y toda la cosa que le ofrece un trabajo de "aviador" pero Pedro quiere trabajar, así que cuando llega a la oficina, que por la abundancia de señoritas que no hacían nada parece una oficina de gobierno, ocupa su lugar desplazando a Margarita y esta le dice entre otras cosas "aviador", "recomendado" y que tiene "palanca", todo con un ánimo de desprecio ya que ella solo tiene su trabajo como recomendación. Todos estos vocablos se integraron a nuestro lenguaje con carta de naturalización a partir de este período, famoso por el dispendio y el engrosamiento de la burocracia. El recomendar y despedir gente era más común de lo que pudiéramos pensar, por lo que nos muestra la película, claro que con las acostumbradas dosis de dramatismo para conmover al público como es el despido de la señora que siempre llega tarde por tener a su hijito enfermo en favor de una señorita más "eficiente" que llegó con recomendación de "arriba".

Pedro no era ningún iletrado o analfabeta, dejó su trabajo de escribiente en el juzgado de Los Mochis porque allá no pasaba nada y se vino a conquistar la gran ciudad, tan atrayente siempre como lo ha sido. Pero al perder Pedro su trabajo por haberle volado la mujer al jefe se enfrenta a la realidad de la escasez de trabajo, aun para las personas con cierto grado de calificación como el y se ve obligado a realizar trabajos de todo tipo como cargador y hasta llegar a ser pavaeso callejero, la falta de empleo la resume Pedro con un suspiro "Viene una crisis, se acabaron los negocios de guerra".

Junto a esta búsqueda de trabajo por parte de Pedro se haya la otra búsqueda del hombre, la mujer. Margarita es la secretaria buena y cumplidora que es pretendida por el jefe, que ve una oportunidad cuando el "nuevo" la desplaza nuevamente a donde el jefe la tiene más cerca. Margarita es una mujer independiente que trabaja para mantenerse y que llegó a donde está por su propio esfuerzo. Evita los galanteos del jefe porque sabe lo que eso significa, no tiene amenas en el trabajo porque ella es la que trabaja, no se dedica a platicar. Así que cuando el jefe le recuerda que otra vez va depender de él,

Margarita toma la iniciativa y usa hábilmente a Pedro para escapar de la invitación a comer del jefe. Incluso en la comida, al terminar, ella pide cuentas separadas, que cada quien pague lo suyo, ante la protesta de Pedro de invitar como hombre que es, pero la protesta queda en eso, ya que el no trae dinero y Margarita disimuladamente le pasa un billete para que pague y no quede mal ante la mesera, a pesar de todo esta consciente del orgullo masculino. Margarita es una joven decente que accede a salir con un compañero de trabajo los fines de semana y es ahí donde se inicia su relación.

La película nos muestra la ciudad de México con todos los lugares comunes de paseo Chapultepec, La Merced, los parques y ferias y un lugar que hacía estremecer a las muchachas decentes, el cine. Esta cinta nos muestra de una manera sencilla y sin alardes, el noviazgo que se va gestando entre dos adultos de clase media durante los cuarenta, un paseo que comienza en la iglesia y luego sigue por el zoológico de Chapultepec donde compran tortas, el paseo por La Merced donde comen y ven a los artistas ambulantes realizar su trabajo y que provocan el rechazo de Pedro y la comprensión de Margarita.

Además la película da una idea de lo que costaba la comida, por ejemplo por dos comidas corridas eran \$4.80 y por 4 tortas en el parque \$2.40, la entrada al circo \$10.00.

Cuando Pedro siente que ya tiene el suficiente grado de intimidad con Margarita le propone con una sonrisa pícaro que vayan al cine a lo que Margarita responde con una expresión de sorpresa y temor. En el cine se ve un corto sobre las consecuencias de la guerra que no interesa a nadie y es donde todos aprovechan para besarse y donde se ven los pasos que sigue Pedro para acercarse a Margarita y poder besarla, y que ella va consentiendo, y ya que lo logra viene un policía (dentro del cine) a llevárselos por faltas a la moral y ahí son defendidos por el resto de los asistentes que defienden su derecho a la intimidad que no rompe ni los gritos del dulcero que les ofrece mueganitos mientras Pedro y Margarita logran consumar su beso. Mientras, la película *México de mis recuerdos* (1943) de Juan Bustillo Oro empieza a acaparar la atención de los

enamorados. Aún aquí, el cine dentro del cine es una maquina del tiempo, recordando a los nostálgicos capitalinos de los cuarenta la época dorada del porfirato, así como ahora se ven los años plateados de los cuarenta

Con esta relación se encuentran los dos estereotipos del cine mexicano, el, el hombre "Pedro González, mexicano, 30 años, católico, huérfano, dientes completos y muchas ganas de tener hijos (...) 18 cuando menos",<sup>184</sup> y ella, la mujer que le recuerda a él a su madre en la iglesia "como si fuera igual". Un detalle más, Pedro en la oficina usa un corbatín como el que usaría el futuro presidente Adolfo Ruiz Cortines.

Este encuentro revela un poco más de intimidad de la pareja no solo en sus dramas sino en su relación como pareja desde el momento en que empiezan a discutir que cuando se casen Margarita dejara de trabajar y la oposición de la misma a dejar de hacerlo ya que lo que Pedro gana es muy poco (125 pesos al mes) y ella desea contribuir, aquí se ve un leve intento de emancipación de la mujer, la resistencia a dejar de hacer algo más que cuidar la casa, al esposo y a los niños, pero que al final de cuentas es lo que deseaba, tener alguien a quien querer y cuidar. La boda se realiza sin invitados y modestamente, pero por la iglesia, que es lo que cuenta, la vida de casados nos revela un grado más de familiaridad al observar discusiones por dinero en la cama, Pedro se enoja muchísimo porque no quería ni un centavo de su mujer y se entera que se usó el dinero de Marga para pagar los gastos de la boda, Margarita le reclama, a su vez, el faltante de 295 pesos del sueldo de 500 que Pedro gana como "guarura" y además lo acusa de ya no quererla por que se gastó ese dinero con una "exoneta", aunque al final se aclaró que fue por una cuna y un cobertor, a lo que Marga, muy contenta concluye que lo estafaron, porque eso valía lo menos la mitad.

Ya en el matrimonio Pedro está muy preocupado porque su esposa ya tiene tres meses y nada, además de reclamarle muy airado que ni se le ocurra tener una niña y Marga le contesta que ella verá como le hace pero será machito como su padre.

---

<sup>184</sup> Diálogo de la película

Ademas se ven las tareas diarias de la mujer en el hogar como escoger los frijoles, tender la cama, molestarse por el toque en la puerta mientras se hace otra cosa, y luego la lavada y planchada cuando Pedro no tiene trabajo y el encargar al niño mientras se trabaja, la ida al mercado. Todas estas tareas las realiza Marga con una gran naturalidad. Y esto es una prueba de que no se necesitan grandes cosas para mostrar el pasado ni enormes producciones ni argumentos desgarradores, la naturalidad y apego a la realidad y a su tiempo es lo que hacen valiosa una cinta para los historiadores.

Cuando el matrimonio cae en desgracia por la falta de empleo Marga, la mujer, es la que se encarga de sacar adelante la relacion, ya que Pedro no encuentra trabajo, Marga es quien busca un nuevo sitio para vivir en el callejon de Dolores, un cuarto de azotea por 18 pesos al mes, con agua, luz y techo de lamina, ella es la que lava y plancha, aunque es de extrañar que siendo ella secretaria no intentara buscar un trabajo de este tipo, pero todo sea por el drama sentimental.

La pelicula es un compendio de vida cotidiana: con los paseos, la busqueda de trabajo, las discusiones por dinero, la plática en la cama, los rezos a los santos, La Merced, Chapultepec y el callejon de Dolores.

Claro que no puede ni evita los momentos estremecedores como la pelea en la cantina donde Pedro defiende a don Chema y despues de golpear a todos los lambiscones dice "¡a ver, donde esta ese jefe!" y la emprende contra el, descargando su furia y toda su fuerza contra todos los jefes. Los problemas de Sonia con su padre, donde este llega a golpearla y donde Pedro sujeta a su mujer "Tu no te metas chaparra". Y claro, el problema del hijo y el no tener para darle de comer, lo que obliga a Pedro a abandonarlos y trabajar de lo que el dijo jamas haria, ni muriendose de hambre, pero cuando ya tiene a otros que dependen de él es diferente, el salto de Pedro a las vias del tren como muestra de su dolor por la perdida de su hijo y como rebeldia contra todo lo que dios ha puesto en su contra, la escena del robo a Tony donde una vez mas se pone de manifiesto que aunque los doctores receten lo que se necesita para la salud, la

mayoría no tiene ni ha tenido para conseguirlo, y también el orgullo del pobre al no aceptar la caridad de Tony y solo tomar lo que necesita el niño para sanar.

Mención aparte merece la cátedra de sentimientos que dicta Marga cada vez que alguien le menciona el sufrimiento, primero su enfrentamiento con Sonia donde ambas confrontan su punto de vista, el sacrificio contra la frivolidad, y quien será más feliz, Marga con niños o Sonia con dinero, ambas terminan igual. Marga contra Pedro y la aceptación del destino, Pedro aún se revela contra su suerte pero Marga le aconseja aceptarse como es y no seguir luchando, ya que Jesús también vino sin nada y los pobres son privilegiados al ser pobres. Aun así y tal vez por lo mismo, Marga está más dispuesta al sacrificio, a enfrentarse con la realidad del desempleo y de la manutención de su esposo y su hijo, siempre con la sonrisa beatífica de quien se ganará el cielo en sus acciones. Al final Pedro se rinde y se acepta, ya no hay más ambiciones, ya no hay nada porque luchar. La ambición e ilusión con que llegó a la ciudad se desvaneció cuando más cerca del cielo parecía estar.

Si la película tiene enormes coincidencias con *Nosotros...* y *Ustedes...* como en los rezos a los santos (Margarita y Chachita), lo pobre que vino Jesús a este mundo (Celia y Marga), el reclamo al esposo (Margarita y Celia), la muerte de los hijos y algunas otras, es debido a que Rogelio González ayudó en el argumento de la primera, y quería hacer su propia saga romántica-abnegada-desgraciada-final feliz. Pero con otra película comparte íntegramente toda la historia.

Esta película es *The crowd* (La multitud) de King Vidor, filmada en 1927 y que en español se llama *El mundo marcha*. La película, considerada como una de las siete joyas del cine mudo por la revista *La Semana Cinematográfica* (en 1948), fue copiada casi al detalle.

King Vidor busca en la multitud de edificios y ventanas una historia que contar y elige una, digamos al azar y ahí es donde arranca la historia de John y Mary, que se conocen en una oficina, presentados por un amigo común, salen por un tiempo



conociéndose, John ve a un merólico o anuncio-humano y manifiesta su desprecio por esa actividad. Se casan y viven felices y cuando empiezan a tener problemas, el anuncio de un hijo los vuelve a unir. Pero la muerte de su pequeña hija hace que su tranquila y monótona vida estalle, John se abate y pierde su rutinario empleo y busca otros trabajos, llegando al empleo que había despreciado en un principio, tienen otro hijo que no ayuda mucho al matrimonio, Mary desespera y los abandona, John se va a caminar con su hijo y mientras este juega con una pelota John mira desde un puente un tren y se apresta a saltar, pero se arrepiente, su hijo le dice que él es a quien más admira y que quiere ser como él cuando crezca, estas palabras le inyectan ánimo y toma a su hijo de la mano y camina muy decidido, vuelve con Mary y la cámara los toma muy contentos observando una película cómica y se aleja de ellos dejándolos nuevamente en la multitud.

Salvo algunos detalles la historia es la misma, solo que aquí Rogelio González le deja a sus personajes su mismo nombre y le agrega su apellido a Pedro y utiliza un locutor al principio para sustituir el movimiento de cámara con el que Vidor escopio su historia de entre la multitud. En la escena del suicidio, con los dos ante el paso del tren, Pedro si lleva a cabo el acto en nombre de irse con su hijo, lo que le daba un elemento más de que valerse para la siguiente película, la cojera.

*The Crowd* en su momento (como lo hace *Un rincón...*) reflejó la realidad de una sociedad que se hacia despersonalizada y mediocre, anunciaba asimismo la venta de la gran depresión y la dificultad de hallar empleo, así como el escapismo que se halla en el cine, no importan los problemas, el cine nos hace viajar y olvidar por un momento nuestra realidad, dejándonos penetrar a otra realidad.

En cambio la secuela *Ahora soy rico* muestra más bien los excesos que le podrían pasar a quien no esta preparado para asumir la riqueza. Lo que no le pasó a los funcionarios que con una buena recomendación llegaron a puestos muy importantes y que los usaron para enriquecerse.

(...) poderosísimo amigo íntimo y compañero de banca de Miguel Aleman, el ganador de millones y millones a cada iniciativa del presidente, contratos por todas partes, terrenos en Acapulco, permisos de importación, constructoras, autorizaciones para establecer filiales de compañías norteamericanas; asbestos, leyes para cubrir todas las azoteas con tinacos de asbesto cancerígeno, reventa de leche en polvo hurtada a los desayunos gratuitos en las escuelas populares, falsificación de vacunas y medicinas, enormes contrabandos de oro y plata, inmensas extensiones compradas a centavos por metro, semanas antes de que se anunciara la carretera o las obras de urbanización que se elevarían diez mil veces el valor de aquel suelo, cien millones de pesos cambiados en dólares y depositados en Suiza el día anterior a la devaluación.<sup>145</sup>

Estaba claro que la moraleja no era para ellos, sino para quienes no merecían el premio. Así que:

Para salir de la miseria y poder mejorar la vida de Margarita y del hijo por venir, Pedro se une a una banda de delinquentes, durante un asalto Pedro ataca a un viejo velador al que cree que asesino y sale huyendo, espantado por lo que él cree su crimen recuerda que Tony, a quien asaltó cuando su hijo murió, le dio su tarjeta y decide ir a verlo, le cuenta su historia pidiéndole trabajo de lo que sea, Tony quien es ingeniero le pregunta si no tiene ambiciones y Pedro le dice que ya las perdió. Tony le da empleo de vendedor y Pedro inmediatamente se compra ropa nueva y se deshace de sus harapos y lleva a su esposa lejos del cuarto de azotea a un lujoso departamento que él le muestra pieza por pieza, como ella le mostró el anterior. Se compra un auto y Tony los invita a celebrar y los lleva a un cabaret, Margarita siente pena de usar los vestidos escotados que Pedro le compró y Pedro se siente en su ambiente, con deseo de mostrar que siempre fue lo que ahora es. En el cabaret Pedro hace el ridículo al tratar de cantar porque la concurrencia lo pedía sin saber que se lo pedía a Tony, pero al terminar su pieza Tony lo anima a cantar y ahí llama la atención de Salomé, la bailarina del centro nocturno que coquetea con Pedro aun frente a Marga, pero Tony que lo advierte saca al matrimonio del cabaret. Ya en el departamento Pedro despidió a Margarita y le dice a Tony que la vayan a seguir a lo que Tony se opone, pero esperando a que su jefe se

<sup>145</sup> José Emilio Pacheco, *Op. cit.*, p. 18.

vaya Pedro regresa al cabaret y baila con Salomé, quien advierte su cojera, Pedro se siente ofendido y le ofrece dinero para que siga con él pero Salomé le dice que no es por el dinero, que si ella hubiera querido hasta lo hubiera sacado de trabajar, pero su desmedida importancia por el dinero que lo llevó a humillarla es lo que la decepcionó. Despedido, Pedro se dedica por ello a emborracharse y a tirar su dinero, recordando su accidente y tratando de olvidarlo. Pedro empieza a comportarse como siempre quiso, engaña a Marga, gasta dinero, compra camisas gemelas y todo porque así es como se comporta la gente rica. Pedro convierte en su amante a la joven nieta del humilde portero Tachito y le pone una casa. Cuando parece que todo va de lo mejor reaparece la banda con la que Pedro se unió al principio y Damián, el jefe, obliga a Pedro a robar unas drogas que Tony guarda con fines de investigación y medicinales y de las que él es el único responsable. En el aniversario de su matrimonio, el portero va a buscar a Pedro para que decirle que deje a su nieta y le cuenta todo a Marga, Pedro lleva serenata (junto con Tony) a Margarita, pero esta va está vestida con sus antiguas ropas y su maleta dispuesta a irse, Pedro la amenaza y la desafía a irse ahora que es rico, Marga se va. Tony la acompaña a la buhardilla donde antes ella viviera con Pedro y Margarita se dispone a esperar allí, sola, a que nazca su nuevo hijo. Tony le pide que lo perdone y Marga le dice que si lo va a perdonar pero que lo va hacer sufrir un poco. Pedro llega al cuarto y le suplica que regrese pero Marga no abre, así que furioso Pedro se va, Tony llega al otro día a avisarle que Pedro sufrió un accidente automovilístico. Al ir a ver como está Pedro se entera que iba con la nieta de don Tachito, Margarita va a consolar a la muchacha, que le dice que el hijo que va a tener no es de Pedro, entonces entra Tony y la chica sabe que ella es la esposa. Pedro ofrece mucho dinero para que alguien done un hueso y le quiten la cojera. Después de la operación el doctor le presenta a su donador que resulta ser Margarita, se reconcilian y se van de vacaciones a la playa. Regresan porque el alumbramiento está próximo, allí Pedro se entera de que Tony ha sido acusado de tráfico de drogas, Margarita le pide que salve a su amigo confesando la verdad, pero Pedro huye de su casa y se emborracha con sus ex-compañeros bandidos.

Después de terribles alucinaciones y sufrimientos donde recuerda a su hijo y al velador, se entera por *El Químico* (un mudo miembro de la banda) de que Damian fue quien asesinó al velador. Margarita ha tenido a su hijo. Pedro se entrega a la policía y Tony sale libre: ambos se abrazan en la Penitenciaría. Tony asegura a Margarita que Pedro saldrá muy pronto de la cárcel.

Esta secuela, estrenada el 20 de noviembre de 1952, presenta el caso de los nuevos ricos, un tema ya ampliamente tocado en el cine nacional y en las películas con las que se ha ilustrado la vida en la ciudad de México, pero aquí se presenta de una manera en que se percibe que el intérprete principal siente que todo lo que tiene se lo merecía y que la vida al fin le está retribuyendo lo mucho que le debía, aunque como en todo siempre quedan huellas del ayer y en este caso el peso del pasado es la cojera, con la que arrastra sus orígenes y le recuerda de donde viene. Algo que no olvida su esposa y que es el punto principal de la publicidad de la película.

Todo lo compra el dinero. (Pero) se puede comprar la abnegación de una esposa?

Un recordatorio a todos los hombres para que recapaciten sobre el amor de una esposa y el amor comprado de otra mujer que se vende.<sup>100</sup>

Como si no hubiera bastado la abnegación de toda la película anterior, en fin que ya que la propaganda toca este aspecto es precisamente aquí donde se sigue viendo lo cotidiano de la vida, ahora en un ambiente distinto, la clase media.

Marga se sigue encargando de anclar la vida a la realidad, la realidad que Pedro sigue sin aceptar y más ahora que tiene lo que tanto luchó, el dinero. Por principio de cuentas el mostrar el cuarto que podría hallarse en algún edificio de reciente apertura como los que se inauguraron a lo largo de la entonces acabada de terminar Avenida de Los Insurgentes o en el reciente y moderno fraccionamiento Vertiz-Narvarte con todas las comodidades como garaje propio, además de las diferentes piezas del apartamento

<sup>100</sup> Anuncio de la película *Ahora* en su p. 8, en *El Universal*, noviembre 24 de 1952, 3ª sección.

como ya se había notado en *Campeón sin corona* y también como lo muestra Jorge Negrete a Gloria Marín en *Siempre tuya* (1950) del Indio Fernández en una escena curiosamente muy parecida a la que desarrollan Pedro y Margarita en su nueva casa. Ya instalados Marga se dedica a los quehaceres domésticos mientras escucha la Q y el programa del *Panzon* Panseco "Sonrisas Colgate" en donde entrevistaba a estrellas femeninas de nuestro cine y seguirse con "Carcel de mujeres" y "Ahi viene Martín Corona", Margarita también evita los embates de las formas modernas de descanso como las camas gemelas, viendo en ellas una imagen del distanciamiento de las parejas, a diferencia de Pedro que las compró "porque así duermen los ricos... por higiene" pero ya es poco lo que se puede atisbar a través de este tremendo melodrama, que no sea ya convencional en otros melodramas como fue percibido por los pocos críticos que se ocuparon de la película.

Es quizá la mejor de las películas dirigidas por Rogelio González. Es cierto que abusa de los mismos temas, repite escenas parecidas y deja ir la mano en pasajes un tanto melodramáticos, pero al fin y al cabo ha sacado una cinta con varios valores positivos.<sup>167</sup>

Es la mejor pero repite todo lo convencional, tiene valores positivos pero no se dicen, o sea una película más.

Por su parte el *Dueño Filmo* hace una reseña que más bien parece que fue lo que se le olvidó decir de la película anterior y complementa con prisa lo que debía decir de esta.

"Ahora soy Rico", esa película que ha estado en la pantalla del Orfeón y tiene a Pedro Infante y a Marga López en los papeles estelares, y es continuación de aquella otra película que se llamó "Un rincón cerca del cielo".

La diferencia entre una y otra película es que la primera fue pensada y esta segunda soñada de aquí que veamos cosas absurdas, ilógicas y que los acontecimientos se desarrollen vertiginosamente en un brevísimo lapso.

Nos encontramos a Pedro Infante balido a consecuencia de aquel intento de suicidio que fue uno de los puntos culminantes de la cinta anterior. Continúa sumido en la más negra miseria y es

<sup>167</sup> Juan Dieguito *Cine*, p. 28, en *Cine Reporter*, noviembre 29 de 1952. No. 750, año XX.

Marga la que se gana la vida y está en espera de que la cigüeña le traiga otro chico para reponer aquel que se le murió.

El destino coloca a Pedro en un mal camino, cuando conoce a Gilberto Gonzalez, que es jefe de una banda bien organizada de criminales. Pero también conoce a un hombre bueno, Tony Aguilar, que le tiende la mano y lo ayuda a ganar dinero: es pasmoso, rápido el cambio de fortuna de Pedro. La riqueza lo trastorna y lo transforma, comenzando para la pobre Marga un nuevo calvario. En el breve lapso de unos meses les ocurren una infinidad de cosas. Al fin un sueño.

"Ahora soy Rico" tiene como adorno unas bonitas canciones cantadas por Tony Aguilar y por Pedro Infante y este tiene ocasión para hacer su temperamento dramático pero su popularidad se esfumara de seguir haciendo películas de esta clase.<sup>106</sup>

Pero son por películas de esta clase que se pueden hacer ciertas conjeturas por casualidad o porque realmente tienen algo oculto detrás. Como la que noto Gustavo García entre esta película y la misma vida del ídolo.

En principio, se trataba de la apoteosis de todas las convenciones del melodrama miserabilista sobre las bondades de ser pobre y las dificultades que entrañaba el ascenso social. En la primera parte los argumentistas acumularon un sinnúmero de desdichas sobre el humilde provinciano que encarnaba Pedro (y que se llamaba igual), quien terminaba arrojándose al paso de un tren solo para adquirir una incomoda cojera. La segunda parte mostraba lo poco apto para la riqueza que estaba quien había nacido pobre. Pero sobre todo, en ella había anotaciones que hacen sospechar que Gonzalez estaba tomando elementos de la vida del propio Infante para armar el personaje, como que con su primer fajó de billetes comprara un automóvil y cambiara a su esposa, Marga López, a un departamento muy amplio donde la relación se deteriora simbólicamente por la compra de camas separadas. Pedro mantenía una relación extramarital con una chica interpretada por Irma Dorantes, le ponía casa y para contentarse con la esposa le llevaba serenata. Con su amante sufría un accidente, aquí automovilístico, pero que también llevaba a ambos al hospital (como el primer accidente aéreo que tuvo con Lupita Torrentera), aunque el Pedro de la película se sometiera a una intervención quirúrgica para quitarse la cojera, en fin. No se puede saber hasta qué punto Pedro era consciente de las semejanzas.<sup>107</sup>

Con este díptico se llega al final del recorrido por la ciudad de México, con un par de películas que muestran por un lado el difícil sino imposible ascenso de quienes llegan a la ciudad con ilusiones y esperanzas más allá de la realidad, atraídos por la leyenda de la jaja y riqueza de la capital, que nunca como en este periodo presidencial circula por el país. Pero es más que evidente por todo lo que se ha mostrado con estas películas que lejos de ser creíble la tan exaltada riqueza de aquel sexenio, esta se

<sup>106</sup> *El Duende Filmo. Nuestros ídolos*, p. 17, en *El Universal*, diciembre 7 de 1952. 1.ª sección.

<sup>107</sup> Gustavo García, *No me parece a nadie. La vida de Pedro Infante*, p. 38, vol. 2.

concentró en los bolsillos de muy pocos mexicanos. Como es patente en la segunda parte de la saga, no todos están preparados para ser ricos y es mejor que quienes no lo sean no aspiren a la riqueza y se conformen con lo que tienen, que al fin y al cabo dios escogió nacer pobre.

Así pues, es como termina el recorrido por la ciudad de México en tiempos del presidente Alemán, con una película que recuerda todos los vicios, las angustias y los anhelos de una generación de mexicanos ciudadanos, los ciudadanos de la posguerra, los mexicanos del milagro y de la expansión industrial. Los mexicanos modernos.

Claro que no solo estas películas revisadas nos dan datos sobre las situaciones que se vivían en la ciudad de México, hay muchas más que aportarían un poco más y tener así una visión más amplia, más completa quizá.

Dos películas, aunque no corresponden al periodo del que se ha estado hablando tienen un buen material de investigación con respecto a la ciudad de México, estas son *La ilusión viaja en tranvía* (Buñuel) y *Los Fernández de Peralvillo* (Galindo) ambas de 1953, las dos películas tienen la ventaja de la perspectiva con respecto a la época y cuentan un poco más de los problemas que tal vez no se hubieran podido tocar en el momento en que ocurrían, como el acaparamiento del maíz, el sentimiento anticomunista del momento y el aprovechamiento de las imágenes religiosas como *modus vivendi*, en *La ilusión*, y el fracaso del entusiasta vendedor de artículos eléctricos, el deseo de salir de la pobreza a cualquier precio y la corrupción en los sindicatos y el gobierno que creó zares perpetuos que decían proteger a la sociedad como Mario en *Los Fernández*.

La ciudad es tan vasta, tan llena de historias y moralejas, tan sobrada de violencias y perdones que a veces se quiere cerrar los ojos y oídos a sus lamentos, las alegrías pasan desapercibidas con la luz, pero „que oculta la sombra de los edificios“, el llanto de un hambriento, el suspiro de un moribundo<sup>9</sup>. A la ciudad no le basta con un poco de sangre, exige un sacrificio masivo de sus habitantes para poder revivir todos los amaneceres del mundo.

## CONCLUSIONES

El cine ha probado en repetidas ocasiones su eficacia para recabar el testimonio de su tiempo, para guardar situaciones en el momento justo. Por ello esta investigación ha sido un divertido intento por acercarme y mostrar al cine como una herramienta más para estudiar e interpretar determinados acontecimientos.

A lo largo de este recorrido se ha visto que se ha tratado de construir una historia paralela de la ciudad, esto es una realidad alterna con la ayuda del cine. Una historia si se quiere más heroica, más protagonica, una ciudad con personajes bien definidos, con una sociedad cinematográfica para relacionarse. Todos viven su propio mundo. Los personajes de Galindo tienen más noción de la vida que fluye a su alrededor y que les afecta, como se muestra en las siguientes películas, en *Carreteras sin coronar*, la falta de seguridad al enfrentar un medio diferente como la ciudad, los peligros reales como la carestía, los accidentes, el ir al trabajo en camión como en el dúptico de *Esquina bajan* y *Hay lugar para todos* y finalmente los problemas que llegaron con la posguerra como las nuevas relaciones entre los padres y los hijos y los aparatos eléctricos como en *Una familia de tantas*. Pero a pesar de todo, en las otras películas inconscientemente deja entrever una porción de realidad, un leve y distraído destello de verdad y es por ello que las películas alcanzan un valor como documentos capaces de ser estudiados por la historia. Si el público las aceptó o no en su momento es un problema que el historiador debe tratar de interpretar y comprender las razones que provocaron esa reacción.

El espectador participa del cine al hacer una película tiquillera, la hace suya y es así como se reconoce en el film, al no ir a ver una película es porque la rechaza y no la reconoce como suya, el espectador no está ahí o más bien no quiere estar, no se acepta, como en el caso de *Los olvidados* (que es excepcional). Por ella se necesita corroborar lo que se ve en la pantalla con los testimonios que generó al momento de su exhibición y así tener una mejor perspectiva del acontecimiento.



Se puede decir que el cine mexicano a pesar de su intento por dulcificar y simplificar la vida que retrataba deja entrever las auténticas condiciones de las gentes que refleja, la verdad se le escapa, como dice Ferro, el cine destroza el molde que lo construye y delata los tiempos que la misma película propone.

De esta manera el cine crea a partir de la realidad un juego de espejos, reflejando, tal vez no muy fielmente la vida que se está representando diariamente, magnificando los aspectos con el efecto tremendista que se requiere para atraer al público que lo vive en primera instancia pero que no se toma en cuenta, así que el cine se los recuerda. De esa imagen el historiador se encarga de separar lo real de lo impresionante.

La ciudad como se vio a lo largo de este paseo no es solo edificios, ni calles, ni ropa, ni lenguaje, ni canciones; es todo el conjunto, es ver la conjugación de todos estos elementos y formar algo nuevo, es ver como de la fundición de todos los puntos cardinales de la república en el crisol de la capital, nace una ciudad nueva en sus habitantes, en sus necesidades, en su vida.

El cine es mejor que la vida, García Riera dixit; las edades de oro se suceden y pueblan los recuerdos del respetable. La vida es monótona, el cine es emoción, acción y tiene música de fondo. Como olvidar la decisión de Julieta en el tren, la amarga victoria del *Kid*, las carcajadas y el llanto del Torito, la golpiza de Paco a Mercedes y la venganza de Lupe en el mismo cuarto, la salida de Maru vestida de novia, el canto entre el Rey y la *Nema*, la desesperación de Pedro para conseguir las medicinas que van a salvar a su hijo. El cine ahora nos provee de una imagen con la cual tenemos que comulgar, un ícono a seguir, una meta y un deseo, ¿quien fuera Pedro Infante!, el cine imparte su nuevo catecismo, sus nuevos mandamientos; mi cuarto, mi vejez, mi barrio, mi ciudad, yo mismo quiero ser como no me veo en el cine. Los personajes eran siempre los mismos, si hacemos un recuento de los actores que trabajaron en las películas revisadas Pedro Infante actuó en cuatro películas (en seis si incluimos el díptico de A.T.M.), David Silva igual, *Atantequilla* en el mismo número y acompañando a los dos anteriores, Jesús García *el camellito*, también en cuatro; en tres Miguel

Manzano, Marga López, Delia Magaña y Ricardo Camacho *el Topillos*, Alma Delia Fuentes en dos (tres si contamos A.T.M.) como Blanca Estela Pavón, Olga Jiménez y *Chachita*; también Miguel Inclán y Pedro de Urdimalas en dos, como se ve las imágenes principales son más continuas y se recuerdan mejor, y así como los personajes los lugares comunes también pueblan nuestro horizonte, la vecindad, la fonda, el camión, el hospital, la iglesia, el zócalo, la calle, y finalmente el infaltable cabaret y la no menos insustituible cárcel, y de todos esos sitios ¿cuál es el que representa mejor el momento de Miguel Alemán en el poder?, si no es por las películas de cabaret, o por las de barrios pobres, este período no sería recordado por más obras que las que la corrupción generó. De esta forma, gracias al cine y su particular visión de su tiempo se puede ver ahora lo que el mismo gobierno consciente o inconscientemente impartía como imagen de México a sus habitantes, dentro de la pobreza permanece el orgullo y la honradez, dentro de la riqueza la traición y la tristeza, no quieren ser lo que no están preparados para disfrutar, no pidan más que ser buenos que Dios los premiará algún día, clase nos vemos en la próxima proyección.

La lección fue aprendida de una manera impresionante, pues desde entonces no han dejado de bombardear a la gente con estas estereotipadas manifestaciones de sacrificio y abnegación. Nunca una mujer será digna de ser tomada en cuenta por la vida y el hombre rico si antes no se degrada hasta el embarazo y sabe soportarlo con el estoicismo de una muda. En cuanto al hombre es suficiente con que a pesar de ser débil de la carne sea fiel con el pensamiento y sepa perdonar a tiempo al amor de su vida que no supo ver a tiempo y que ahora probablemente gane más que el, pero el amor puede más que esas miserables barreras monetarias y al primer reclamo del hombre ella lo abandonará todo por seguirlo y ser felices para siempre. La televisión obtuvo su línea a seguir y no se ha apartado de ella en cuarenta años. De Díaz al "Vuelo del águila", de la imagen misericordiosa de las rumberas a las telenovelas con "sabor a cuarenta" como "La pasión de Isabela" y "Si Dios me quita la vida". La televisión se sintió heredera del cine de blanco y negro y trató de continuar con la línea maniquea de la abnegación.

El estereotipo sigue funcionando y la gente que quiere ser un buen estereotipo trata de seguir las aventuras de sus iguales con suerte, lo que nunca les ocurrirá a ellos, pero si les llegara a pasar ya saben como actuar, como hacia anteriormente el cine.

Aunque tambien es una muestra de lo que la cultura popular trata de hacer para ¿aliviar?, ¿evadir?, ¿asimilar? su realidad. El cine ha permeado toda una generacion que ha tomado sus roles de la pantalla y se encarga de pregonarlo, no es la acartonada epoca de oro de principios de los cuarenta sino la exagerada, ágil y divertida del alemanismo y la primera mitad de los cincuenta. La dinamica y ligera imagen de *Tin Tán* sobrepasa la pesada y vacilante de *Cantinflas* por ejemplo entre grupos como *La maldita vecindad* y *los hijos del quinto patio* que ya desde el nombre gritan sus influencias, ademas de utilizar la imagen y voz de *Tin Tán* en la canción *Pachucos*, y los *Cantinflas* cuyo nombre tambien descendia de una pelicula solo que de los sesenta, pero que tambien retomaban algunas cosas de Tin Tan como la canción *Matenme por que me muero*, pelicula de 1951 dirigida por Ismael Rodriguez. Y asi muchos otros grupos que ya no solo hacen referencia a estas manifestaciones culturales sino a las caricaturas o a los comics, lo que los formó, divirtió y ahora los inspira.

De esta manera se puede corroborar el enorme potencial que tiene el cine para ser utilizado como fuente historica, con este cine si se quiere de un corte populachero, se demuestra que recoge de alguna manera la esencia de su entorno, subraya con su presencia el momento actual, muestra las condiciones en que se realizan las peliculas y las reacciones que la sociedad manifiesta ante ese producto que es al mismo tiempo reflejo de su tiempo, requisito indispensable para ser una fuente historica confiable.

En fin que se puede decir que la sombra proyectada hace cincuenta años continúa vigente y alcanzando nuevos adeptos que se reconocen en unos personajes que nacieron junto con una ciudad nueva a la que el cine ofrecio una alternativa diferente para vivir, un espacio más deseable para habitar y los habitantes de la ciudad se resistieron a permanecer en las penumbras de su asiento y decidieron saltar a la luminosidad de sus sueños sin vacilar.

### **Distinto amanecer.**

**Producción** (1943): Films Mundiales, Emilio Gómez Muriel, jefe de producción; Armando Espinosa.

**Dirección:** JULIO BRACHIO; asistente: Felipe Palomino; anotadora: Matilde Landeta.

**Argumento y adaptación:** Julio Bracho, con algunas ideas tomadas de "La vida conyugal" de Max Aub, colaborador en los diálogos: Xavier Villaurrutia.

**Fotografía:** Gabriel Figueroa; operador de cámara: Domingo Carrillo.

**Música:** Raúl Lavista (con el "Claro de luna" de Beethoven), arreglos musicales: Manuel Esperón; canciones: Agustín Lara ("Cada noche un amor"), Antonio Fernández (La negra Leonor"), Abelardo Valdes ("Almendra"), y otros.

**Sonido:** Howard Randall

**Escenografía:** Jorge Fernández; maquillaje: Irene Iglesias.

**Edición:** Gloria Schoemann

**Intérpretes:** Andrea Palma (Juheta), Pedro Armendariz (Octavio), Alberto Galán (Ignacio Elizalde), Narciso Busquets (Juanito), Beatriz Ramos (amante de Ignacio), Paco Fuentes (Memo), Octavio Martínez (Jorge Ruiz), Felipe Montoya (don Santos), Enrique Uribe (Vidal), Marija Grifell (esposa de Ruiz), Manuel Arvide (pistolero), Lucila Bowling (Gloria, cabaretera), Manuel Donde, (pistolero), Manuel Roche, Guillermo Zetina y David Valle González (extras), Ana María González, Kiko Mendive y Yolanda de la Cruz (atracciones musicales).

Filmada a partir del 14 de junio de 1943 en los estudios CLASA. Estrenada el 18 de noviembre de 1943 en el cine Palacio. Duración: 108 minutos.

**Campeón sin corona.**

Producción (1945): Raúl de Anda ; jefe de producción: Guillermo Alcayde.

Dirección: ALEJANDRO GALINDO; asistente: Moisés M. Delgado.

Argumento y adaptación: Alejandro Galindo.

Fotografía: Domingo Carrillo

Música: Rosalío Ramírez.

Sonido: Francisco Alcayde.

Escenografía: Gunther Gerszo; maquillaje: Concepción Zamora.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: David Silva (Roberto Kid Terranova), Amanda del Llano (Lupita), Carlos López Moctezuma (Tío Rosas), Fernando Soto Mantequilla (El Chupa), Nelly Montiel (Susana), Víctor Parra (Joe Ronda), Pepe del Río, María Gentil Arcos, Félix Medel, Ernesto Catalá, José, Pardavé

Filmada a partir del 25 de octubre de 1945 en los estudios Azteca. Estrenada el 5 de septiembre de 1946 en el cine Palacio. Duración, 100 minutos.

## **Nosotros los pobres.**

**Producción** (1947): Rodríguez Hermanos; jefe de producción: Armando Espinosa.

**Dirección:** ISMAEL RODRIGUEZ; asistente: Jorge López Portillo.

**Argumento:** Ismael Rodríguez y Pedro de Urdimalas; adaptación: Pedro de Urdimalas.

**Fotografía:** José Ortiz Ramos.

**Música:** Manuel Esperón; canciones: "Amorcito corazón" y otras

**Sonido:** Manuel Topete y Jesús González Gancs

**Escenografía:** Carlos Toussaint; maquillaje: Román Juárez

**Edición:** Fernando Martínez

**Intérpretes:** Pedro Infante (Pepe El Toro), Evita Muñoz (Chachita), Carmen Montejo ("La tísica"), Blanca Estela Pavón (Celia, "La romántica"), Miguel Inclán (don Pilar), Katy Jurado ("la que se levanta tarde"), Rafael Alcayde (licenciado Montes), Delia Magaña (La Tostada), Amelia Wilhelmy (La Guayaba), Pedro de Urdimalas (Topillos), Ricardo Camacho (Planillas), Lidia Franco (doña Merenerana, portera), María Gentil Arcos ("la parálitica"), Abel Coreño El Naranjero (Pinocho), Jorge Arriaga (El Ledo), Víctor Torres (Antonio Morales), Conchita Gentil Arcos (la usurera), Julio Ahuett (preso), Salvador Quiróz (cura), Carlos Rincón Gallardo, Hilda Vera, niña Silvia Castro, Trio Cantarreón.

Filmada a partir del 20 de octubre de 1947 en los estudios Mexico-Films con un costo aproximado de \$400,000.00. Estrenada el 25 de marzo de 1948 en el cine Colonial. Duración: 125 minutos.

### **Ustedes los ricos.**

**Producción** (1948): Rodríguez Hermanos. Jefe de producción: Armando Espinosa.

**Dirección:** ISMAEL RODRIGUEZ; asistente: Jorge López Portillo.

**Argumento:** Pedro de Urdimalas, Rogelio A. González, Ismael Rodríguez y Carlos González Dueñas; adaptación: Ismael Rodríguez y Rogelio A. González.

**Fotografía:** José Ortiz Ramo.

**Música:** Manuel Esperon. canciones: "Amorcito corazón" y otras.

**Sonido:** Manuel Topete y Jesús González Gancy.

**Escenografía:** Carlos Toussaint, maquillaje: Roman Juárez.

**Edición:** Fernando Martínez.

**Interpretes:** Pedro Infante (Pepe el Toro), Blanca Estela Pavón (Celia La Chorreada), Evita Muñoz (Chachita), Fernando Soto Mantequilla (bracero pocho), Miguel Manzano (Manuel de la Colma y Barena), Juan Pulido (Archibaldo), Nelly Montiel (Andrea), Mimi Derba (doña Charito), Freddy Fernández (El atarantado), Delia Magaña (La Tostada), Amelia Wilhelmy (La Guayaba), Pedro de Urdimalas (Topillos), Ricardo Camacho (Planillas), Jorge Arriaga (El Tuerto), José Muñoz (hermano del Tuerto), Humberto Rodríguez (German, mayordomo), Ampel Infante, Abel Curiño, José Pardave, María Valdealde, Gilda Selva, uno Emilio Giron (Torito), Trio Calaveras.

Filmada a partir del 29 de julio de 1948 en los Estudios Tepeyac con un costo aproximado de 1 500,000.00. Estrenada el 31 de diciembre de 1948 en el cine Palacio Chino. Duración: 130 minutos.

**Esquina bajan!**

**Producción** (1948) Rodríguez Hermanos; **productor ejecutivo**: Alvaro Bielsa; **gerente de producción**: Manuel R. Ojeda, **jefe de producción**: Armando Espinosa.

**Dirección**: ALEJANDRO GALINDO; **asistente**: Jorge López Portillo.

**Argumento y adaptación**: Alejandro Galindo; **asesor técnico**: Rafael Cataño.

**Fotografía**: José Ortiz Ramos; **operador de cámara**: Manuel González.

**Música**: Raúl Lavista.

**Sonido**: Jesús González Gancy y Javier Mateos.

**Escenografía**: Gunther Gerszo; **maquillaje**: Roman Juárez.

**Edición**: Fernando Martínez.

**Intérpretes**: David Silva (Gregorio del Prado), Fernando Soto Mantequilla (Constantino Reyes Almanza Regalito), Olga Jiménez (Cholita), Víctor Parra (Manuel Largo Langarica), Delia Magaña (La Bicha, mesera), Salvador Quiroz (Octaviano Lara y Puente), Miguel Manzano (Alexana González), Eugenia Galindo (doña Chabela), Jorge Arriaga (Robles), Ernesto Finance (despachador), Ángel Infante (Menchaca, el Rayito de Sol), Pui Crespo (Isabel), Chel López (policia), Jorge Martínez de Hoyos (Rabanto), Francisco Pan do (Fidel Yañez), Manuel Jarevo (secretario del interior), Mario Castillo, Carmen Novelty, Pascual Sánchez, Armando Tovar, Oscar Villalba.

Filmada a partir del 22 de abril de 1948 en los estudios Tepeyac con un costo aproximado de \$400,000.00. Estrenada el 13 de agosto de 1948 en el cine Colonial.

Duración: 115 minutos.



## **Hay lugar para...dos.**

**Producción (1948):** Rodríguez Hermanos ; **productor ejecutivo:** Alvaro Bielsa; **gerente de producción:** Manuel R. Ojeda; **jefe de producción:** Armando Espinosa.

**Dirección** ALEJANDRO GALINDO; **asistente:** Zacarias Gómez Urquiza.

**Argumento y adaptación:** Alejandro Galindo; **asesor técnico:** Rafael Cataño.

**Fotografía:** José Ortiz Ramos, operador de cámara: Manuel González.

**Música:** Raúl Lavista. **Sonido:** Jesús González Gancay y Francisco Alcayde.

**Escenografía:** Gunther Gerszo, **maquillaje:** Roman Juárez.

**Edición:** Fernando Martínez.

**Interpretes:** David Silva (Gregorio del Prado), Fernando Soto Mantequilla (Constantino Reyes Almanza Regalito), Olga Jiménez, (Cholita), Katy Jurado (Amalia R. Legazpi o Kitty), Delia Magaña (La Bicha), Salvador Quiroz (Octaviano Lara y Puente), Julio Villarreal (juez), Miguel Manzano (Ascana González), Jorge Mondragón (agente del ministerio público), Armando Arnola (abogado), Angel Infante (Menchaca, el Rayito de Sol), Rafael Icardo (don Porfirio, pasajero), Francisco Pando (Fidel), Jorge Martínez de Hoyos (Rabanito), Lupe Carriles (Guadalupe), Isabel del Puerto, Beatriz Jimeno, Manuel de la Vega, Tomás Zúñiga.

Filmada a partir del 18 de noviembre de 1948 en los estudios Tepeyac con un costo aproximado de \$350,000.00. Estrenada el 15 de julio de 1949 en el cine **Mariscal**. Duración: 118 minutos.

**Salón México.**

**Producción ( 1948):** CLASA Films Mundiales, Salvador Elizondo; productor ejecutivo.

**Fernando Marcos,** jefe de producción; **Alberto A. Ferrer.**

**Dirección:** EMILIO FERNANDEZ, asistente: Felipe Palomino.

**Argumento y adaptación:** Mauricio Magdaleno y Emilio Fernandez.

**Fotografía:** Gabriel Figueroa.

**Música:** Antonio Díaz Conde; canciones: "El caballo y la montura", "Sopa de pichón", "Meneito" y los danzones "Almendra", "Nereidas" y "Juárez no debía de morir".

**Sonido:** Rodolfo Solís y José de Pérez.

**Escenografía:** Jesús Bracho; maquillaje: Ana Guerrero.

**Edición:** Cileña Schoemann.

**Interpretes:** Marga López (Mercedes Gómez), Miguel Inclán (Lupe López), Rodolfo Acosta (Paco), Roberto Canedo (Roberto), Mimi Derba (directora), Carlos Muzquiz (patrón), Fanny Schuller (profeta), Estela Matute (cabaretera), Lucille o sea, Silvia Derbez (Beatriz), José Torvay (policia sordo), Maruja Grifell (profesora), Hernán Vera (cuidador del hotel), Humberto Rodríguez (velador), Luis Aceves Castañeda (ladron), Francisco Reiguera (ladron), Zola Esperanza Rojas, Son Clave de Oro.

Filmada a partir del 9 de septiembre de 1948 en los estudios CLASA con un costo aproximado de \$600,000.00. Estrenada el 25 de febrero de 1949 en el cine Orfeón.

**Duración:** 95 minutos.

**Una familia de tantas.**

**Producción (1948):** Producciones Rodríguez Hermanos, César Santos Galindo; jefe de producción: Amando Espinosa

**Dirección:** ALEJANDRO GALINDO; asistente: Zacarías Gómez Urquiza.

**Argumento y adaptación:** Alejandro Galindo

**Fotografía:** José Ortiz Ramos.

**Música:** Raúl Lavista

**Sonido:** Luis Fernández.

**Escenografía:** Gunther Gerszo; maquillaje: Carmen Palomino.

**Edición:** Carlos Savage.

**Intérpretes:** Fernando Soler (Rodrigo Cataño), David Silva (Roberto del Hierro), Martha Roth (Maru), Eugenia Galindo (doña Gracia Cataño), Felipe de Alba (Héctor), Isabel del Puerto (Estela), Alma Delia Fuentes (Lupita), Carlos Riquelme (Ricardo), Enriqueta Reza (Guadalupe, criada), niño Manuel de la Vega (Ángel), Nora Veryán, Conchita Gentil Arcos, María Gentil Arcos, Victoria Sastre

Filmada a partir del 20 de septiembre de 1948 en los estudios Azteca con un costo aproximado de \$400.000.00. Estrenada el 11 de marzo de 1949 en el cine Opera.

**Duración:** 130 minutos

### **El rey del barrio.**

**Producción** (1949): As Films. Felipe Mier, productor ejecutivo; Mario Zacarias, productora asociada; Ana María Escobedo; gerente de producción; Raúl Elvira, jefe de producción; Manuel Rodríguez.

**Dirección:** GILBERTO MARTINEZ SOLARES; asistente: Americo Fernandez.

**Argumento y adaptación:** Gilberto Martínez Solares y Juan García.

**Fotografía:** Agustín Martínez Solares; operador de cámara: José Antonio Carrasco.

**Música:** Luis Hernández Breton

**Sonido:** Luis Fernández.

**Escenografía:** Javier Torres Torma; maquillaje: Margarita Ortega

**Edición:** Jorge Bustos

**Intérpretes:** Germán Valdes Tin Tan (id.), Silvia Pinal (Carmelita), Marcelo Chavez Marcelo (policia), niño Ismael Perez (Pepito), Juan Garcia (Peralvillo), Joaquin Garcia Vargas Borolas (d.), Ramón Valdes (Norteno), José Ortega (El Sapo), Fannie Kaufinan Vitola (La Nena), Alejandro Cobo (Antonio), Oscar Pelido (don Jacinto), Lupe del Castillo (doña Remedios), Francisco Pando (Mataor), Humberto Rodríguez (doctor), René Ruiz Tin Tan (tenano), José Jasso, Lupe Inclán, intervenciones musicales: Yolanda Montes Tongolele.

Filmada a partir del 29 de agosto de 1949 en los estudios CLASA con un costo aproximado de \$300,000.00. Estrenada el 4 de febrero de 1950 en el cine Metropolitan. Duración: 100 minutos.

## **Los olvidados.**

Producción (1950): Ultramar Films, Oscar Dancigers (y Jaime Menasce); gerente de producción: Federico Américo; administrador: Antonio de Salazar jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: LUIS BUÑUEL, asistente: Ignacio Villarreal, repetidor de diálogos: José de Jesús Aceves.

Argumento y adaptación: Luis Buñuel y Luis Alcoriza, con la colaboración en los diálogos (sin crédito) de Max Aub y Pedro de Urdimalas.

Fotografía: Gabriel Figueroa, operador de cámara: Ignacio Romero

Música: Rodolfo Halffter, sobre temas originales de Gustavo Pittaluga.

Sonido: José B. Carles y Jesús González Ganey. Escenografía: Edward Fitzgerald maquillaje: Armando Meyer.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Stella Inda (madre de Pedro), Miguel Inclán (don Carmelo, el ciego), Alfonso Mejía (Pedro), Roberto Cobo (El Jumbo), Alina Delia Fuentes (Meche), Francisco Jambina (director de la escuela granja), Jesús García Navarro (padre de Julián), Efraim Arauz (Caacarizo), Jorge Pérez (Pelón), Javier Amezcua (Julian) Mario Ramírez (Ojitos), Juan Villegas (abuelo), Hector López Portillo (Juez), Ignacio Solorzano (feriante), Victorio Blanco (viejo del mercado), Ramon Sanchez (vendedor de tortas), Francisco Muller (Mendoza), Enequina Díaz de León (tortillera), Charles Roemer (pederasta elegante), Ines Murillo, Rosa Pérez, niños: Patricia Jimenez Pons, Miguel Funes, Jr. y José Luis Echeverría, voz de Ernesto Alonso

Filmada del 6 de febrero al 9 de marzo de 1950 en los estudios Tepeyac y en locaciones del DF (sobre todo, por el rumbo de Nonoaleco), con un costo aproximado de \$450,000.00. Estrenada el 9 de noviembre de 1950 en el cine Mexico. Duración: 80 minutos. Autorizada sólo para adultos (13814 C)

**Un rincón cerca del cielo. Ahora soy rico.**

**Producción (1952):** Filmex, Gregorio Walerstein y Antonio Matouk; productor ejecutivo: Jacobo Derechin; jefe de producción: Antonio Sánchez Barraza.

**Dirección:** ROGELIO A. GONZALEZ; asistente: Manuel Muñoz.

**Argumento:** Rogelio A. González y Mauricio Wall (Gregorio Walerstein); adaptación: Rogelio A. González.

**Fotografía:** Agustín Martínez Solares; operador de cámara: José Antonio Carrasco.

**Música:** Manuel Esperón

**Sonido:** Rodolfo Benítez y Jesús González Gancy

**Escenografía:** Jorge Fernández; maquillaje: Margarita Ortega

**Edición:** Rafael Ceballos

**Interpretes:** Pedro Infante (Pedro González), Marga López (Margarita), Silvia Pinal (Sonia Ilija), Andrés Soler (Chema Pérez), Tony Aguilar (Ingeniero Tony Merino), Luis Aceves Castañeda (Martín), Juan Orraca (don Antonio), Arturo Martínez (policia), Julio Ahuet (policia), Jorge Treviño (tendero), Hernán Vera (tortero), Luis Mussot, Jr (espectador), María Gentil Arcos (empleada), Pedro D'Agullón (vendedor), Irma Dorantes (nieta de Tachito), Eduardo Alcaraz (doctor Velasco), Arturo Soto Rangel (zapatero), Gilberto González (Damián), Gloria Mestre (Salomé), Antonio R. Frausto (Tachito), Jorge Martínez de Hoyos (vendedor), Pepe Martínez (el mudo), Paco Martínez, Guillermo Bravo Sosa, Diana Ochoa, Peque Navarro

Filmadas a partir del 11 de febrero de 1952 en los estudios San Ángel con un costo aproximado (las dos películas juntas) de \$1, 500,000. 00 Estrenadas en el cine Orfeón el 22 de agosto de 1952 (Un rincón cerca del cielo) y el 20 de noviembre de 1952 (ahora soy rico). Duraciones: 120 y 110 minutos.

## BIBLIOGRAFIA

- Aguilar Camín, Hector y Meyer, Lorenzo. *A la sombra de la revolución mexicana*, Ed. Cal y Arena, México, 1994, 293 pp.
- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*, Ed. Posada, México, 1975, 449 pp.
- Barraza, Eduardo, Leal, Juan Felipe y Jablonska, Aleksandra. *Vistas que no se ven. Filmografía mexicana 1896-1910*. UNAM, México, 1993, 143 pp.
- Bonfil, Carlos y Monsiváis, Carlos. *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, Ed. El Milagro, México, 1994, 230 pp.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*, Ed. Plaza y Janés, España, 1982, 250 pp.
- Buñuel, Luis. *Los Ovidiados*, Cine Club Era, México, 1980, 127 pp. Compilación Leonardo García Tsao
- Calvo, Eduardo. *El Cine*, Planeta, Barcelona, España, 1985, 156 pp., Biblioteca Cultural No. 20.
- Careaga, Gabriel. *Estrellas de cine. Los mitos del siglo XX*, Oceano, México, 1984, 158 pp.
- Cineteca Nacional. *Cuadernos de la Cineteca. Testimonios para la historia del cine mexicano*, Dirección General de Cinematografía, México, 1976, 9 vols.
- Colina, José de la y Pérez Turrent, Tomás. Luis Buñuel. *Prohibido asomarse al interior*, Ed. Joaquín Mortuz, México, 1986, 216 pp.
- Costa, Antonio. *Saber ver el cine*, Ed. Paidós, Barcelona, 1988, 320 pp. (Colección Instrumentos Páidos, No. 5)
- Ferro, Marc. *Cine e Historia*, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1980, 175 pp.
- García, Gustavo. *No me parezco a nadie. La vida de Pedro Infante*, Ed. Clío, México, 1996, 3 vols.
- García Riera, Emilio. *El cine mexicano*, Ed. Era, México, 1963, 238 pp.
- García Riera, Emilio. *Historia del cine mexicano*, SEP, México, 1986, 356 pp.

- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano de 1926-1966*, Ed. Era, México, 1969, 9 tomos
- García Riera, Emilio. *Emilio Fernández. 1904-1986*, Universidad de Guadalajara, México, 1987, 326 pp
- García Riera, Emilio. *Julio Bracho. 1909-1978*, Universidad de Guadalajara, México, 1986, 347 pp.
- Gubern, Roman. *Cien años de cine*, Ed. Bruguera, Barcelona, 1983, 2 vols.
- Gubern, Roman. *Historia del cine*, Lumen, Barcelona, 1973, 2 vols.
- Jablonska, Aleksandra y Leal, Juan Felipe. *La revolución mexicana en el cine nacional. Filmografía 1911-1917*, U.P.N., México, 1991, 86 pp., Col. Los cuadernos del acordeon, No. 14
- Krakauer, Sigfried. *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Nueva Vision, Buenos Aires, Argentina, 1961, 413 pp
- Monterde, Jose Enrique. *Cine, historia y enseñanza*, Ed. Laia, Barcelona, 1986, 295 pp., Cuadernos de pedagogía, No. 29
- Mora, Carl J. *Mexican Cinema. Reflections of a society*, University of California Press, Berkeley, 1982, 287 pp
- Orellana, Margarita De. *Imágenes del pasado. El cine y la historia: una antología*, UNAM-CUEC, México, 95 pp.
- Reyes, Aurelio de los. *Cine y sociedad. Vivir de sueños 1896-1930, vol. 1*, UNAM-Cineteca Nacional, México, 1981, 207 pp
- Reyes, Aurelio de los. *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*, Filmoteca UNAM, México, 1986, 132 pp., Colección Filmográfica Nacional 5.
- Reyes, Aurelio de los. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, UNAM, México, 1973, 196 pp., Col. de cuadernos del cine, No. 21.
- Reyes, Aurelio de los. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Ed. Trillas, México, 1987, 225 pp., Col. Linterna mágica, No. 10



- Reyes, Aurelio de los., Amador, Maria Luisa et al. *80 años del cine en México*, Filmoteca-UNAM, México, 1980, 142 pp.
- Reyes de la Maza, Luis. *Salón Rojo (Programas y crónicas del cine mudo en México, T. 1, 1895-1922)*, Dirección General de Difusión Cultural UNAM, Mexico, 1968, 242 pp., Cuadernos de cine/16
- Romaguera, Joaquim y Rimbau, Esteve (Eds.). *La historia y el cine*, Ed. Fontamara, Barcelona, 1983, 253 pp.
- Sadoul, George. *Las maravillas del cine*, F.C.E., 1985, 277 pp., Breviarios No. 29.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, UNAM, México, 1982, 492 pp., Lecturas Universitarias 14
- Schwarze, Michael. *Luis Buñuel*, Ed. Plaza & Janes, Barcelona, 1988, 220 pp.
- Sorlin, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, F.C.E., 1985, Mexico, 264 pp.
- Taibo, Paco Ignacio I. *El Indio Fernández. El cine por sus pistolas*, Joaquín Mortiz-Planeta, 1986, México, 216 pp.
- UNAM, *El cine*, Extensión académica, apuntes, UNAM, 1984, México, 36 pp.
- Viñas, Moises. *Historia del cine mexicano*, UNAM-UNESCO, Mexico, 1987, 306 pp.

## HEMEROGRAFIA

*Cahiers du Cinema*. París, Francia, L'étoile, mensual, (1951-1952).

*Cinema Reporter*. Revista profesional del cine mexicano. Director: Roberto Cantu Robert, México, semanal, (1943-1952).

*El Cine Gráfico*. Semanario ilustrado. Director: Antonio Olea, México, semanal, (1943-1952).

*El Nacional*. Diario al servicio de la nación. Director: Guillermo Ibarra, México, (1948-1950).

*El Universal*. El gran diario de México. Director: Armando Chavez Camacho, México, (1938-1952).

*Hay*. La revista supergráfica. Director: Jose Pages Llergo. Mexico, semanal, (1943-1952).

*La Semana cinematográfica*. Director: Marta Elba, México, semanal, (1948-1949).

*Tiempo*. Director: Martín Luis Guzmán, México, semanal, (1946-1950).

*Foz*. Director: Miguel Alemán Velazco, México, semanal, (1950).

## ARTICULOS

Chavez, Elias. *Tres decenios de alta política y corridos en el lupanar de La Bandida*, pp. 10-13; en *Proceso*, no. 560, julio 27 de 1987, México, semanal.

García, Gustavo. *Tengo una tumba donde llorar. Ismael Rodríguez contra el melodrama*, pp. 31-35, en *Archivos de la Filmoteca*. Revista de estudios históricos sobre la imagen, España, Barcelona, No. 16, febrero, 1994.

Mergier, Anne-Marie. *Operador de los Lumière para presentar el cine hace 99 años, Gabriel Veyre filmó 30 películas en México, cuenta su bisnieto*, pp. 61-67; en *Proceso*, no. 986, 25 de septiembre de 1995, México, semanal.

- Monsiváis, Carlos. *Év el pachuco un sujeto singular*. *Tin Tan*, 6-13 pp.; en **Intermedios**, No. 4, octubre 1992.
- Monsiváis, Carlos. *Las mitologías del cine mexicano*, 12-23 pp.; en **Intermedios**, No. 2, junio-julio 1992.
- Monsiváis, Carlos. *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX*; en **Historia general de México**. Tomo IV, El Colegio de México, 1977. 505 pp.
- Reyes, Aurelio de los. *Los contemporáneos y el cine*, (sobretiro), Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 20 pp.
- Reyes, Aurelio de los. *El nacionalismo cinematográfico*. 103-121 pp.; en **Historia del arte mexicano**, fascículos 116 y 117, SEP-INBA-SALVAT, México, 1982.
- Romero Cervantes, Víctor M. *La ciudad y el cine*, pp. 10-16, en **Pantalla**, No. 13, abril, 1991, Dirección general de Actividades Cinematográficas de la Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, México.
- Romero Cervantes, Víctor M. *Metodrama: cine y ciudad - sus inicios*, pp. 3-9, en **Pantalla**, No. 16, primavera 1992, Dirección general de Actividades Cinematográficas de la Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, México.
- Valenzuela, Rita. *Una historia de película*, pp. 25-28, en **Industria**, No. 34, vol. 4, diciembre 1991, México.
- Vega Alfaro, Eduardo de la. *La urbe en el cine*, pp. 176-195, en **Vivienda**, No. 2, vol 7, marzo-abril 1982, México.

## FILMOGRAFIA

Distinto Amanecer	Julio Bracho	(1943)
Campeón sin Corona	Alejandro Galindo	(1945)
Nosotros los pobres	Ismael Rodríguez	(1947)
Ustedes los ricos	Ismael Rodríguez	(1948)
Salón México	Emilio Fernández	(1948)
Esquina bajan!	Alejandro Galindo	(1948)
Hay lugar para dos	Alejandro Galindo	(1948)
Una familia de tantas	Alejandro Galindo	(1948)
El rey del barrio	Gilberto Martínez Solares	(1949)
Los Olvidados	Luis Buñuel	(1950)
Un rincón cerca del cielo	Rogelio A. González	(1952)
Ahora soy rico	Rogelio A. González	(1952)

## VIDEOGRAFIA

Pelayo, Alejandro, *Los que hicieron nuestro cine*, Video Consejo(s) CNCA-SEP, 1994, 17 VIDEOS.