



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE QUINTANA ROO

División de Humanidades y Lenguas

**“Los estereotipos en el cine de los pobres: Luis Buñuel e Ismael
Rodríguez en la época de oro del cine mexicano”**

Tesis

**Para obtener el grado de
Licenciado en Humanidades**

Presenta

Guadalupe Guillermo Castro Cruz

Director

Dr. Fidel Argenis Flores Quiroz

Asesores

Dr. Martín Ramos Díaz

Mtro. Iván Jacobo Interián Kú

Lic. María de la Luz Luna Cámara

Mtra. Iluene Anae Hernández Rodríguez



Chetumal, Quintana Roo, México, mayo de 2024



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE QUINTANA ROO

DIVISIÓN DE HUMANIDADES Y LENGUAS

Los estereotipos en el cine de los pobres: Luis Buñuel e Ismael
Rodríguez en la época de oro del cine mexicano.

Presenta:

Guadalupe Guillermo Castro Cruz

Tesis para obtener el grado de Licenciado en Humanidades.

COMITÉ DE SUPERVISIÓN DE TESIS

Director:


Dr. Fidel Arganis Flores Quiroz

Asesor:


Dr. Martin Ramos Diaz

Asesor:


Mtro. Iván Jacobo Interián Kú

Suplente:


Lic. María de la Luz Luna Cámara

Suplente:


Mtra. Iluene Anaé Hernández Rodríguez

Chetumal, Quintana Roo, México, mayo de 2024.



Resumen

El cine mexicano y en especial el cine de oro nacional, destaca por diversos aspectos culturales dentro del mismo, es por ello y por lo que la presente tesis pretende analizar el impacto cultural de los estereotipos de pobreza los cuales se encuentran inmersos dentro del cine mexicano específicamente en las cintas cinematográficas de *Los olvidados* de Luis Buñuel e Ismael Rodríguez en la cinta de *Nosotros los Pobres*. Asimismo, el estudio de los diversos roles familiares que se presentan en ambas películas las cuales se plantean de manera distinta mediante los usos de estereotipos de pobreza presentados por ambos directores cinematográficos en los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, ya que por aquellos años la pobreza se convirtió en el protagonista del cine mexicano. *Nosotros los pobres*, *Ustedes los olvidados*, cintas cinematográficas que retratan la pobreza y la desigualdad social que existió en la sociedad mexicana de los años 50, época de oro del cine mexicano. La sociedad actual difícilmente desconoce a *Pepe el toro* y a todos los personajes que formaron parte de esta gran película, sin embargo, esta misma sociedad, en su gran mayoría desconoce a personajes como el Jaibo o Pedro quien fuera un niño que vivió el odio de su madre durante toda su existencia y quien fuera asesinado por su propia gente y posteriormente desecho como una basura.

El estudio y análisis del cine de oro mexicano, marca un antes y un después para la sociedad mexicana y en especial; al sector más vulnerable de la Ciudad de México de la década de los cuarenta y cincuenta. El cine ayuda a comprender desde una visión histórica y humana la transformación social del mundo, en ese sentido se consideran las obras de Luis Buñuel e Ismael Rodríguez como un reflejo sobre el contexto histórico, social, político e ideológico de la sociedad mexicana, por este motivo, las distintas generaciones posteriores a Luis Buñuel e Ismael Rodríguez han logrado conocer las distintas visiones de pobreza mexicana generadas a mediados del siglo pasado.

Palabras clave: Cine, pobreza, estereotipo, familia y vulnerabilidad.

Agradecimientos

La realización de esta tesis no fue nada fácil, no obstante, durante este tiempo conté con las palabras de fortaleza brindada por grandes personas, quienes siempre han estado a mi lado y fueron el motor de apoyo para llevar a cabo este proyecto de investigación. Es por ello que esta tesis está dedicada a los dos pilares fundamentales de mi formación académica: familia y amigos.

Con cariño para mi mamá, por gran valentía:

Luisa Castro

Con cariño para mis hermanas;

Yahaira y Sophie

A mis tíos por su paciencia y apoyo constante:

Amparo Castro y Víctor Contreras

A mi abuela por sus consejos y sabiduría:

Olga Cruz

A Rosario Guadalupe Castro Cruz, que el recuerdo prevalezca por más tiempo.

AR; por los grandes momentos vividos en ese año lleno de aventuras.

Siete años de amistad han transcurrido en este juego llamado vida, es por ello, que se agradece la amistad y lealtad de mi estimada y gran amiga María Luna.

Dedicatoria

A las y los alumnos de primer semestre del CECyTE 1, plantel Cancún, con los que se compartió un semestre, fortaleciendo la capacidad y conocimiento en la docencia

Al Dr. Juan Manuel Espinoza Sánchez, se agradece su atención, recomendación e intervención en cada momento pedagógico.

Al Dr. Fidel Flores, mi admiración, respeto y reconocimiento al brindarme el acompañamiento, la formación y acercamiento a las humanidades.

Al Dr. Martin Ramos Díaz, agradezco su enseñanza, conocimiento para mi formación profesional.

Al Mtro. Iván Interian por su dedicación y orientación académica como investigador de esta tesis.

Contenido

Contraportada.....	II
Carta de Cesión de Derechos	III
Declaratoria de Originalidad	IV
Reporte antiplagio.....	V
Resumen	VI
Agradecimientos.....	VII
Dedicatoria	VIII
Introducción	1
Capítulo 1. México 1940 – 1950	5
1.1 La década del cambio en México	5
1.2 El contexto histórico de 1940	12
1.3 El origen del cine de oro en México	15
1.4 La visión de la marginalidad en el periodo alemanista	18
1.5 El cine y el panorama económico de los años 40s y 50s	24
Capítulo 2. El cine de los pobres	27
2.1 Ismael Rodríguez	30
2.2 La esperanza dentro de la trilogía	32
2.3 Pedro infante ¿Un estereotipo social?.....	34
2.4 Luis Buñuel.....	38
2.5 Buñuel: cine de mentalidades	40
2.6 El cine surrealista	43
Capítulo 3 El cine de oro mexicano y su impacto histórico	49
3.1 Nosotros los pobres.....	51

3.2 Los olvidados	56
3.3 La adolescencia en los olvidados.....	59
3.4 El cine como arte de masas	63
Conclusiones	66
Anexo: Glosario de conceptos cinematográficos	71
Bibliografía.....	75
Medios electrónicos	79
Anexo 1	83

Introducción

Esta tesis pretende abordar el impacto cultural que dejaron los estereotipos de pobreza dentro de la sociedad mexicana del siglo XX; ya que los estereotipos de pobreza se encontraban inmersos dentro del cine de oro mexicano, especialmente en las cintas cinematográfica de *Los olvidados* de Luis Buñuel y en la película de *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez. Es por ello, que, durante la etapa del cine de oro mexicano, la pobreza se convirtió en aquellos años en el protagonista del cine mexicano. En la época cinematográfica nacional; el cine de Luis Buñuel y de Ismael Rodríguez ha sido ampliamente estudiado y analizado por distintos investigadores, es pertinente mencionar que la obra *Nosotros los pobres* es la cinta más recordada en la historia del cine mexicano por mostrar un contexto familiar y social de esperanza protagonizada por Pedro Infante y Blanca Estela Pavón, sin embargo en dicha película es posible encontrar distintos estereotipos de pobreza como lo es la creación de una nueva identidad nacional, basándose en la construcción de un nuevo modelo familiar y el cómo deben estar distribuidos los diversos roles familiares, en donde la figura masculina representa el jefe y proveedor del bienestar familiar.

El cine mexicano y en especial el cine de oro nacional, destaca los diversos aspectos culturales de la sociedad mexicana, se entiende que el cine es un medio de comunicación social al igual que la radio o la televisión que otorga a la sociedad un mensaje que deberá ser absorbido y en su caso decodificado por parte de la población mexicana. Por otra parte, el mensaje que se presentó a finales de los años cuarenta y principios de los años cincuenta, por la industria cinematográfica mexicana fueron las formas y los medios en los que la sociedad mexicana encaró y afrontó a la nueva pobreza citadina, misma que se empezó a generar dentro de la escala social más baja de la Ciudad de México.

En el transcurso de esta investigación se analiza y reflexiona ¿Cómo el cine y la pobreza mantienen una relación estrecha, viva y concreta? ya que el cine cambia por completo la idea que se asume sobre la pobreza. Por otra parte, el cine es un mecanismo de apoyo para el desarrollo de ideas y creencias, afortunadamente podemos contar con una gran cantidad de ejemplos cinematográficos, ya que *Nosotros los Pobres* y *Los olvidados* plantean dos visiones diferentes sobre las formas de analizar la pobreza y la marginación social de los años 50. Luis Buñuel presentó una cinta cinematográfica

transparente al no contar con estereotipos que maquillaban la realidad de la pobreza mexicana, contrario a la cinta de *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez donde el estereotipo superó a la verdadera pobreza que se vivió en la Ciudad de México de aquella época.

Existe una gran cantidad de fuentes bibliográficas sobre el estudio y el análisis de la desigualdad mexicana y su relación con el cine de oro nacional, por consiguiente, en esta tesis, se menciona el ensayo de *Nosotros los pobres, ustedes los olvidados* (2010), de la autoría de Miguel Digón Pérez, quien es catedrático de la Universidad Complutense de Madrid. Este ensayo mantiene una comparación entre dos de los mejores cineastas que tuvo el cine mexicano a lo largo de toda su historia, el primero de ellos es Ismael Rodríguez quien llevara a la pantalla del cine nacional *Nosotros los pobres* de 1948, siendo un gran éxito a nivel nacional en todas las salas del cine mexicano; por otro lado Luis Buñuel, muy a su estilo surrealista, de nueva cuenta se presentó en las pantallas grandes del cine nacional con una de las cintas cinematográficas más polémicas para la época *Los olvidados* de 1950, es por ello que Digón (2010), apuesta por los estereotipos de pobreza dentro del cine de los pobres:

“El cine de los pobres ayudó con sus estereotipos homogeneizadores y heroizantes a crear identidades para la unificación nacional. En medio de un verdadero monopolio cinematográfico aparece Buñuel con una concepción muy diferente de la pobreza que sacaba a la luz la cara más oscura de la modernidad desarrollista y atentaba contra el paternalismo predicado por directores como Ismael Rodríguez. *Nosotros los pobres, ustedes los ricos*: unos incluidos en el imaginario de millones de mexicanos; los otros censurados e incomprensidos por el gran público. Para hacer nación se recurre siempre a lo estereotípico”. (p. 581)

Nosotros los pobres se encuentra maquillada por hermosas interpretaciones del cine de oro mexicano, las cuales cubrían la verdadera pobreza y miseria social de la Ciudad de México, pobreza y miseria social que tal y como señala Lorenzo (2017) “A principios del XX, los sociólogos, trabajadores sociales, juristas y economistas empezaron a darle un sentido distinto, pues observaron que los pobres se hallaban inmersos en un sistema económico y que las oportunidades para integrarse a los mercados

laborales estaban limitadas por estigmas, valores morales y prejuicios que sostenían ciertas ideologías”; caso contrario al cine de Luis Buñuel quien presentó mediante su cinta cinematográfica *Los olvidados* una crítica social hacia la marginación de la clase más baja de la Ciudad México.

Cornelio (2014) señala “*Nosotros los pobres* se constituye como un drama de los bajos fondos donde se sabe sufrir sin quejas, llorar sin lágrimas, reír en silencio, amar sin besos, vivir sin pan y justicia, pero se es feliz.” En contraste en un cine más realista *Los olvidados* se manifestó como una película en el que; el miserable mata a traición, las mamás no saben serlo y el marginado es reprochado por su existencia hasta su muerte generando en su vida la infelicidad.

En la presente tesis se abordan los estereotipos de pobreza, los cuales fueron generados en el cine de Ismael Rodríguez y Luis Buñuel, teniendo como referencia principal las cintas cinematográficas de *Nosotros los pobres* y *Los olvidados*, aunque la gran cantidad de investigaciones sobre el cine mexicano y la pobreza social logra ampliar el para futuras reflexiones. Es por ello, que esta tesis aborda individualmente la visión realista de Luis Buñuel y la visión endulzada de Ismael Rodríguez sobre la pobreza mexicana, posteriormente se realiza la comparación de ambos cineastas sobre la pobreza y marginación social en la época de oro del cine mexicano y su impacto en lo social a nivel nacional e internacional.

La tesis se encuentra dividida en tres capítulos; el primero lleva por nombre “México 1940 – 1950” en este primer capítulo se abordará el contexto histórico y social en el cual se encontraba nuestro país, también, se analizarán las etapas presidenciales de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés, las cuales, impulsaron la industria mexicana y la nueva e innovadora Ciudad de México. El capítulo dos lleva por título “El cine de los pobres”, aborda de forma breve los inicios, logros y estilos cinematográficos de ambos cineastas, posteriormente, se analiza la idea de pobreza que ambos cineastas utilizan dentro de sus respectivas cintas cinematográficas. Por último, en el capítulo tres, cuyo título es: “El cine de oro mexicano y su impacto histórico” se aborda la importancia de ambas películas para la historia del cine en México, así mismo se analiza el impacto cultural y la herencia filmica que dejaron para las nuevas generaciones.

La presente tesis es de carácter social e histórico abordando uno de los temas sociales más simbólicos para los cineastas que se analizan en este proyecto de investigación. De igual manera, se revisan los distintos estilos cinematográficos de ambos cineastas, el cual podría ser tomado en cuenta como ejemplo pedagógico para la investigación de proyectos futuros sobre los estereotipos de pobreza de Luis Buñuel e Ismael Rodríguez inmersos en el cine mexicano.

Capítulo 1. México 1940 – 1950

El objetivo principal de este capítulo es el análisis y estudio de manera general del contexto histórico que atravesó la sociedad en este país durante los años cuarenta y cincuenta. Por otra parte, se plantea resaltar el papel en el que se desempeñaba la producción filmica mexicana en esa década a partir del análisis de algunas producciones cinematográficas, desde la existencia del cine sonoro en el país y quienes explotaban diversos escenarios sociales y culturales como lo es la pobreza o la marginalidad social dentro de las grandes producciones cinematográficas de la época, como lo fue en su momento la trilogía de Ismael Rodríguez: *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* y *Pepe el toro* y por otro lado, *Los olvidados* de Luis Buñuel, quienes utilizan dos versiones opuestas sobre la pobreza mexicana. Ismael Rodríguez logra combinar la pobreza y el amor hacia el prójimo, la familia y sus amigos, teniendo como resultado una pobreza carismática y llena de amor ante los ojos de la población mexicana, por su parte, Luis Buñuel narra y estudia la pobreza mexicana con la necesidad y escasez de ese amor fraternal hacia los hijos y los amigos no existen, solo existen los enemigos dentro de la pobreza.

1.1 La década del cambio en México

Antes de la década de los 40, Lázaro Cárdenas del Rio fue el antecesor que ayudó a contribuir en la política de nuestro país mediante un modelo de gobierno popular basado en una estructura socialista, modelo político que se utilizó en esta etapa presidencial. El plan de un gobierno y una educación socialista fue evolucionando durante la política central del cardenismo, permitiendo el desarrollo de las instituciones públicas que a su vez generaron las condiciones para un desarrollo estable y continuo del proyecto político revolucionario. En otras palabras, el cardenismo consolidó y estableció los pilares y cimientos para la generación y desarrollo de una burguesía nacionalista, dicha burguesía de acuerdo con la Enciclopedia de Humanidades (2016): “representa la clase social de los propietarios, dueños de los medios de producción, que subsisten a partir de la explotación a partir de la explotación de la mano

de obra del propietario, (sector obrero). En la actualidad el término puede ser empleado de manera despectiva: Burguesía parasitaria y burguesía explotadora, etc. A aquellos individuos pertenecientes a estos estratos se les denomina “Burgueses”, y se los asocia directamente con el poder económico de las sociedades industriales”, la cual permitió un desarrollo sostenido sobre las bases económicas, políticas y sociales estables y firmes. Esto último lo sostiene (Cordera, 1981, en García, Jaime) cuando señala que:

“El proyecto nacionalista parte de la hipótesis general de que, en esta etapa del desarrollo nacional, las necesidades del país pueden ser mejor satisfechas si se recogen y actualizan los planteamientos y demandas populares que dieron origen a la Revolución mexicana, si puntualmente se aplican los postulados de la constitución política de los Estados Unidos Mexicanos y si se aprovecha y desarrolla la rica experiencia de la alianza entre organizaciones de masas y gobierno, como la habida durante la administración del presidente Cárdenas que hizo posible la realización de profundas reformas sociales y la formación de un Estado nacional vigoroso y atento a los intereses populares”. (p. 1)

El periodo cardenista, fue la etapa donde el estado mexicano empezó la fundación de un estado corporativo e industrial, siendo el cine mexicano una de las industrias que empezaría a consolidarse, es por ello que el estado inició con el proceso de conciliación de clases con el propósito de fortalecerse a sí mismo y acelerar el proceso de industrialización del país. En torno a lo anterior, (Anguiano, 1982, citado en García, Jaime) menciona que:

“Para lograr esto, los gobiernos posrevolucionarios se preocuparon por controlar al movimiento obrero, el cual había de servirles como una importante base social de apoyo y como un instrumento contra los sectores sociales privilegiados que se oponían al régimen, para exigirles su colaboración en la tarea de desarrollar la economía nacional”. (p. 22)

De igual forma, el periodo cardenista fue la etapa de fundación del Estado corporativo, en ella se desarrollan las grandes centrales obreras con un carácter orgánico, se estableció de manera concreta lo

que vendría a ser el partido de Estado, el Partido de la Revolución Mexicana (PRM), el cual sería el resultado de intereses contradictorios de la revolución mexicana institucionalizada.

Una maniobra sustantiva para el desarrollo social de la sociedad nacional fue el diseño de un modelo educativo el cual se efectuó bajo un sistema técnico insertado en el nivel medio superior, el cual tendría como propósito solucionar los problemas de infraestructura del estado mexicano. El proyecto educativo nacionalista se inspiró en los ideales y los valores de la revolución como la libertad, igualdad y justicia por ello, que la fundación del Instituto Politécnico Nacional (IPN) de acuerdo con la perspectiva cardenista, no sería solamente la base que fomentaría, desarrollaría y enriquecería el proyecto industrial del estado posrevolucionario, sino que sería la institución mediante la cual los hijos y nietos de los obreros lograrían acceder a la educación superior y un futuro mejor. En este sentido, se afirma que el Politécnico Nacional y el cardenismo es la base sobre el cual consecutivamente se logró formular un modelo educativo nacional basándose en una orientación técnica, con la formación de "politécnicos locales o regionales para formar los capitanes y el estado mayor de las clases obreras del país". (SEP, 1998, p. 31)

Durante el periodo cardenista el sistema educativo aspiró a desarrollar un modelo educativo basándose en la tecnología, el cual no solamente debería tener un carácter nacional y nacionalista, sino que además logró impulsar un desarrollo regional. Sin embargo, este último suele ser contradictorio teniendo como estructura un proyecto político que se basaba en un proyecto corporativista fundado en la industrialización de la Ciudad de México enfocándose hacia una fuerte tendencia centralista. Por otro lado, se llevó a cabo la creación de diversas instituciones educativas las cuales se encontraban dirigidas bajo un modelo técnico con las características de ciertas regiones alejadas al centro del país.

Ahora bien, el cardenismo de 1938 pone al descubierto las transformaciones del sistema político, poniendo en marcha el proceso de construcción de una nueva sociedad civil basándose en la expropiación, sin embargo, se pone en relieve un conjunto de situaciones en relación con el capital extranjero; en primer lugar resurgieron los conflictos alrededor de la expropiación de tierras, las cuales fueron entregadas y convertidas en ejidos. En segundo lugar, la expropiación petrolera surge a partir

de un conflicto laboral en el cual los aparatos judiciales del Estado fallan a favor de los obreros poniendo de relieve el deliberado apoyo estatal que tienen las organizaciones obreras; y por último 1938 es el año en el que se realiza el Congreso de la Unificación Campesina, el cual contaba con un importante rol de instituciones gubernamentales.

La crisis que provocó la expropiación petrolera se manifestó en un brusco crecimiento de la deuda externa, las restricciones a la venta de plata a los Estados Unidos y el boicot al petróleo mexicano, lo cual unido a la fuga de capitales y a las inversiones especulativas, se tradujo en un proceso inflacionario que impactó fuertemente en el poder de consumo de los sectores populares. El debilitamiento del gobierno condujo a éste a moderar sus políticas, limitando los recursos de la reforma agraria y el apoyo a las organizaciones obreras en los conflictos capital – trabajo.

La sucesión presidencial hacia 1940 expresa este conflicto y marca las limitaciones de Cárdenas para continuar con su proyecto radical. Cárdenas, de fuertes convicciones institucionalistas debe apoyar la candidatura de Ávila Camacho, con el propósito de salvaguardar la continuidad institucional. La estructura institucional creada por Cárdenas va a ser utilizada por los grupos conservadores para revertir sus políticas socio económicas. Es por ello que, en 1940 Manuel Ávila Camacho es el sucesor de Lázaro Cárdenas en la presidencia de la república mexicana. Esta derrota de los proyectos radicales herederos de la revolución será el puntapié inicial hacia un Estado que beneficiará a los capitales más concentrados generando una pobreza y desigualdad social radical que será tema para el cine nacional.

Al tomar posesión como presidente el 1 de diciembre de 1940 Manuel Ávila Camacho logró observar el cambio de un gobierno socialista a un gobierno derechista, el cual surgió por presiones e intereses de grupos políticos y económicos del país.

Manuel Ávila Camacho logró reformar el artículo tercero de la constitución política mexicana, en este artículo se define a una educación pública gratuita y privada, por lo tanto, se desarrollaron diversas facultades del ser humano como fomentar el amor a la patria, a la democracia y a una

solidaridad en la independencia y la justicia, tal y como se establece en el Diario Oficial de la Federación (1946):

“La Educación que imparte el Estado —Federación, Estados, Municipios— tenderá a desarrollar armónicamente todas las facultades del ser humano, y fomentará en él a la vez el amor a la patria y la conciencia de solidaridad internacional en la independencia y en la justicia”. (p. 3 y 4)

Ávila Camacho; reestableció de nueva cuenta la educación pública en nuestro país teniendo como propósito establecer una educación integral, científica y democrática para combatir los altos índices de analfabetismo que imperaban en la época. Se llevó a cabo una nueva reforma educativa en la que se estableció una educación que se alejaba del socialismo, sin embargo, reflejaba la sensibilidad del mexicano con su entorno social y los problemas del mundo.

La política de industrialización del país provocó un aumento formidable en la red de carreteras, vías férreas y obras públicas, por otra parte, se mejoró el sistema de riego y creció el reparto agrario, otra de las medidas que se tomaron, fue la explotación de la inversión privada y se diversificó la industria automotriz de motores y electrodomésticos.

Al inicio de 1950, mundialmente se logró reconocer a México y su economía en un proceso de transformación industrial, logrando encontrar un nuevo perfil urbanizado, el cual se alejaba de manera acelerada de un país revolucionario, en otras palabras se reconoció una acelerada revolución industrial mexicana. La Revolución Industrial en México fue el proceso de cambio de la economía tradicional agraria y minera a otra que incorporó a la industria y a la mecanización. México, como el resto de América Latina, llegó muy tarde a la Revolución Industrial, que en Inglaterra comenzó en 1760.

Por otra parte, la política obrera fue represiva y totalmente anti obrera. Las manifestaciones obreras, las cuales fueron apagadas por la fuerza pública tienen su origen en el bajo y escaso salario, ya que una de las estrategias tomadas por el gobierno de Miguel Alemán Valdés son los bajos salarios

y altos precios en los productos de la canasta básica. Este problema o bien la nueva estrategia política que aplicó el gobierno alemanista durante esa época, fue motivo de representación cinematográfica dentro del cine de Luis Buñuel y un ejemplo de ello es la escasa comida que los padres de familia logran conseguir durante el día, misma que Luis Buñuel evidenció a través de la vida de los pobres y para ello podemos tomar de ejemplo una escena de *Los olvidados*; donde se demuestra la escasez de la canasta básica en una familia de recursos limitados, haciendo mención cuando la madre de Pedro llega a su casa con unos pedazos de carne y pan que obtuvo lavando pisos durante el día.

Entendemos que la pobreza es una situación económica por la que atraviesa el hombre, en la que le es imposible satisfacer las necesidades básicas y psicológicas para sí mismo, este estado económico es ocasionado por la falta de alimentación, una vivienda de calidad, educación, medicina, también se incluyen la falta de los servicios de agua potable y energía eléctrica, tal y como señalan Feres y Mancero (2001):

Es posible distinguir entre necesidades “absolutas” y “relativas”. Las primeras son aquellas cuya satisfacción es indispensable para la existencia humana, independientemente del medio social en que se desenvuelve la persona. Por ejemplo, un nivel de nutrición que permita ejecutar actividades físicas mínimas es una necesidad “absoluta”, ya que su satisfacción es esencial en cualquier sociedad (p. 10)

Asimismo la pobreza puede ser el resultado de procesos de exclusión social, segregación social o marginación (de manera inversa, el que una persona se vuelva pobre también puede conducirla a la marginación). En muchos países del tercer mundo, la pobreza se presenta cuando no es posible cubrir las necesidades incluidas en la canasta básica de alimentos o se dan problemas de subdesarrollo.

Por su parte, como ya fue mencionado con anterioridad, Balderas y Lozano (1995) mencionan que:

De manera subconsciente, cristalizó una visión maniquea de los pobres, se imprimieron peculiaridades y formas de conducta y se retiraron las supuestas “leyes

naturales” en las que el pobre debía al rico sumisión, lealtad, respeto, reverencia y extrema docilidad. (p. 3)

En la cita anterior Balderas y Lozano hacen mención sobre sumisión, lealtad, respeto, reverencia y extrema docilidad, esas son las leyes o reglas, las cuales fueron apreciadas durante el cine de Ismael Rodríguez y su película *Nosotros los pobres*, ya que, a lo largo de la película vemos un humilde y respetado carpintero de nombre Pepe y apodado el toro, el cual es provocado por las humillaciones que recibe él y los suyos. Sin embargo, la rebeldía de Pepe el toro solo llegaría contra sus enemigos. El humilde carpintero Pepe "El Toro" vive las alegrías y sinsabores de la pobreza junto a su hija Chachita, su madre paralítica y su novia Celia "La Chorreada". Ayudados por un pintoresco grupo de vecinos y amigos, Pepe y su familia librarán una ardua batalla contra la injusticia cuando él es acusado de un asesinato que no cometió. El argumento de la película caracteriza la historia de un humilde carpintero de nombre Pepe "El Toro" (Pedro Infante) que a pesar de su pobreza, jamás pierde la humildad, dignidad y amor profundo por su sobrina "Chachita" (Evita Muñoz) hija de su hermana Yolanda, (Carmen Montejo) y hacia su novia Celia, apodada la "Chorreada" (Blanca Estela Pavón).

Por otra parte y utilizando un concepto de pobreza dentro de la argumentación de *Los olvidados* Luis Buñuel, no inserta la rebeldía como factor dominante dentro de la cinta, por el contrario, en esta película todos los personajes sufren las carencias y tratan de sobrevivir la pobreza que se vive en el día a día en el transcurso de sus vidas, incluyendo las injusticias sociales y políticas, tomando por ejemplo la violación que sufrió la madre de Pedro teniendo como consecuencia el nacimiento de su hijo siendo este el motivo del desprecio que sufre Pedro por parte de su madre.

No obstante, se puede considerar a Luis Buñuel como el principal rebelde de la película, ya que *Los olvidados* muestra el verdadero rostro de la pobreza que se vivió en los años cincuenta, contrario a la pobreza que se presenta en *Nosotros los pobres* y por el cual se pretendió tener una visión absoluta de la realidad y así mismo fomentó el uso de diferentes tipos de estereotipos de pobreza como es el caso de la rebeldía; entendemos que la rebeldía rechaza los excesos del poder, uno que resiste a

someterse a aquello que le resulta indigno; para ello “es preciso que conozca los puntos en los que no puede permitir se trafique con su decisión soberana”.

El rebelde se distingue por dos cualidades: rechaza dejarse prescribir por las leyes del poder, cualesquiera sean los medios que este emplee, y asume la decisión de defenderse. El rebelde no admite entregarse a la apatía, apuesta a darse un lugar; el rebelde se interna en el bosque y asume el reto de sostener la libertad de su existencia al precio de su propia muerte.

Es por ello, que la rebeldía se encuentra presente durante toda la cinta cinematográfica de Luis Buñuel, ya que los personajes en su mayoría son niños y adolescentes que se encuentran cometiendo robos, asaltos y asesinan a su misma gente, es por ello que el Jaibo y Pedro rechazan por completo afecto alguno hacia cualquier imagen de seguridad pública, ya que estos personajes se encuentran rodeados y provocan la rebeldía juvenil ante la imagen de seguridad pública.

1.2 El contexto histórico de 1940

Es la década de los cuarenta, coincide con los primeros pasos estadounidenses dentro de la segunda guerra mundial tras el ataque japonés a Pearl Harbor que provocó la travesía americana en dicho conflicto armado a nivel mundial. En esa misma década nuestro país se mantuvo de manera neutral, en la mayor parte del conflicto armado, sin embargo, el 13 de mayo de 1942, el buque petrolero Potrero del Llano, de bandera mexicana, fue blanco de un ataque desde un submarino nazi mientras navegaba frente a las costas de Florida. Por ello, el gobierno de Manuel Ávila Camacho reaccionó de manera inmediata con el envío de una protesta a las naciones del eje (Alemania, Italia y Japón) dicho ultimátum tenía como límite el 21 de mayo de 1942, en el cual se exigió la indemnización por la agresión sufrida hacia un buque mexicano, sin embargo, la respuesta al ultimátum fue distinta, ya que el buque petrolero Faja de oro corrió con la misma suerte que el anterior, dicho acto provocó que la postura presidencial mexicana se encontrara a favor de la guerra, es por ello que el 28 de mayo de 1942

nuestro país declaró la guerra a las potencias del Eje para defender la soberanía nacional vulnerada a través de las dos agresiones cometidas por alemanes.

Por otra parte, la década de los años 40 también marcó la llegada de Buñuel a nuestro país y con ello daría inicio a una nueva etapa del cine mexicano.

El siglo XX se caracteriza por la explosión demográfica en el mundo, la urbanización de la población y un proceso acelerado en los métodos tecnológicos, en especial los de comunicación. La industria incrementó de manera acelerada, provocando el desarrollo de un capital financiero, capital que de acuerdo a (Marx como se cita en Veltmeyer, H. 2019) es “El capital es la potencia económica, que lo domina todo, de la sociedad burguesa. Debe constituir el punto de partida y el punto de llegada. Es necesario desarrollar con exactitud la idea de capital, ya que él mismo, es el concepto básico de la economía moderna” y esto se logra a través de la creación de grandes imperios económicos, abusando del empleo de la guerra para limpiar las diferencias y rivalidades, en ese sentido Domínguez y Carrillo (2009) afirman que:

La Segunda Guerra Mundial marcó la consolidación económica de los Estados Unidos, al mismo tiempo que América Latina se convirtió en proveedora de materias primas para esta nación y consumidora de sus productos manufacturados, al obstruirse los mercados europeos por efecto del conflicto bélico.

La minoría de los países eran ricos, poderosos, desarrollados y por otra parte, la mayoría de los países carecía y hasta hoy carecen de los servicios básicos para vivir, es decir, dentro del siglo XX existieron dos mundos; el mundo individualista, el cual, representa el egoísmo y la soberbia de los estados desarrollados y por otra parte el mundo colectivo, el cual renuncia al interés personal y busca un beneficio comunitario.

El decenio de los años cuarenta marcó el final de la segunda guerra mundial, es decir 1940 situó al mundo en una etapa de post guerra donde las grandes potencias económicas, tanto europeas y

norteamericanas, declararon su bancarrota como resultado de destinar todo su poder económico para el desarrollo y producción de armamento militar dejando en total desamparo otras áreas de interés social como es el caso del cine, es por ello, que tras el abandono o alejamiento de los estudios cinematográficos Hollywoodenses y europeos, México surge como la gran esperanza del mundo cinematográfico, ya que aprovecha la pobreza y la poca actividad de los grandes estudios cinematográficos para surgir y consolidarse como una gran potencia cinematográfica.

Por otro lado, el país buscó una nueva vida social de la mano del Gobierno de Miguel Alemán Valdez, siendo el primer presidente civil del México Moderno. Durante su período presidencial se otorgó el voto a la mujer a nivel municipal, se creó el Instituto Nacional Indigenista, el Instituto Nacional de la Juventud y el de Bellas Artes, la Dirección General de Turismo de la Secretaría de Gobernación; también fueron creadas diversas obras de infraestructura con las que México ingresó a la modernización industrial; se construyó la Ciudad Universitaria, el Auditorio Nacional y el Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México. Durante el gobierno de Alemán Valdez se logró impulsar y proponer la industrialización del país, desarrollando, algunos años más tarde, lo que se conoce como el milagro mexicano. Asimismo, México mantuvo un gran crecimiento en otras industrias como es el caso del cine, dando como resultado la época de oro del cine mexicano. Periodo que, en la historia de México, comprendido entre 1936 y 1959, la industria filmica mexicana alcanzó altos grados de calidad en la producción y éxito económico, además de haber obtenido un gran reconocimiento a nivel internacional, convirtiéndose en el centro de las películas comerciales de Latinoamérica y habla hispana.

La edad de oro del cine mexicano logró la consolidación de grandes actores y actrices; como lo fueron: Jorge Negrete, Luis Aguilar, María Félix, Pedro Armendáriz, Joaquín Pardavé, Sara García, Dolores del Río, Blanca Estela Pavón, Pedro Infante, Roberto Cobo y Alfonso Mejía. Siendo estos tres últimos protagonistas de grandes películas que tuvieron como tema central la pobreza de la Ciudad de México.

1.3 El origen del cine de oro en México

En los primeros años del México posrevolucionario, el país contó con una población de 16.6 millones de habitantes y de los cuales un millón vivía en la capital, que contaba con una estructura urbana propia del porfiriato y en ella se logró ver el reflejo de la desigualdad política que se vivió en el país, por un lado, se contaba con un pequeño y reducido grupo de barrios elegantes y por otro con un extenso grupo de barrios pobres.

La ciudad fue objeto de una gran modernización, en la que se buscó ponerla a la par con las principales ciudades a nivel mundial, esta política provocó una gran migración del campo a la ciudad, tal y como Obscura (2010) afirma:

Esa política coincidió con una fuerte migración rural hacia la capital, la que, a pesar de las deplorables condiciones de vivienda con que contaba, seguía ofreciendo mejores posibilidades de vida que el campo a los grupos de menores recursos. (p. 85)

En estos años, la producción filmica se convirtió en uno de los espectáculos preferidos por los diversos sectores sociales, y hacia ese público fue orientada la producción filmica, sin embargo, los grupos sociales parecían volcadas a su pasado.

Durante la década de los años cuarenta, los factores externos nuevamente fueron determinantes para la producción del cine mexicano, y es en esta etapa donde la industria del cine mexicano logró convertirse en la más importante del cine hispanohablante. Esta etapa del cine mexicano no puede entenderse separada de los periodos presidenciales que se vivieron en la administración de Manuel Ávila Camacho (1940 – 1946) y el gobierno de Miguel Alemán (1946 – 1952), ya que se incidió de distintas maneras en el desarrollo del cine y en la representación filmica sobre el abandono social a la clase más vulnerable de la Ciudad de México.

Durante los años de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), la industria del cine nacional, la cual fue fuertemente apoyada por los Estados Unidos, prosperó en forma notable, es por ello que los

factores políticos influyeron enormemente en el desarrollo del cine mexicano. Uno de ellos fue la postura del gobierno de México durante la guerra, que debido al hundimiento de barcos petroleros mexicanos por submarinos alemanes, el presidente Manuel Ávila Camacho se ve en la obligación de declararle la guerra a las potencias del Eje (Alemania, Italia y Japón). Por otra parte la segunda guerra provocó que las industrias cinematográficas de Europa y de los Estados Unidos se vieran drásticamente afectadas, sin embargo, para nuestro país este acontecimiento histórico benefició al cine de dos maneras: 1) Frenó de manera temporal la competencia que se tenía con el cine hollywoodense, y 2) se le ofreció al cine mexicano la posibilidad de adquirir recursos técnicos y económicos de los Estados Unidos como estrategia para frenar la ideología nazi – fascismo en América Latina, que de acuerdo a Trindade (1982) en Brasil, Argentina, Chile, Bolivia y México se dio la aparición de movimientos políticos tipo fascista en la época en que el fascismo, en Europa, se encontraba en plena ascensión. Al mismo tiempo se fomentaba una visión encantadora de los Estados Unidos dentro de las películas mexicanas, las cuales gozaban de una gran popularidad en la zona de América Latina.

Entre los elementos internos que ayudaron a contribuir y detonar el cine mexicano, está la contribución del gobierno mexicano a la producción cinematográfica nacional, las cintas realizadas y el surgimiento de las nuevas celebridades del cine nacional mexicano, de esta manera, se conformó lo que se llama como la época de oro del cine nacional, en donde la producción filmica paso de 27 películas a 67 durante la guerra en 1941 y posteriormente se convirtieron en 104 al final de la guerra. Lo anterior fue, en parte resultado de la aparición de varias compañías productoras, como Filmex, Films Mundiales, Posa Films, Rodríguez Hermanos y la asociación de Bustillo Oro y Grovas, así como el surgimiento de una nueva generación de directores, entre los que destacaron Emilio ‘El Indio’ Fernández y Fernando de Fuentes. El cine mexicano de esa década se convirtió en el más importante de ese periodo para los actores y actrices de América Latina, se realizaron filmes en los que se intentó incluir y fomentar la diversidad cultural de la región, la unión, la democracia y la libertad.

Sin lugar a duda el contexto internacional, así como el nacional, determinaron el papel que el cine mexicano debería desempeñar y en ese sentido Obscura (2010), señala que:

El requerimiento concreto que se hizo a México fue desarrollar una producción filmica a favor de los Estados Unidos, (más que pro aliada o pro panamericana). Ese plan de colaboración se firmó el 15 de junio de 1942, apenas dos semanas después de que México le declarara la guerra al eje, en un momento en que la industria mexicana de cine ya estaba en vías de recuperación frente a sus competidores en lengua española. (p. 87 y 88)

Es por ello, que, en respuesta a esa demanda propagandista, el cine mexicano hizo uso de la historia nacional en lo referente a las intervenciones extranjeras, sin embargo, el uso de la historia fue empleada desde una perspectiva parcial, ya que se evitó abordar los distintos enfrentamientos bélicos con los Estados Unidos.

Por otra parte los géneros más recurrentes de la época fue el melodrama, algunos ejemplos de ello son *¡Ay que tiempos, señor don simón!*, comedia mexicana de 1941, que introduce a la vida de una élite porfiriana y de una lucha interna de poder, muy al uso de las viejas costumbres, película que utiliza a la clase conservadora para hacer una crítica y al mismo tiempo reírse de ella por absurda, ridícula e hipócrita. En 1941 de Julio Bracho, el melodrama familiar *Cuando lo hijos se van*, fue un filme se observa el rompimiento familiar a raíz del crecimiento y madurar de los hijos a pesar de ser una familia modesta que fue dirigida por Juan Bustillo; por su parte otro de los temas que vino de menos a más fue el tema “indigenista”, ya que el uso de la comunidad indígena fue más valorado a partir de los premios internacionales que obtuvo *María Candelaria*, cinta ambientada en los principios del siglo XX en la localidad de Xochimilco. *María Candelaria* presenta a una mujer y a su pareja Lorenzo Rafael quienes desean casarse a pesar del hostigamiento y estigma social de la mujer al ser hija de una prostituta, de igual manera la pareja debe enfrentar la avaricia de Don Damián quien desea a la mujer este filme fue dirigido en 1943, por Emilio Fernández, quien mantuviera, durante una década, interesantes filmes como también lo fue *Flor silvestre (1943)*, que narra la historia de amor entre Esperanza y José Luis quienes viven una serie ofensas al ser de clases sociales diferentes en tiempos de la revolución mexicana; *La perla (1945)*, esta cinta narra la historia de Quino y Juana pareja de pescadores que viven en condiciones miserables junto a su hijo recién nacido. La película presenta un Quino

obsesionado con la búsqueda de un mejor futuro para su familia mediante la búsqueda de una perla, por otra parte, Juana es poseedora de un carácter débil y conformista de ama de casa cuya existencia se reduce al cuidado de los hijos y del bienestar del hogar y *Pueblerina* esta última filmada en 1948 hace referencia a un retrato y visión de la vida rural, es decir de la vida de los pueblos en México; las anteriores, entre otras, son películas que destacaron por su melodrama. En estas producciones es notorio el uso y el predominio de un ambiente rural, refiriéndose en específico a la clase media o la clase de inmigrantes los cuales eran provenientes de España o de la República Libanesa.

1.4 La visión de la marginalidad en el periodo alemanista

La etapa de la postguerra se vivió durante el gobierno del expresidente Miguel Alemán, el cual fue el primer civil en asumir la presidencia de la república desde el fin de la revolución mexicana. Su etapa presidencial se caracterizó por una acelerada industrialización del país, un importante crecimiento de la economía nacional, el cual solo benefició a una elite empresarial (nacional y extranjera) y un gran retraso en la inversión para el beneficio social. Por otra parte, el autoritarismo y la corrupción política alcanzaron grandes niveles de escándalo, mientras las clases obreras eran reprimidas por líderes corruptos quienes decían tener “ideas comunistas”.

La ciudad de México se convirtió en la cumbre de la modernidad social del siglo XX en el sexenio alemanista, al mismo tiempo se le daba cabida a la construcción de nuevos proyectos arquitectónicos los cuales se basaban en el nuevo modelo de urbanización, como lo es el Auditorio Nacional, el Conservatorio Nacional, la Cárcel de Mujeres, el Hospital de la Raza, y Ciudad Universitaria. Por otra parte, para la vivienda se implementó la construcción de grandes unidades departamentales de renta, las cuales fueron destinadas a las clases media y media alta, esto como resultado del rápido crecimiento de la población de la Ciudad de México, lo que acumuló con rapidez un contingente de habitantes excesivo, sin que la industria de la construcción siguiera un ritmo paralelo, provocando la deficiencia de satisfactores primarios.

Para el sector social con mayores recursos económicos, surgieron grandes y elegantes colonias residenciales como: Polanco, Del Valle, y el Pedregal de San Ángel. Por otra parte, la población más vulnerable y de escasos recursos solo contaba con dos alternativas: la primera era una construcción improvisada y elaborada con madera y cartón en las llamadas “ciudades perdidas” de la Ciudad de México y la segunda opción fue la renta de viviendas en el centro de la Ciudad en las cuales llegaron a albergar a más de un millón de personas hacinadas y sin los servicios más elementales.

De acuerdo a Romero (2009):

“las “Ciudades perdidas”, de la ciudad de México, eran más de 69 y en las que se concentran 40 mil 367 personas consideradas por el Gobierno del Distrito Federal (GDF) como los pobres de los pobres. Estos lugares se caracterizan por tener altos índices de marginalidad y criminalidad, ya que en su mayoría se ubican en espacios cerrados o de difícil acceso para la policía, mientras que sus habitantes viven en pequeños cuartos de no más de cuatro por cuatro metros, sin separaciones, fabricados con material de desecho, como láminas de asbesto o plástico, y madera; tampoco cuentan con agua potable, iluminación o ventilación adecuada”.

En el caso de la segunda opción, de la que se habla en párrafos anteriores, de acuerdo a José Luis Noriega fue immortalizada por el cine y la televisión “en la mente de los mexicanos la imagen de esas casas comunitarias. En las películas del Cine de Oro como *Nosotros los pobres* se conocieron los cuartos amplios, los zaguanes, y los lavaderos donde se reunían las amas de casa para contar todo lo que acontecía en aquel inmueble, como el caso de la portera chismosa de la vecindad.”

Por otra parte, a nivel mundial daba inicio un nuevo escenario internacional “La guerra fría” la cual se caracterizó por ser una política anti – comunista de los Estados Unidos y con mayor prioridad se llevó a cabo la reconstrucción de Europa mediante el plan Marshall, plan que de acuerdo a Bleckwedel (1952) es el primero en su tipo que registra la historia y establece la ayuda que los Estados Unidos de Norteamérica, se comprometió a enviar a la vieja y destruida Europa, a través del océano atlántico; sin embargo, América Latina pasó a nivel no prioritario en la política exterior de los Estados Unidos. Esta nueva política exterior de los Estados Unidos provocó el retorno de la competencia: el

cine Hollywoodense, que frenó el apogeo del cine mexicano cuando este gozaba de un gran prestigio a nivel nacional e internacional, justamente cuando se había logrado convertir en la sexta industria más importante del país. (García, 1998, p.123)

A partir de la segunda mitad de los años 40, la producción mexicana se caracterizó por el abandono de las intenciones cosmopolitas y panamericanistas, al mismo tiempo se retomaban los géneros característicos del cine mexicano de los cuales se habían gozado de fama y prestigio; la comedia ranchera y el melodrama familiar.

Por otra parte, durante el periodo alemanista fueron otros los géneros distintivos del cine mexicano; el de cabaret y el de arrabal donde las estrellas principales fueron las llamadas "rumberas", bailarinas de ritmos musicales afroantillanos. El género es una curiosidad fílmica, uno de los híbridos más fascinantes de la cinematografía mundial y encuentra sus raíces en diversos géneros cinematográficos, los cuales se describen como una realidad urbana e irrumpieron en el cine mexicano como la gran evidencia de la desigualdad social generada por la modernidad. Esos géneros del cine mexicano fueron una copia de lo que verdaderamente era la vida social en la Ciudad de México, la cual, fue concebida por la mala planificación de la industrialización de nuestro país, que provocó por un lado la creación de riqueza y por otro la creación de grandes cúmulos de miseria y pobreza, los cuales se ven reflejados dentro del cine mexicano y en especial dentro de las películas de Ismael Rodríguez y Luis Buñuel.

Ciertamente, el cine de arrabal y el de cabaret fueron una nueva visión de la vida social de la Ciudad de México, sin embargo, esta nueva visión de la pobreza mexicana explotó el uso de escenarios coloridos logrando que la pobreza no sea criticada como un mal que padeció y padece la sociedad mexicana; así mismo esta nueva visión colorida de la pobreza se encontraba a la par con la perspectiva conservadora que caracterizó a la industria del cine mexicano en su época dorada. Sin embargo; el cine mexicano, finalmente, logró mantener su atención hacia la realidad humana y su miseria, aunque lo hiciera con un estereotipo colorido en la marginalidad del cine mexicano, ya que, el cine de arrabal y el de cabaret se encuentran considerados en el llamado “cine del culto” término que se le otorga a

cualquier tipo de producción cinematográfica que haya tomado peculiaridades de algún culto popular. Obscura (2020) rescata de Jorge Ayala Blanco “a unos cuantos tipos populares y a lugares reconocibles como el barrio y la vecindad, equivalentes del pueblito y la hacienda de la comedia y el melodrama rancheros”.

En el método del cine popular de la época de oro se aprecian tres estilos, de los cuales, dos serían nuevamente retomados durante las décadas siguientes, lo que evidentemente provocaría su llegada a la televisión y un tercero, el cual, solo se aprovecharía como una guía para el uso sobre la temática de la pobreza urbana. Dichos estilos se pueden agrupar y ordenar de la siguiente forma:

❖ **El maniqueísmo sentimental**

El maniqueísmo sentimental logró dentro del cine de oro mexicano una visión inocente y adornada, la cual se mantuvo en el interior de la industria filmica de México. Consiguió una mezcla de diversos elementos estéticos de distintos géneros teniendo como resultado la reducción de una problemática social a una simple división de clases sociales entre ricos y pobres, otorgando a los primeros una serie de estereotipos, identidad o atributos, mismos que consistían en la maldad, la hipocresía, el egoísmo y la falta de alegría, por otra parte, a la clase pobre se le otorgaban los estereotipos opuestos, los cuales consistían en la bondad, alegría, generosidad, devoción, solidaridad, fortaleza moral.

❖ **El costumbrismo populista**

Este estilo evita la ternura, es decir busca la creación de personajes populares a partir de actores de gran renombre. Las características que tuvo el costumbrismo populista es la descripción psicológica del personaje mediante diversas tragedias cotidianas en su relación laboral y su lenguaje doméstico, así como la relación sentimental que tienen los personajes. Un ejemplo de este estilo es *¡Esquina Bajan!* cinta que contribuyó a la presencia de otras películas que abordaron a la pobreza urbana desde un aspecto dramático. Esquina Bajan es una historia que narra el día a día de la Ciudad de México y su

gente. En esta cinta cinematográfica se encuentra lo bueno y lo malo de la mexicanidad chilanga, esta película resalta que se realizó hace 75 años, no obstante, en la actualidad aún se encuentran los escenarios utilizados y plasmados durante esta cinta como lo son; Choferes peleoneros, la dudosa capacidad de las unidades y el ayudante que cobra el pasaje es como si en todo este tiempo, nada hubiera cambiado, la película es un gran ejemplo de lo real y cotidiano que se vive dentro del transporte público

A pesar de que ambos estilos cinematográficos contaban con características diferentes, compartieron una relación en donde se carecía de crítica, pero se encontraba plagada de conformismo sobre los temas de la pobreza social en la Ciudad de México, en donde la pobreza fue caracterizada de manera pintoresca y entendida por el público Mexicano, de igual manera la pobreza es explicada por el cine mexicano a partir de lo que sucedía fuera de lo común y espontáneamente en la vida cotidiana de los personajes, sin embargo, el mismo cine nacional no logra explicar que la pobreza se relaciona con una mala práctica de la política pública en el sector económico y en el abuso de las instituciones para la industrialización nacional que atravesaba nuestro país.

❖ **La desmitificación subversiva**

En este tercer estilo cinematográfico se analiza y se critica desde un enfoque más profundo y realista sobre el contexto de la desdicha y la pobreza urbana de la Ciudad de México, la cual se encontraba formada por el cine negro norteamericano y el cine neorrealismo italiano. Fue Luis Buñuel, a través de su película *Los olvidados* de 1950, quien por primera vez presenta dentro de la industria del cine nacional un intento por llevar a la pantalla grande una película que abandona los escenarios coloridos y la división social entre ricos y pobres, centrándose en una crítica real y concreta sobre la pobreza y la marginación humana de la Ciudad de México en 1950, tomando escenarios reales sobre la delincuencia juvenil y la nota roja. Esta película no solo representó una realidad sobre la desigualdad social, también va más allá al cambiar la idea de lo que se conoce como miseria al exponer que no cuenta con belleza alguna y transforma en criminales a los que viven la pobreza y la miseria social.

Alejándose del melodrama mexicano, el cual, caracterizó al cine mexicano, Buñuel eliminó la idea de explicar la pobreza y la miseria social en términos de malos y pobres (ricos y pobres). Por otra parte, Obscura (2010) considera que:

Su intención fue explorar la conducta humana en situaciones de pobreza, tomando partido por sus personajes, pero sin idealizarlos, sin verlos a través del velo de la hipócrita piedad cristiana. A contracorriente de las visiones tradicionales, Buñuel buscó mostrar ese mundo cerrado de supervivencia y orfandad sin juzgar ni moralizar, apelando básicamente a la violencia de las imágenes. (p. 93)

En la narración de *Los olvidados* se presenta como protagonistas a un grupo de adolescentes y adultos quienes buscan subsistir en la pobreza y la miseria social de la Ciudad de México, la cual conserva los estragos del México rural. En este mundo realista no funcionan los estereotipos establecidos por Ismael Rodríguez en *Nosotros los pobres*; la convivencia solidaria, la maternidad no era ejemplo de dulzura y sacrificio, por el contrario los minusválidos eran crueles y despreciables, los niños y adolescentes contradecían la idea de inocencia y se alejó de toda realidad cristiana, de esta manera se puede considerar que la búsqueda de afecto, comprensión y la eterna resistencia por sobrevivir vinculaba a los personajes de *Los olvidados*.

El filme de Luis Buñuel es la obra fundamental para el estudio y la comprensión de la vida cotidiana en la moderna Ciudad de México del periodo alemanista; del reflejo de la desigualdad social, de la pobreza urbana, sin embargo, fue ignorado en el cine nacional pero aclamada en el extranjero.

Analizando a través de la aprobación del público mexicano, los estilos de mayor aceptación son el sentimental y el costumbrismo populista ya que se quedaron hasta la actualidad como los principales modelos representativos de la pobreza marginal de la Ciudad de México de los años cincuenta del siglo pasado. El éxito de ambos estilos se logró dar por distintos motivos pero el principal fue por la participación de grandes estrellas consagradas dentro del cine mexicano; por su parte, Obscura (2010) considera que:

“Las razones de ese éxito se pueden enfocar en el tipo de códigos que ese cine movilizaba y en las estrategias de recepción que proponían al espectador. Los códigos eran fundamentalmente el melodramático y el realista”. (p.94)

1.5 El cine y el panorama económico de los años 40s y 50s

El cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta, es una de las épocas más provechosas para la industria cinematográfica, comenzó a exportar sus mejores títulos al mundo, presentándose con éxito en países y festivales europeos.

El país se distinguía por tener una visión progresista; buscando impulsar la economía y la política mexicana hacia nuevos horizontes siempre en bienestar de los mexicanos, un ejemplo de ello es uno de los actos políticos más importantes que impulsaría la modernización del país durante el siglo XX: la expropiación petrolera de 1938, siendo Presidente de la República el General Lázaro Cárdenas del Río, sin embargo, también existía un México conservador que pretendía mantener en perfecta armonía las tradiciones y los valores cristianos.

La familia es por excelencia uno de los valores cristianos más importantes y en el país no era la excepción, ya que, ante las desgracias que se vivían, la unión familiar siempre se mantenía en armonía, es decir, no importaba que la Ciudad de México del siglo XX la cual miraba hacia el futuro de la mano del progreso, mantuviese un gran número de personas en extrema pobreza y de niños analfabetas, es por ello, que en el cine mexicano de la época de oro se consideraba a la familia y el matrimonio como los principales escenarios en las películas.

Ismael Rodríguez explota el uso de los valores cristianos los cuales fueron insertados en la pobreza mediante su trilogía filmica, siendo la familia de Pepe el toro un ejemplo de lo que debe considerarse en una auténtica familia mexicana, es decir en *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* y *Pepe el toro* narra a una familia que sufre los pesares de la pobreza y que también padecen las pérdidas

materiales y humanas, pero a pesar de todos los males que viven en su pobreza logran mantener la unión a lo largo de las tres películas.

Por otra parte, *Los olvidados* de Luis Buñuel de los años 50 no utiliza los estereotipos de pobreza que existían en la vida filmica de los pobres y tampoco utiliza los valores cristianos para mantener el orden y la armonía de las familias, por el contrario, Luis Buñuel no considera y critica a la familia mexicana perfecta, ya que en la escala social más baja de la Ciudad de México la familia luce incompleta y es víctima de injusticias políticas y judiciales. Asimismo, se critica la inocencia de los niños, ya que en *Los olvidados* son los “niños” quienes roban, asesinan, sufren de pederastia y son odiados por sus madres por ser el producto de una violación.

El siglo XX con base a información emitida por el INEGI inició su primera década con un porcentaje de crecimiento económico del 3%, sin embargo, fue en decadencia a finales de la primera década y principios de la segunda. Uno de los principales factores de esta decadencia económica fue el movimiento revolucionario, el cual tuvo lugar entre 1910 y 1917, posteriormente la economía tendría un ligero incremento siendo la década de los años cuarenta la que presentó un crecimiento del 6% de manera anual, mismo que sería superado en las siguientes tres décadas.

A principios de los años 40, la segunda guerra mundial trajo grandes pérdidas materiales y humanas para la mayor parte del continente europeo, sin embargo, esta situación provocó que los países europeos y los Estados Unidos mantuvieran una alta demanda de bienes primarios y de manufactura, los cuales eran elaborados en países latinoamericanos, logrando que la exportación en masa de productos mexicanos se prolongará hasta el año de 1945. Esta nueva medida de comercio llevó al país a un nuevo nivel de importación, creando una nueva industria, la cual, se encontraría sustentada en la demanda interna.

Por otra parte, Aparicio (2010), menciona que:

Durante la década 1940-1950, la economía mexicana inició la etapa de crecimiento sostenido que duraría hasta fines de los años sesenta. El Producto Interno Bruto PIB creció

a una tasa promedio anual superior al 7.5 por ciento. El crecimiento de la producción manufacturera modificó el perfil del aparato productivo en esos diez años, cuyo valor total se duplicó en esta década. (p.7)

Es pertinente mencionar que en la década de los años cuarenta hasta 1955, ocurrió un fenómeno de inflación, provocando de manera acelerada la reducción del salario mínimo, viéndose afectado en el poder de compra, sin embargo, se pudo haber compensado con el aumento desacelerado de la ocupación, por un fenómeno llamado migración del campo a la ciudad, este efecto provocó la entrada de mejores remesas, sin embargo, dio pauta a un nuevo fenómeno llamado; miseria social.

A manera de concluir este primer capítulo, se considera que la miseria que vivió la Ciudad de México de los años 50 fue la “enfermedad” más letal, que incluso las películas de Ismael Rodríguez *Nosotros los pobres* y la de *Los olvidados* de Luis Buñuel, son el retrato de una ciudad abandonada donde los más vulnerables son los niños y adolescentes, siendo las mayores víctimas de un país con políticas públicas decadentes. *Los olvidados* una película que narra con mayor crudeza cómo los adolescentes son las únicas víctimas del entorno social, ya que, se aprecia a familias intentando sobrevivir, víctimas de la explotación infantil y demás situaciones. Contrario al cine de Ismael Rodríguez se nos venden la rebeldía y la violencia como algo aspiracional.

Capítulo 2. El cine de los pobres

En el presente capítulo se aborda los inicios, logros y estilos cinematográficos de los dos cineastas de los que en este trabajo nos ocupamos principalmente, de igual forma se analiza la idea de pobreza que ambos cineastas utilizan dentro de sus respectivas cintas cinematográficas y que aportan los elementos a la idea de este trabajo.

Como fue visto en el capítulo anterior, las décadas posrevolucionarias fueron para la Ciudad de México una etapa de desarrollo económico y demográfico. Este efecto de crecimiento acelerado provocó el abandono de la economía agraria para dar paso a la industrial y posteriormente una marcada migración del campo a la ciudad, convirtiéndola en un símbolo de la modernidad, la cual les prometió a los campesinos una mejor vida y bienestar social que en los pueblos, sin embargo, la constante migración contribuyó a engrosar los sectores de pobreza y marginación urbana.

Romero (2020) mencionó que: “El nuevo Estado, trató de crear una institucionalidad que lograra la gobernabilidad del país, y también avanzar en mayores posibilidades de intervención en la economía. Es, al mismo tiempo una época muy significativa de creación cultural e intelectual, de reafirmación nacionalista y vitalidad en las artes.” Durante el periodo del cine de oro mexicano Luis Buñuel e Ismael Rodríguez elaboraron diversos discursos en los que se dieron a conocer las carencias ideológicas y sociales de los mexicanos de los años 40 y 50 del siglo XX y por lo tanto rompieron con el nuevo esquema social y político del gobierno mexicano de esa época.

Las características del México de los 40 y 50, y desde luego de los mexicanos, que fueron retratadas por Luis Buñuel e Ismael Rodríguez son descrita con mucha exactitud por Lewis (1961) cuan señala lo que a continuación se cita:

La cultura de la pobreza, en México, “ha sido un fenómeno más o menos permanente desde la conquista española de 1519, cuando comenzó el proceso de destribalización y se inició el movimiento de los campesinos hacia las ciudades. Sólo han cambiado las dimensiones, la ubicación y la composición de los barrios bajos. (...) tiene algunas características universales que trascienden las diferencias regionales, rurales-urbanas y hasta nacionales. (...) se caracteriza por una tasa de mortalidad relativamente más alta, una expectativa de vida menor, una proporción mayor de individuos en los grupos de edad más

jóvenes y, debido al trabajo infantil y femenino, por una proporción más alta en la fuerza trabajadora. Algunos de esos índices son más altos en las colonias pobres o en las secciones pobres de la ciudad de México que en la parte rural del país considerado en su conjunto. (...) la mayor parte de los pobres tienen un muy bajo nivel de educación y de alfabetismo, no pertenecen a sindicatos obreros, no son miembros de un partido político, no participan de la atención médica, de los servicios de maternidad ni de ancianidad que imparte la agencia nacional de bienestar conocida como Seguro Social, y hacen muy poco uso de los bancos, los hospitales, los grandes almacenes, los museos, las galerías artísticas y los aeropuertos de la ciudad.

Los rasgos económicos más característicos de la cultura de la pobreza incluyen la lucha constante por la vida, periodos de desocupación y de subocupación, bajos salarios, una diversidad de ocupaciones no calificadas, trabajo infantil, ausencia de ahorros, una escasez crónica de dinero en efectivo, ausencia de reservas alimenticias en casa, el sistema de hacer compras frecuentes de pequeñas cantidades de productos alimenticios muchas veces al día a medida que se necesitan, el empeñar prendas personales, el pedir prestado a prestamistas locales a tasas usurarias de interés, servicios crediticios espontáneos e informales (tandas) organizados por vecinos, y el uso de ropas y muebles de segunda mano.

Algunas de las características sociales y psicológicas incluyen el vivir incómodos y apretados, falta de vida privada, sentido gregario, una alta incidencia de alcoholismo, el recurso frecuente a la violencia al zanjar dificultades, uso frecuente de la violencia física en la formación de los niños, el golpear a la esposa, temprana iniciación en la vida sexual, uniones libres o matrimonios no legalizados, una incidencia relativamente alta de abandono de madres e hijos, una tendencia hacia las familias centradas en la madre y un conocimiento mucho más amplio de los parientes maternos, predominio de la familia nuclear, una fuerte predisposición al autoritarismo y una gran insistencia en la solidaridad familiar, ideal que raras veces se alcanza.” (p. 10 a la 13)

Ambos cineastas llevan a la pantalla una narración sobre las preocupaciones cotidianas permitiendo elaborar un código de significado, es decir estas cintas cinematográficas elaboran la

construcción de la vida social de manera imaginaria, ya que representaban la nueva modernidad mexicana, sin embargo, los escenarios presentados en las cintas cinematográficas contradecían la modernidad de la Ciudad de México, por ejemplo, el barrio o la vecindad no se asemeja con la nueva modernidad sino con lo tradicional haciéndolos ver como lugares acogedores, amplios y protectores de los recién llegados a la gran ciudad.

Tuñón (2003) señala que “El barrio es otro tipo de imagen urbana que incluye el tugurio y la vecindad, y que se presenta como la verdadera ciudad, la esencial, la que aparece una vez que se desgasta el brillo falso de la metrópoli. Se trata de islas dentro de la urbe que representan lo añejo, las tradiciones y la pobreza.” (p.132)

En el periodo del cine de oro mexicano, y en especial las películas filmadas durante los años cuarenta y cincuenta, muestra una característica en común: un recorrido por ciertas zonas de la Ciudad de México, las cuales podría variar entre Reforma o Juárez, este recorrido tenía como propósito principal mostrar a la sociedad mexicana de la gran ciudad llena de personas, coches y grandes edificios, donde también se llega a mostrar los monumentos clave de la ciudad logrando apreciar el de la lotería nacional, el de bellas artes y el de la revolución, entre otros.

Con relación al párrafo anterior, Tuñón (2003) considera que:

“Esta ciudad enorme y sorprendente encierra violencia, pero una violencia anónima, envuelta en leyes o trámites, y disfrazada de formas o palabras corteses. Es, por ejemplo, la violencia de *El rebozo de Soledad* (Gavaldón, 1952), en la que desde un despacho de enormes ventanas se divisa la ciudad mientras los doctores del gran hospital le indican al altruista Dr. Torres (Arturo de Córdova) –quien como médico rural sabía manejar la violencia de los caciques o la derivada de los percances naturales y las luchas sociales– que debe mentir a sus pacientes para obtener más dinero de ellos”. (p.132)

El cine mexicano llevó durante sus proyectos cinematográficos una gran cantidad de todos los sufrimientos que padecía la sociedad de los años 40 y 50, los cuales incluían la pobreza, la desigualdad

política, económica y sobre todo la violencia que se sufría, siendo el cáncer que se padecía cotidianamente en la Ciudad de México.

El cine de los pobres presenta un análisis propio de lo que es y fueron los barrios y las vecindades populares de la Ciudad de México durante los años 1940 a 1950, por otra parte y siendo fiel a una costumbre propia, el cine mexicano durante esa década mantuvo los estereotipos solidarios durante la versión de los barrios y las vecindades de la Ciudad de México, ya que, durante la filmación de las películas de Ismael Rodríguez los barrios y la vecindades fueron presentadas con un estereotipo humano, en el cual, es en gran medida solidario con la sociedad que las habita, ya que contrario a la gran ciudad la cual es presentada como la gran perdición de la clase obrera, en la industria cinematográfica de Ismael Rodríguez el barrio representa, dentro del cine mexicano, un refugio para la clase trabajadora dentro de su propia miseria. Por el contrario, Luis Buñuel presentó conjuntos habitacionales en donde no existió una solidaridad humana por el contrario presenta una supervivencia en donde lo importante es sobrevivir a la pobreza y a la carencia social.

2.1 Ismael Rodríguez

“Soy un producto de los directores con los que trabajé. A Ramón Peón le aprendí su magnífico sistema para organizar “break – downs” y planos de rodaje. De Chano (Urueta) aprendí sus locuras, a veces geniales. De Juanito Orol... bueno, él fue un gran tipo; siempre he hecho un cine muy ingenuo pero muy sincero; esa también es una enseñanza. Mi defecto como director era que en determinados momentos dejaba sobre actuar a mis personajes; los actores se me pasaban por mi culpa. Pero poco a poco me fui limpiando de eso”.

Ismael Rodríguez director, productor y guionista de cine, fue el creador de las producciones cinematográficas y guiones de las películas más populares del cine de oro mexicano, en las que, en la mayor parte, se contaba con el protagónico estelar de Pedro Infante y también se encontraba conformada por un gran elenco de actrices y actores de la época. Inició su carrera desde muy temprano, ya que, a la edad de doce años y durante una de sus estancias en Los Ángeles, California, inició su participación en filmes experimentales. Fue hasta el año de 1931, donde inició una colaboración de

distintos proyectos con Joselito y Roberto, ambos cineastas y hermanos mayores de Ismael Rodríguez. A finales de la década de los 30, en asociación con sus hermanos se logró fundar Películas Rodríguez S.A, y posteriormente en el año de 1940 escribió el guion de “*¡Ay, Jalisco no te rajes!*”, de Joselito Rodríguez, siendo el primer guion de una serie de 42 guiones elaborados en toda su carrera cinematográfica.

Su primera oportunidad de dirigir, escribir y producir llegó en el año de 1942 con la producción filmica de “*¡Qué lindo es Michoacán!*”, misma que lo convertiría en el primer cineasta más joven del mundo con tan solo 22 años. Posteriormente y junto a Blanca Estela Pavón, Pedro Infante y Evita Muñoz “Chachita”, realizó uno de sus mayores éxitos dentro del cine de oro mexicano *Nosotros los Pobres* película que ayudó a consagrarlo brevemente como uno de los mejores directores cinematográficos de aquella época en México y que convirtió a sus protagonistas en eternos ídolos del cine mexicano, el dúo Infante – Rodríguez fue proyectado en más de una docena de películas convirtiéndolos en la bina más representativo de la década del cine nacional. La etapa más importante para Ismael Rodríguez abarca las décadas de los cuarenta y los sesenta, ya que durante ese periodo logró conformar un formidable equipo de guionistas, fotógrafos y compositores.

Su amplia variedad filmográfica logró abarcar distintos géneros cinematográficos, sin embargo, son la comedia y el melodrama sus obras de mayor éxito en el cine nacional, ya que, su cine logra captar desde una visión artística el sentir del público mexicano, por otra parte, la cineteca nacional de México considera que: “Le dieron un lugar especial en el gusto del público, ya que su cine supo captar el alma del pueblo mexicano”. (Cineteca nacional de México, 2003, p. 6)

El cine de Ismael Rodríguez, era considerado único para el estilo cinematográfico de la época, sin embargo se le puede considerar como un cine extinto y lleno de estereotipos sociales al compararlo con el cine moderno mexicano, el cual adoptó los estereotipos sociales de Ismael Rodríguez.

Por otra parte, Rodríguez fue uno de los creadores cinematográficos que se encontraba cercano a las características de los artistas renacentistas. Al analizar a este cineasta se hace referencia a una de las carreras mas brillantes dentro del cine de oro mexicano, ya que durante su trayectoria logró dirigir

más de sesenta películas sin contar las cuarenta en las que escribió y redactó el guion al español. Por otro lado, la visión cinematográfica de Ismael Rodríguez es un instante que define el transcurso del cine mexicano, ya que para él, las circunstancias y su naturaleza conformaron los escenarios perfectos para los melodramas. En otras palabras, la generación cinematográfica de Ismael Rodríguez contaba con una gran cantidad de melodramas y estereotipos sociales dentro de sus producciones cinematográficas.

A principios de la década de los setenta, la filmografía de Ismael Rodríguez inició una etapa de decadencia con distintos títulos y temáticas, las cuales discrepaban con la calidad que entregaban las producciones cinematográficas de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, las cuales gozaban de gran popularidad por ser una parte fundamental para la historia del cine de oro mexicano.

Durante ese periodo, la filmografía de Ismael Rodríguez es considerada una obra de autor, en la que tanto el guion como la dirección le pertenecen a la misma persona. Por otra parte, aquellas filmaciones gozaron de un éxito en su momento, este nuevo cine de Ismael Rodríguez transformó la forma en la que se hacía cine en este país, pero ¿Cómo se recuerda a Ismael Rodríguez? Se le recuerda porque sus obras no solo son referentes de la cinematografía mexicana, sino que son referentes de la cultura nacional porque el cine es arte y el arte es del pueblo.

Gutiérrez, (2014) señala que una obra de autor es:

Entendido como el cine de expresión personal del director, se ha realizado desde los comienzos de la industria filmica en todo tipo de escenarios, no solo en los cines independientes o films de arte como muchos creen. El concepto de cine de autor fue reevaluándose en los años subsiguientes, y a pesar de que el cine de autor siguió y sigue realizándose, fue tomando nuevas formas, tendencias sociales y políticas dando cabida al cine posmoderno. (p.3)

2.2 La esperanza dentro de la trilogía

Tomando en cuenta al diccionario de la lengua española (2001) “la esperanza es un estado de ánimo en el cual se nos presenta como posible lo que deseamos”. Es por ello, que dentro de sus películas

Ismael Rodríguez se caracterizó por agregar a los protagonistas de estas un estado anímico de esperanza, el cual sería parte esencial de los personajes y de las películas.

Su trilogía la cual fue integrada por *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe el Toro* (1952), es la epopeya de la lucha cotidiana de clases sociales; al mismo tiempo que logró mantener insertada los estereotipos de pobreza y metáforas, las cuales fueron evidentes. Ismael Rodríguez muestra en las primeras películas a dos clases sociales: la clase obrera y la clase trabajadora. La clase obrera intenta imponer su moralidad sobre algunos ricos quienes se enriquecen a costa de la mano de obra de la clase trabajadora. Durante la tercera cinta Ismael Rodríguez nos presenta una historia la cual es contraria a lo mostrado en las primeras dos películas, el barrio característico de esta trilogía es sustituido por una colonia residencial, por otra parte, se nos presenta a un “Pepe el toro” boxeador, quien se libera de la desdicha que vivió junto a su difunta esposa (Blanca Estela Pavón “La Chorreada”).

Asimismo, el personaje de Pedro Infante “Pepe el Toro” fue consagrado por el público mexicano como un modelo a seguir en su lucha cotidiana en donde se pretende salir de la miseria en la que se vive, en relación con lo anterior Fernando Mino (2017) considera que:

Pepe el Toro se consagra como el prototipo aspiracional y erótico del capitalino barriobajero: galán musculoso, carita y cantador, seductor incontinente, bueno pa’ la fajina y leal a la palomilla, además de macho siempre listo para defender a madrazos el honor de los suyos. Un hombre curtido por la rudeza del barrio, donde «se sufre, pero se aprende», como sentencia el rótulo de un camión en la conclusión de la primera entrega.

Es a partir de esta nueva identidad mexicana donde surge una nueva visión de la miseria mexicana con Luis Buñuel al construir *Los olvidados* (1950), en esta nueva visión se narra el triste final de los personajes a manos de su propia gente “Los pobres”, tal es el caso de Julián, quien fuera asesinado de manera violenta por el Jaibo, como lo veremos más adelante, no sin antes ahondar en la figura de Pedro Infante.

2.3 Pedro infante ¿Un estereotipo social?

Partiremos desde el concepto “sociedad”; ya que después de haber consultado y leído diversas definiciones podemos establecer que una sociedad es un conjunto de individuos quienes se encuentran organizados por un sistema, el cual se encuentra caracterizado por su capacidad de producción y regulación autónoma. Por otra parte, la sociedad mexicana se encuentra formada bajo un régimen capitalista, ya que existen ideologías y tres clases sociales que son y fueron engendradas por el mismo régimen capitalista, la primera de ellas es la burguesía, posee los medios de producción y los utiliza con fines de explotación de los obreros asalariados, es clase dominante de la economía y la política de la sociedad, la segunda es denominada como una pequeña burguesía o la clase media, compuesta de profesionistas, empleados de gobiernos o dueños de negocios, estos no son obreros porque no se dedican al trabajo físico, sino al intelectual, pero también son trabajadores, conocidos como asalariados. Y por último la clase que contiene el mayor número de nuestro país, el proletariado, los obreros asalariados quienes se encuentran desprovistos de los medios de producción y por ello son obligados a vender su fuerza de trabajo a los capitalistas a cambio de bajos salarios.

Reafirmando lo anterior Fuentes y Hernández (1997) establecen que:

“Siempre ha existido la lucha ideológica entre dos clases o dos grupos sociales, la clase dominante o burguesa y la clase dominada o proletaria, cada una lucha por defender los intereses de su grupo, pero estas se encuentran ligadas entre sí, porque la burguesía no podría existir y enriquecerse sin explotar a los asalariados y los proletariados no podrían mantenerse si no vendieran su fuerza de trabajo”. (p.16)

Por otra parte, el concepto de “estereotipo” se define como un modelo ideal que reúne los caracteres esenciales de todos los seres de igual naturaleza. Dentro del cine de oro mexicano, tomamos como referencia al actor Pedro Infante, ya que al igual que Jorge Negrete y su estereotipo de Charro mexicano ambos personajes se convirtieron en el hombre perfecto para el ideal femenino de la época. Es por ello que, Pedro Infante se convirtió en un subestereotipo al convertirse en una imitación del primer charro. No obstante, el charro de Pedro Infante tenía otra interpretación, ya que, se le agregaron

la sencillez del personaje, la bondad y la simpatía. Sin embargo, esta caracterización no encajaba en la realidad mexicana, porque los estereotipos son una visión falsa que el mismo hombre se crea para sí mismo y con ello logra transformarlo en un modelo de interpretación.

Podemos idealizar a Pedro Infante con dos mitades una real y una ideal, es una parte real porque existió, vivió y murió, en otras palabras, Infante fue un ser humano como cualquier otro. No obstante, también se le puede analizar desde su mitad ideal porque el cine y los individuos lo llevaron a idolatrarlo por las características de su sencillez, su carisma y la bondad que lograba transmitir a través de sus personajes, colocándolo como uno de los héroes de la cinematografía mexicana en la década del cine de oro mexicano.

Esta idea de la sociedad mexicana sobre la figura de Pedro Infante lo llevó a un nuevo estereotipo social basada en la representación perfecta de la masculinidad dentro del cine nacional, ya sea mediante la interpretación de un carpintero, albañil, mecánico o un boxeador, a través de sus representaciones. Las películas eran el reflejo de las condiciones culturales de los años cuarenta y cincuenta. La figura del actor por sí misma representaba la imagen de la masculinidad de México, hombres de una clase trabajadora, carismáticos y seductores que lograban el éxito a través del sacrificio y trabajo. Resulta imposible separar al intérprete de sus personajes, motivo por el cual se convirtió en una de las estrellas más importantes de aquellas décadas.

(Valdés citado en Martínez, G. 2021) considera que "La Segunda Guerra Mundial, la urbanización del país y la memoria fresca de la Revolución son fundamentales para entender cómo funcionaba el ideario masculino en la Época de oro del cine mexicano. En la década de 1940, la nación estaba ansiosa por el nacimiento de un "Hombre nuevo" y ese hombre fue encarnado por **Pedro Infante**: el héroe del barrio, pícaro y querendón, pero que sacrifica todo por su familia; el hombre trabajador que prospera y que, aún en la cima, no se olvida de sus raíces populares".

Pedro Infante es un mito genial, incluso, fuera de la pantalla. "Es el hombre que surge de la nada y que se hace a sí mismo", afirma Valdés. "Una vez que consiguió fama y fortuna no se olvidó de la gente. Fue una persona benefactora que cortaba el pelo o cocinaba a quien lo visitara en su casa de Cuajimalpa. Representó el ideal mexicano de construirnos a nosotros mismos, algo que nos sigue atrayendo y que se vuelve cada vez más difícil de lograr". Bautista, E. (2017).

Esta idealización que realizó en gran medida el público mexicano llevó a Pedro Infante a convertirse en el modelo del buen mexicano, el buen padre, el buen hijo, el buen nieto y el mejor de los amigos convirtiéndose en un ejemplo a seguir, porque es gracias al público mexicano que los personajes de Pedro Infante se convirtieron en estrellas, mitos o leyendas del cine mexicano. Es por ello, que el mito de cualquier personaje de Pedro Infante ha servido para plasmar los sueños, las fantasías y las pasiones de los seres humanos.



Imagen 1, (Ignacio (Nacho) Torres 1953)

El protagonista de *Nosotros los pobres* es un carpintero que cumple con la percepción de lo que es ser pobre en este país “pobre pero honrado” además de ser un personaje carismático, musical, sencillo y humilde. Rodeado por una gran cantidad de amigos, pero en especial la familia de este personaje está compuesta por su madre que se encuentra muda y parálitica, con su hija Chachita y su novia la Chorreada, todos en un barrio pobre. Para Pepe el toro, su vida es ideal y perfecta hasta que empiezan una gran cantidad de eventos infortunados, desde este punto la familia del protagonista se encuentra cada día en una nueva tragedia de manera constante como es el caso cuando le roban el dinero de un encargo y en su estancia en la cárcel cuando cumplía condena por asesinato.

Durante la película de *Nosotros los pobres*, Pepe el toro es el eje de todas las acciones es un carpintero que concentra una idea social sobre un hombre de familia para la época, no obstante al pasar de los años esta idea social se convirtió en lo que llamamos estereotipo social, teniendo de ejemplo el ser proveedor y guardián de la honra familiar, seductor potencial es la versión popular y urbana del macho. “En ese contexto Pepe el Toro es el máximo personaje arquetípico de los imaginarios colectivos de la mexicanidad, en una sociedad que transitaba de lo rural a lo urbano, con un simbolismo religioso, una representación crítica casi explícita: pobre, carpintero, casto por convicción, buen hijo, que se sacrifica por los demás, abandonado por Dios al sufrimiento, modelo de virtudes cardinales y teologales.” Villareal (2013)

Por otra parte, Morín (1964), en su libro *Las estrellas del cine*, ilustra su concepción, “el cine crea mitos que generaron expectativas de conducta e impone modas y comportamientos. Es decir, la estrella ha impuesto toda una conducta del amor, de la aventura, del modo de vivir la vida y los receptores toman como modelo a los héroes cinematográficos”.

A lo largo de su carrera como actor Pedro Infante caracterizó a una gran cantidad de personajes, no obstante, uno de los personajes mas representativos para el actor y el cine de oro mexicano fue “Pepe el toro” en la trilogía de *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez, este personaje es idealizado por la clase obrera mexicana como un símbolo de lucha y resistencia de las injusticias sociales que padecen los marginados de la Ciudad de México, asimismo, es visualizado como un símbolo de lucha, también es un ejemplo de superación personal, dado que a lo largo de las tres películas se ve un “Pepe el toro” que padece los estragos de la pobreza, sin embargo, en la última entrega de esta trilogía observamos a un hombre que aprendió a vivir con los estragos de la vida incluyendo la muerte de su amada, por otra parte también se observa que tiene una mejor vida gracias al boxeo de esta forma da inicio un nuevo estereotipo para la vida del pobre que consistía en salir de la pobreza a través del deporte en la disciplina el boxeo.

El boxeo en México tiene un arraigo popular y que rebasa la apreciación atlética, este deporte refleja las más profundas emociones de nuestra sociedad acostumbrada a levantarse de las adversidades que constantemente la golpean. El box maneja una filosofía y esta es la confrontación donde es abrirse un camino a golpes en el que puedes vencer al rival o este te puede tirar. Estas películas con tintes boxísticos son el emblema de una motivación en tiempos de la adversidad y a través de ello las películas sobre el box tienen un aura de motivación o de reflexión de la vida en que se vive, estas historias son protagonizadas por personas humildes o por personas que tienen y deben aprender sobre ella. En México el tema de la adversidad no es ajeno y porque se identifica con esas confrontaciones metafóricas porque a pesar de todo siempre encuentra una manera de cómo agarrarse para aguantar al final del round, del día, de la semana, el mes, el año, o incluso al final de la vida misma.

Pepe el toro se aleja de la lucha de clases sociales y del drama social de la pobreza para centrarse en la forma que afrontar la realidad cotidiana en México. Esta película no habla de un antagonismo

entre ricos y pobres se habla de cómo la adversidad es constante con un sistema que pone trabas, el cual deja crecer a unos pero que retiene a otros. Se dice que la idea de una mexicanidad se encuentra reflejada en el boxeo, que para los trancazos los mexicanos se es bueno y aunque siempre se reme contra corriente o se inicie desde abajo siempre el objetivo es alcanzar el éxito.

Para la historia del cine nacional, Pedro Infante es el héroe cinematográfico; es ese personaje que todo lo puede y todo lo logra, sin embargo, como cualquier ser humano, muchas veces tropieza con la muerte en la vida real, no obstante la muerte de una estrella significa que ha logrado conquistar la inmortalidad y ha dejado un legado dentro de su música y películas que hasta el día de hoy siguen siendo el éxito del cine de oro nacional mexicano.

Por otra parte, *Nosotros los pobres* no solo fue el único personaje de Pepe el toro también otras actuaciones memorables son emblemas de esta cinta cinematográfica, como es el caso de la Guayaba y La tostada; el papel de estas dos mujeres fue interpretado por Amelia Wilhelmy y Delia Magaña su papel consistía en representar a dos mujeres que ahogaban sus problemas de la vida diaria en alcohol, no obstante a pesar del abandono social que padecían en la cinta hacían reír con un comportamiento totalmente lleno de vergüenza. Este dúo era inseparable de sus andanzas y una a la otra se complementaba, es decir se tenían a ellas mismas, por lo que sus personajes fueron un gran éxito. Este mismo dúo participó en la secuela de Ismael Rodríguez llevando por nombre *Ustedes los ricos*, ambas películas provocaron que ambos personajes se convirtieran en las primeras teporochas más famosas del cine nacional.

Otro personaje importante fue Chachita hija, la hermana de Pepe el toro la Tísica, quien fuera alejada del hogar y convertida en una prostituta, asimismo, la relación sentimental de Pepe el toro y La Chorreada destaca en toda la historia de la película con los altibajos de su relación.

2.4 Luis Buñuel

“Siempre he seguido las directrices que me ha dado el surrealismo: la necesidad de comer no justifica la prostitución del arte. Estoy en contra de la moral convencional, de las ilusiones tradicionales, de toda la maldad moral de la sociedad. La moral de la burguesía es en mi opinión,

amoral, puesto que sus fundamentos son las instituciones más injustas: la religión, la patria, la familia y los demás pilares de la sociedad” (Kaurismäki. 2014. P 88)

Luis Buñuel, nació el 22 de febrero del año 1900 en la población de Calanda, Teruel (España). Era el mayor de siete hermanos, hijo de un ferretero llamado Leopoldo Buñuel y de María Portolés, mujer que solamente tenía diecisiete años cuando contrajo matrimonio con Leopoldo, casi treinta años mayor que ella. “Buñuel nos muestra que ese hombre maniatado puede, con sólo cerrar los ojos, hacer saltar al mundo. Esos filmes son algo más que un ataque feroz a la llamada realidad; son la revelación de otra realidad humillada por la civilización contemporánea. El hombre de *La edad de oro* duerme en cada uno de nosotros y sólo espera un signo para despertar: el del amor.” (Paz, 2000. p 31)

Conservamos los recuerdos de pocos cineastas tan originales que hayan dejado una marca imborrable en la historia del cine mundial. Es por ello, Luis Buñuel fue uno de ellos, en sus películas crudas narra la realidad a la que es sometido el hombre en su día a día. Posterior a ocuparse como asistente de dirección y guionista de Jean Epstein y Mario Malpas, y estudiar técnica cinematográfica en la Academia de Cine de París, Buñuel realizó junto a Dalí el famoso corto experimental *Un perro andaluz* (1928), convirtiéndolo inmediatamente en una de las cintas claves en la historia del cine mundial por su inmersión en el estilo surrealista. De lo anterior (Calvo 2016) señala “En un perro andaluz (Un Chien Andalou) no aparece ningún perro ni ningún andaluz. Se cree que el título es un “homenaje” surrealista a Federico García Lorca, el poeta desde luego se dio por aludido. Buñuel tenía 29 años “fue su primera peli” y Dalí 25. Ambos decidieron hacer un cine experimental, surgido de lo más directamente posible del subconsciente”.

En los siguientes años Buñuel dirigió diferentes obras significativas como lo fue *La edad de oro* (1930), una sátira surrealista recibida con gran entusiasmo por la crítica del momento, trayendo consigo una oferta del metro Goldwyn Mayer, sin embargo, durante su travesía por Hollywood y sin rodar con el estudio León, Buñuel regresó a España para insertarse en el documental *Las Hurdes/ Tierra sin pan* (1932). El retorno de Buñuel a su natal España sería breve, ya que, con el estallido de la guerra civil española solicitó asilo en el continente americano, trabajó durante un período en el MOMA (Museo de Arte Moderno) y posteriormente retornó de nueva cuenta al cine Hollywoodense sin llegar a consolidar sus proyectos. Tras un largo periodo sin estrenar cinta alguna, Luis Buñuel, llegó y se asentó de manera

definitiva en México y con ello estrenando su primera película que llevó por nombre *Gran casino* (1947), estelarizada por Jorge Negrete y Libertad Lamarque.

2.5 Buñuel: cine de mentalidades

De acuerdo a Herranz (2014) el cine de mentalidades de Luis Buñuel, es:

“(…) desde un punto de vista hasta ahora poco estudiado, entendido como el estudio de mentalidades, tomando conductas y comportamientos como arquetipos para mostrar las respuestas de éstas a planteamientos generales, y no particulares. Éste sería el único modo de lograr reflejar problemas sociales y de modo indirecto o implícito, denunciar la existencia de estos, hacer reflexionar a los espectadores y provocar una respuesta en la sociedad, puesto que el cine, al ser un medio de comunicación de masas, y Buñuel, un director afamado, consigue llegar a sectores de la población que se ven retratados en sus películas y por tanto, sentirse identificados con ellos mismos o con gente conocida.”

Para la creación cinematográfica de Luis Buñuel son determinantes el estudio y análisis de los filósofos, lo que le permitiría abrir una ventana hacia una nueva forma de ver y entender el cine. Buñuel encuentra en su camino a Darwin, Nietzsche, Marx, se produce cuando éste es muy joven y son determinantes en la pérdida de la fe cristiana de Buñuel, como lo confirma Herranz (2014), cuando cita lo que este dice:

“A los diecisiete años yo ya no creía nada. Primero fue una duda, una subyacente desconfianza hacia la existencia del infierno. Los jesuitas insistían mucho sobre el infierno. Acerca de los castigos eternos debidos a los pecados que sobre todo tuvieran que ver con el sexo. El proceso fue largo. Creo que perdí totalmente la fe cuando cumplí los diecisiete, sin contar que ya había empezado a leer los libros que me pasaba Morquecho, el cual ya estudiaba entonces primero o segundo de Derecho, y de allí a Darwin y Nietzsche”. (p. 30)

De igual forma la cinematografía de Luis Buñuel encuentra las primeras raíces en la filosofía de Nietzsche. Cuelli, J. Considera que “En el centro de esas experiencias límite del mundo occidental surge por supuesto la de lo trágico propiamente dicho, partiendo de la demostración de Nietzsche de que la estructura trágica a partir de la cual se forma la historia del mundo occidental no es otra cosa que el rechazo, el olvido y el arranque silencioso de la tragedia (una religión para la muerte, el cristianismo; cruces, espinas, clavos, sangre)”

Amézqueta (2021) señala que “Para Nietzsche la tragedia es el género que plantea la individuación como un hecho ineludible y ante el cual sólo la compasión le permite al espectador, que contempla la tragedia, compadecerse del héroe. Al hacerlo lo integra a su grupo o comunidad. El destino separa al héroe, pero la compasión lo reconoce como parte de un todo. Así, el principio de individuación queda desecho.”

Como muchos intelectuales de su generación Buñuel abrazó con entusiasmo: el credo marxista del cambio social; la revolución freudiana de la naturaleza de los conflictos internos; una actitud subversiva ante la estética; y una moral que tenía en su base la filosofía del Marqués de Sade. Para Buñuel, la filosofía de Sade es la que mejor ha sabido entender y explicar al hombre y al hombre del mundo. (Gascón. 1993. p 155)

La influencia de Sade en Buñuel se ha producido más por su lado teológico. Es filósofo y novelista, resulta imposible comprender a Luis Buñuel y no relacionarlo con Sade, ya que toda la obra cinematográfica del cineasta se encuentra influida por el filósofo. Para Luis Buñuel lo que más le interesó del filósofo era su integridad moral, la cual le permitió separar la imaginación de la realidad. Es por ello, que para Buñuel la mejor filosofía que se ha podido comprender dentro de la industria cinematográfica es la del Marqués de Sade. “La influencia que ejerció sobre mí fue, sin duda, considerable. A propósito de la Edad de oro, en que las citas de Sade saltaban a la vista, Maurice Heine escribió un artículo contra mí, afirmando que el Divino Marqués se sentiría muy disgustado. En efecto, él había atacado a todas las religiones, sin limitarse, como yo, solamente al cristianismo. Respondí que mi propósito era respetar el pensamiento de un autor muerto, sino hacer una película”. (Buñuel, 1982, p. 187)

Los filósofos son parte del cine de Buñuel, es por ello, que la influencia del Marqués de Sade no solo interviene en la crítica y la visión filosófica que tiene el Marqués hacia religión o la burguesía, sino que ambos comparten una perspectiva crítica, la cual, les permite acceder a un universo imaginativo donde todo es posible, idea que Buñuel aprovecha para mostrarla en sus obras cinematográficas. Por otra parte, podemos considerar que uno de los puntos que comparte el Marqués y Buñuel es que ambos autores dirigieron su obra contra la moral que reinaba en la sociedad occidental de su respectiva época, en la que cada uno había sido educado y en la que vivieron. De acuerdo con Herranz (2014), el mismo Buñuel señala:

“Me ha gustado Sade. Tenía más de veinticinco años cuando lo leí por primera vez, en París. Me causó una impresión mayor aún que la lectura de Darwin, la lectura de Las ciento veinte jornadas de Sodoma Buñuel reconoce que hasta entonces no conocía nada de Sade y le sorprendió su lectura”. (p. 24)

De esta forma Buñuel se acerca a la obra del Marqués, gracias a los surrealistas y de paso el surrealismo de Buñuel se encuentra fuertemente vinculado a la figura de Sade, tal como Buñuel menciona “Sade influyó más que nadie, no sólo a mí, sino en los surrealistas y en el surrealismo.” Es por ello y a partir de la influencia del Marqués de Sade sobre Luis Buñuel se contempló desde lo más pequeño como los insectos hasta las necesidades de la sociedad humana como lo es el sexo. Para Luis Buñuel, la filosofía de Sade es contemplada y la más cercana que logra entender, explicar y analizar al hombre, del Marqués de Sade procede uno de los mayores impulsos morales que recibiera la cinematografía de Buñuel.

La admiración que el Marqués de Sade solía despertar en los cineastas surrealistas no venía solo de sus obras literarias, también de su vida, que se encontraba marcada por constantes escándalos y de rebeldía. Por otro lado, los surrealistas vieron dentro del Marqués de Sade ese estado de furia que pretendían y lograron tener dentro de la cinematografía surrealista. Es por ello, que a partir de Sade proceden las ideas de Buñuel con mayor claridad, las cuales creyó exponer de la mejor manera en sus películas: la asociación indisoluble entre el amor, la muerte, el placer y el dolor; la duda profunda de la existencia de Dios y la convicción no menos profunda de que si existe es un malvado, ya que favorece

al vicio. Al mismo tiempo se considera que; la influencia de Sade en Buñuel se ha producido sobre todo por su lado teológico. De acuerdo a Sánchez (1993), la influencia de Sade en este aspecto es tan grande, “que casi todas las grandes convicciones religiosas del realizador proceden de él, lo asumió de tal manera que parecen suyas, dando lugar en su cine a una auténtica transustanciación doctrinal. En realidad, lo más importante no es la gravitación de tal o cual pasaje de un libro de aquel sobre esta o la otra secuencia del realizador, sino el efecto de impregnación total” (p. 222).

Las obras literarias del Marqués de Sade le permitieron a Luis Buñuel alejarse de la educación católica y con ello quitar las barreras que se le habían levantado en su imaginación. Sade influyó en la idea artística y en el ejercicio de libertad introduciendo a Buñuel en el mundo surrealista.

2.6 El cine surrealista

El movimiento surrealista nace tan solo años después de haber culminado la primera guerra mundial, se caracteriza por ser un movimiento artístico y literario de vanguardia, esta corriente vería sus primeros días en el año de 1924 a través de André Breton, consistió en la expresión del subconsciente por medio de la literatura, pintura, escultura, fotografía y el cine. Por otra parte, la literatura y el arte surrealista se vincularon estrechamente con el psicoanálisis en conjunto con las ideas de Sigmund Freud, por ende, el surrealismo es pieza clave de la indagación del subconsciente, la expresión desinhibida del pensamiento, el uso del automatismo psíquico como método y la colaboración entre diferentes disciplinas artísticas.

Por otra parte, Buñuel (1982) considera que:

“Al igual que todos los miembros del grupo yo me sentía atraído por una cierta idea de revolución. Los surrealistas que no se consideraban terroristas, activistas armados, luchaban contra una sociedad a la que detestaban utilizando como arma principal el escándalo. Contra las desigualdades sociales, la explotación del hombre por el hombre, la religión, el militarismo burdo y materialista, vivieron durante mucho tiempo en el escándalo, el revelador potente capaz de hacer aparecer los resortes secretos y odiosos del sistema que había que derribar... sin

embargo, el verdadero objetivo del surrealismo no era el crear un movimiento literario, plástico, ni siquiera filosófico nuevo, sino el de hacer estallar a la sociedad, cambios, la vida...Por primera vez en mi vida había encontrado una moral coherente y estricta, agresiva y clarividente que se oponía a la moral corriente que nos parecía abominable, pues nosotros rechazábamos en bloque los valores convencionales. Nuestra moral se apoyaba en otros criterios: exaltaba la pasión, la mixtificación, el insulto, la risa malévola, la atracción de las simas...nuestra moral era más exigente y peligrosa pero también más firme, más coherente y mas densa que la otra”.
(p. 105 y 106)

Profesionalmente, Luis Buñuel tuvo su primer acercamiento con el séptimo arte en el año de 1924, cuando decidió abandonar la capital española y posteriormente trasladándose a la capital francesa en donde afinaría su gusto por el cine, dos años después de la llegada de Buñuel a la capital parisina, logró su debut teatral con la obra “El retablo de Maese Pedro”, de Manuel de Falla. Retomaría esa experiencia años más tarde en la obra Hamlet, la cual se estrenó en 1927 en la Ciudad de las Luces.

En 1927, Buñuel, descubrió la película *Las luces*, de Fritz Lang. Lo que encontró en la cinta de Lang provocó que Buñuel se sumergiera aún más en el séptimo arte. Poco tiempo después Buñuel se estrenó como crítico de cine, por otra parte, formó parte del equipo de trabajo de Jean Epstein logrando actuar en películas de Jacques Feyder y Henri Étiévant.

Posterior a la revuelta que provocó el cortometraje *Un perro andaluz*, Luis Buñuel fue considerado y aceptado dentro del Círculo de Bellas Artes de artistas europeos, importante asociación artística al margen del Estado en la primera década del siglo XX, como un cineasta surrealista logrando establecer círculos con Breton, Max Ernst y Magritte.

Es importante señalar que, de acuerdo con Cunha (2019) André Breton, escritor y poeta francés, escribió un manifiesto después de cortar relaciones con Tristán Tzara, líder del movimiento dadaísta, y así nace el Surrealismo, al que muchos consideran la última de las grandes vanguardias. El manifiesto de Breton está inspirado en el libro de Freud La interpretación de los sueños, en el que el autor explora la idea de que la mente humana posee un nivel oculto llamado inconsciente, es decir aquello de lo que la mayor parte del tiempo las personas no tienen conciencia, como la palabra lo indica.

Posteriormente, a finales del año de 1929, en la película *La edad de oro* (*L'age d'or*), en cual se reunió a colegas surrealistas con pequeñas participaciones donde se criticaba a la iglesia, la ley y la monarquía; la película vería su estreno a principios de década de los treinta, sin embargo, la censura llegaría pronto para Buñuel, ya que, durante su proyección en la ciudad parisina, extremistas de derecha atacaron y lograron la censura de *La edad de oro* hasta principios de la década de los ochenta. Al ser considerado y marcado como un cineasta prohibido para la sociedad francesa. Buñuel viajó, por invitación al Goldwyn Mayer (MGM), para ser contratado y relacionarse con los sistemas de producción estadounidenses. De nueva cuenta a su regreso España, Buñuel filmó un nuevo documental que llevó por título *Las Hurdes: tierra sin pan*, (1932), cinta de solo 27 minutos en el que se aborda el nulo desarrollo que se vivía en la zona de Las Hurdes, región montañosa en la que se vivía en Extremadura, donde el principal ingreso económico era el subsidio que recibieron los pobladores por parte del gobierno por la admisión de niños huérfanos. De nueva cuenta su obra cinematográfica vivió la censura del momento por la segunda república al considerarla como una cinta denigrante para todo el país. Posteriormente tras la llegada de Franco al poder, Luis Buñuel trabajó en el Ministerio de Asuntos Exteriores de la República donde escribió el documental *España leal en armas* y también supervisó el pabellón español de la Exposición internacional de Paris. Tiempo después, colabora con el Museo de arte moderno (MOMA) y con Warner Brothers como jefe de doblaje para América latina.

Como ya ha sido mencionado con anterioridad, Luis Buñuel llegó a nuestro país como invitado para colaborar como director la película *Gran casino*, cinta cinematográfica de 1947, protagonizada por Libertad Lamarque y Jorge negrete, película con la que Luis Buñuel inició su carrera en nuestro país y que habla de distintos temas sociales delicados mismos que siguen siendo vigentes; sin embargo esta película fue un fracaso para la cinematografía mexicana y para el cineasta fue una desmotivación que lo llevaría a un retiro de dos años. *Gran casino* fue un retrato de la explotación y de los negocios turbios que rodean el petróleo dándole un sello artístico y surrealista mediante la crítica al demostrar y exhibir en su cine la explotación laboral, la indignificación de las mujeres, la inequidad social incluso la crítica hacia el capitalismo más salvaje que invadió Latinoamérica durante esos años.

El regreso de Buñuel a la silla de director llegaría con la cinta *El gran calavera* protagonizada por Fernando Soler, afortunadamente la película fue un éxito para las aspiraciones de Buñuel animándolo a retomar sus ganas de trabajar en el cine nacional.

Buñuel se encontraría con el productor Oscar Dancigers quien habría propuesto la creación de dos películas la primera narra las aventuras que vivía un joven vendedor de billetes de lotería y otra narra la historia de un grupo de jóvenes mexicanos que padecen y viven el día a día en pobreza extrema en las calles de la Ciudad de México. Buñuel se inclinó por la segunda.

En 1950, Luis Buñuel, estrenó *Los Olvidados*, la historia se centra en uno de los barrios más pobres de la Ciudad de México, esta cinta de Buñuel tiene como peculiaridad tener a los niños como protagonistas de la historia, esta película tocó temas como pobreza, abandono, asesinato entre niños y la cruel realidad en la que la sociedad busca sobrevivir y salir adelante ante un gobierno que los ignora. *Los olvidados* es un drama social que sigue de cerca y de manera realista las problemáticas que ocasiona un adolescente después de asesinar a otro joven trabajador. Como era de esperarse, la película fue duramente criticada por romper con los estereotipos de pobreza impuestos anteriormente por Ismael Rodríguez y por mostrar la realidad social de México, sin embargo, con todo la crítica y la censura que vivió y vive la película de *Los olvidados* ganó el premio a mejor director en el Festival de Cine de Cannes y fue acreedora a 11 premios Ariel, incluyendo la de mejor película.

En tono a las críticas recibidas por el filme de los olvidados, Viñamata (2018), señala: “Las reacciones negativas de muchos periodistas fueron muy numerosas. Una que se puede citar es la de Adelina Zendejas, que afirmaba, Los olvidados: es una película que hay que combatir porque es educación para el crimen, o el diario Excélsior, en su columna ‘Cámara’, afirmaba que la censura debía intervenir porque: algunas escenas resultan poco favorables a nuestro país”.

Los olvidados logró materializar la pobreza en escena, es decir, durante los primeros minutos se logran apreciar imágenes de ciudades que posiblemente no cuentan con problemas de higiene, edificios y construcciones magnificas, sin embargo, detrás de los edificios altos y magníficos se oculta el verdadero rostro de la ciudad, barrios marginados que se encontraban en completo abandono con calles mal hechas, casas construidas con materiales paupérrimos, ratas, perros, basura y vehículos arreados

por animales en conjunto con el andar de niños y adolescentes que corren por las calles mal vestidos y sucios.

Ahora bien, la cinta cinematográfica no buscó decir quién fue el culpable y quién es víctima de la pobreza, por el contrario, *Los olvidados* describió una realidad intensa desde la observación y crítica social, es por ello, que dentro de la cinta cinematográfica existieron diversos actores poderosos y privilegiados, quienes se encuentran interesados en mantener durante un largo periodo la pobreza, por otra parte y en palabras de Olin (2010), “la pobreza es una condición necesaria para la realización de los intereses de los capitalistas y demás clases explotadoras.”

Durante la cinta de *Los olvidados* la clase explotadora se benefició de la pobreza y de una clase explotada y privada aprovechándose de los beneficios materiales y del bienestar social, ya que se considera que el bienestar del explotador se da a expensas del explotado. Estos hechos son evidenciados dentro de la película de Buñuel cuando la madre de Pedro trabaja de lavandera para poder alimentar a sus hijos, en unos de los diálogos se logra apreciar lo que la madre le dijo a Pedro:

Pedro: Yo quisiera estar siempre con usted. Pero usted no me quiere.

Madre de Pedro: ¡Es que estoy tan cansada! Mira cómo tengo las manos de tanto lavar.

Pedro: ¿Por qué nunca me besa? Mamá, ahora sí voy a portarme bien, buscaré trabajo y usted podrá descansar.

Ahora bien, durante la película de *Los olvidados* los personajes no solo padecen de problemas económicos y sociales, también padecen de afecto maternal, se observa la escasez que atraviesan las familias mexicanas, dado que al no contar con un recurso económico estable la madre de Pedro se ve obligada a trabajar durante el día para poder solventar o alimentar a sus hijos, no obstante esta imagen materna que propuso Buñuel va en contra del modelo de una madre amorosa, la cual se estableció en la vida social de aquellas décadas. Buñuel plantea a una madre de familia trabajadora y que vela por el cuidado de sus hijos, pero esta misma hace una excepción con uno de ellos, Pedro, que en una de las escenas de la película se le niega la comida bajo el argumento y el pretexto por andar de vago en la

calle con sus amigos, asimismo en esta misma escena la madre de Pedro afirma no querer a su hijo. “El tema de la madre, que es una de las obsesiones mexicanas, está ligado inexorablemente al de la fraternidad, al de la amistad hasta la muerte. Ambos constituyen el fondo secreto de esta película. El mundo de *Los olvidados* está poblado por huérfanos, por solitarios que buscan la comunión y que para encontrarla no retroceden ante la sangre. La búsqueda del otro, de nuestro semejante, es la otra cara de la búsqueda de la madre. O la aceptación de su ausencia definitiva: el sabernos solos. Pedro, el Jaibo y sus compañeros nos revelan así la naturaleza última del hombre, que quizá consista en una permanente y constante orfandad.” (Paz. 2000, p. 35). A título personal Luis Buñuel fue un revolucionario dentro de la industria cinematográfica de aquellas épocas, esto se debe a los niños de su película porque aun teniendo familia se sienten en una completa orfandad al no encontrar la calidez que necesitan para poder sobrevivir.

Posterior a la cinta y al éxito rotundo de *Los olvidados*, Buñuel se adaptó al cine nacional y filmó grandes películas como es el caso de *Subida al cielo* (1951) con Lilia Prado; *La hija del Engaño* (1951), con Fernando Soler; *El bruto* (1952), con Rosario Granados; *Abismos de pasión* (1953) con Jorge Mistral, entre otras grandes películas del cine nacional.

Durante los últimos años de vida Luis Buñuel repartió su trabajo entre Francia y España, trabajando con Michael Piccoli en *El fantasma de la libertad* (*Le fontane de la liberté*) 1974; *Liv Ullmann en Leonor*, 1975. Tiempo más tarde Luis Buñuel pasaría a la historia y hacer recordado entre los grandes cineastas del cine mundial, ya que el 29 de julio de 1983, el cineasta español falleció en la Ciudad de México. Se considera que sus últimas palabras “Ahora sí que muero” fueron extrañas como lo fueran sus obras cinematográficas, pero tan honesta como el mismo cine que lo llevó a la pantalla grande.

Capítulo 3 El cine de oro mexicano y su impacto histórico

En este capítulo se abordan dos películas icónicas del cine mexicano una de Ismael Rodríguez titulada *Nosotros los pobres* y *Los olvidados* de Luis Buñuel ambas cintas forman parte de la historia del cine en México, y que, sin lugar a duda, tienen un impacto cultural y forman parte de esa herencia fílmica que ha quedado para las nuevas generaciones.

Durante la época del cine de oro mexicano, nuestro país logró establecer un sistema que lo caracterizó dentro de la industria fílmica, esto al compararse con otros países, ya que México propuso diferentes tonos y estilos, los cuales se encontraron acompañados por la naturaleza de los diferentes escenarios y también la estética a la que fue acostumbrada la audiencia, tal es el caso del uso de la música ranchera o boleros en los melodramas familiares, sin embargo, los diferentes gustos y expectativas fueron elaborados por la industria cinematográfica mexicana, es por ello que el impacto histórico del cine de oro nacional fue relevante porque ayudó y promovió la imagen del México moderno y de vanguardia por toda América latina y el mundo.

La época de oro del cine mexicano es un periodo en la historia del cine nacional, esto al convertirse en el núcleo de las películas comerciales de toda habla hispana en un periodo que comprende desde principios de los años treinta hasta finales de los años sesenta. Como ya se ha mencionado con anterioridad, el cine mexicano ya tenía antecedentes de buen cine a principios de los años treinta, no obstante, su detonante vino a partir de 1939 durante la segunda guerra mundial, ya que, el presupuesto de los Estados Unidos y Europa fue destinado para la nueva industria armamentista y ante la escasez de nuevas cintas cinematográficas muchos países vieron una oportunidad de producir en el país nuevas películas para el mercado mexicano y para el mercado latinoamericano, es por ello, que este nuevo ambiente cultural fortaleció el surgimiento de una nueva generación de directores y actores de cine, los cuales, hasta la fecha, son considerados iconos y leyendas del cine de oro mexicano. Con relación a lo anterior, la investigadora Maricruz Castro-Ricalde (2013), señala que; “Estamos ante una influencia cultural global en momentos en que este concepto ni siquiera existía; esta fue la etapa más brillante de la industria cinematográfica mexicana en términos de presencia, prestigio internacional e impacto cultural.”

Es a partir de este fenómeno, cuando el país se transformó en un imperio de la industria cinematográfica del siglo XX, esto en la denominada Época de oro del cine mexicano, ya que, ayudó a encontrar una nueva identidad nacional al influir en su forma de hablar, de vestir y de pensar en los habitantes de la Ciudad de México. Lo anterior se evidencia cuando se sostiene que: “el público de ese momento plagiaba del cine y llevaba situaciones, personajes y emociones a su vida cotidiana. La mexicanidad se aprendió gracias a las dobles y triples funciones cinematográficas” (Monsiváis, 1995 y Noble, 2005, en Castro-Ricalde, 2014. p. 10)

El cine mexicano rompió con sus fronteras nacionales, ya que, la aceptación del cine nacional logró involucrar un gran número de factores, según el punto geográfico donde haya ocurrido. Un ejemplo de ello es la región de América latina, donde las producciones cinematográficas mexicanas se identificaron con la mayoría de los públicos, aunque la industria dominante fuera el cine Hollywoodense, ya que, el cine americano incomodó al público latino, por el contrario, el público hispano sentía que las historias plasmadas y elaboradas en el cine mexicano eran más cercanas a su realidad, a su forma de ser o simplemente por identidad nacional.

Otro fenómeno que surge a partir del éxito del cine mexicano es la llegada de intérpretes, actores y técnicos de distintas partes del mundo. Durante la primera mitad de la década de los cuarenta, ejemplo de ello son: Alicia Caro, Ana María Campoy, Alicia Neyra, José Gálvez (Colombia), Crox Alvarado (Costa Rica), Mapy Cortés, Blanca de Castejón (Puerto Rico), etc. ya que la única opción cinematográfica viable era México, pues se había hecho casi imposible promover una industria en los países más pequeños, como Cuba o Chile, cuyos empresarios apenas habían conseguido realizar unas pocas producciones en su tierra.

Francisco Paredo citado por Peralta (2019), señala “Ningún otro país con industria cinematográfica hablada en castellano incorporó tanto talento extranjero como hizo el cine mexicano, se abrió la posibilidad de que existiera una especie de Hollywood iberoamericano” (...) “El cine mexicano es nacionalista y transnacionalista no sólo por incorporar a una gran cantidad de migrantes, sino por el gran poder de venta que tuvo en los mercados.”

Es cierto, el cine de la década dorada abrió las puertas de otros países, sin embargo, este suceso también fue gracias a los escenarios naturales que se aprovecharon en las diversas producciones cinematográficas, en ese sentido Castro-Ricalde (2014) considera que:

“Mediante su cine, México se promovía como imagen: sus costumbres y cultura, sus paisajes y atracciones turísticas, su estatus como líder en tecnología y como el país más moderno de Latinoamérica. Esta oportunidad sencillamente no existía para ningún otro país de la región. Mientras que las campesinas ecuatorianas, los pescadores nicaragüenses o las amas de casa dominicanas se enamoraban de los apuestos charros, la sensualidad de las rumberas, el romanticismo de los cantantes de boleros, y admiraban los imponentes monumentos, las zonas arqueológicas o diversos episodios de la Revolución Mexicana, nadie fuera de sus países de origen podía mencionar un equivalente de esas imágenes icónicas”. (p.12)

No obstante, a pesar de que el cine mexicano en realidad nunca amenazó los primeros años de dominio e intereses del cine Hollywoodense, su éxito fue de manera contundente a nivel internacional y esto en gran medida se debe al gran aporte latinoamericano que tuvo el cine mexicano durante su etapa dorada, que posiblemente no se volverá a apreciar.

3.1 Nosotros los pobres

Nosotros los pobres fue filmada en 1948 por el director cinematográfico Ismael Rodríguez y también producida por Rodríguez hermanos, empresa familiar que fue creada en 1939 por él y sus hermanos.

Para Obscura (2016), *Nosotros los pobres* tiene una función orientadora hacia el espectador, que se puede entender como una toma de posición de la instancia narrativa, la cual se propone como la visión de los pobres sobre sí mismos, al tiempo que sugiere la idea de solidaridad (nosotros) y de pertenencia a una categoría socioeconómica especiada (los pobres). Obscura, S. 2016. Ismael Rodríguez: *Nosotros los pobres* (1948). Universidad Nacional Autónoma de México.

Nosotros los pobres de Ismael Rodríguez es considerada dentro de la industria fílmica mexicana como la idea y fijación de una imaginaria realidad social en la década de los cuarenta, por otro lado, esta película fue tomada y considerada como el melodrama estelar de la época dorada del cine mexicano. La historia no niega que *Nosotros los pobres* y sus secuelas (*Ustedes los ricos* de 1948 y *Pepe el Toro* de 1953), se transformaron en un referente de la cultura popular mexicana. Por otra parte, y fuera de la industria fílmica mexicana llevaría al fenómeno de *Nosotros los pobres* a una interpretación y análisis el cual fue provocado por el arraigo y permanencia en distintas sociedades de la población mexicana a lo que incluiría a las nuevas generaciones.

En el caso de *Nosotros los pobres*, el aspecto que resalta dentro de los trabajos de investigación son la función ideológica de la película, esto como un proyecto de nacionalismo cultural, no obstante, la cinta cinematográfica se caracterizó por el uso del melodrama, sin embargo, se considera que el uso del melodrama fue de manera excesiva en todo el rodaje de la película, también, se cree que esta cinta cinematográfica se encuentra dirigida a un público que no exige términos culturales y por ello *Nosotros los pobres* se encuentra inmerso dentro de la cultura popular, en ese sentido Obscura (2016) considera al filme como “un texto cultural resultado de una creatividad colectiva que toma en cuenta el papel del espectador potencial, y donde la autoría estrictamente individual resulta limitada.”

La obra de Ismael Rodríguez *Nosotros los pobres* recrea, dentro de su melodrama, los aspectos clásicos del cine Hollywoodense, es decir, el cine de Ismael Rodríguez y en especial su película *Nosotros los pobres* retomó en ciertos puntos el sistema cinematográfico de los Estados Unidos que abarcó los años de 1916 a 1960, en el que se promovieron diversas normas de género y estilos cinematográficos en el cual se tenía como propósito obtener la impresión de la realidad, la espectacularidad y la invisibilidad. No obstante, la cinta de Ismael Rodríguez rompe en parte con la ilusión realista que propone el cine de Hollywood, al introducir distintas estrategias que propician persuadir al espectador.

Nosotros los pobres, melodrama protagonizado por Pepe el toro quien fuera interpretado por Pedro Infante, narra los pesares que vive “Pepe el Toro”, un humilde carpintero que vive día a día en una vecindad junto a su hija Chachita, su madre paralítica y su esposa quien diariamente convivía con

un grupo solidario de amigos y vecinos de la Ciudad de México de los años 40. Pepe, su familia y amigos enfrentaron a lo largo de la película una serie de eventos en donde impera el abuso y la injusticia judicial, cuando se le acusa de un crimen que no cometió.

A través de la historia del cine mexicano *Nosotros los pobres* ha sido señalada como un melodrama del exceso, no obstante, en un análisis previo de la película se le puede atribuir una naturaleza híbrida, es decir, aparte del uso del melodrama como principal estrategia visual, se le atribuye el uso de los géneros musicales a lo largo de la película, así como del cine carcelario y el cine negro.

El uso de la música y su implementación dentro de la cinta *Nosotros los pobres* representa uno de los aportes del cine hollywoodense dentro del cine de Ismael Rodríguez y de todo el cine mexicano. Es por ello, que la adaptación de esta fórmula musical dentro del cine mexicano no abarca únicamente escenas musicales, por el contrario, dicha fórmula cubre escenas melodramáticas, ya que forman parte del estilo que fue desarrollando Ismael Rodríguez a lo largo de la película.

Por otro lado, la influencia hollywoodense abarcó la mayor parte del melodrama de *Nosotros los pobres*, ya que se aprecia la influencia del cine negro norteamericano a partir de distintos escenarios y uno de estos escenarios es la cárcel. En este escenario y desde un punto de análisis más realista, se narra a través de la película, el día a día de los internos quienes viven en condiciones extremas por la nula seguridad interna del palacio negro de Lecumberri, que es una prisión erigida en la Ciudad de México en los albores del siglo XX, que se convirtió en un sitio de condena, purgación y expiación, pero también, donde se vivieron momentos negros en la historia penitenciaria del país; en ese sitio se coartaron las libertades, se reprimieron ideales, se cometieron diversas injusticias; sin embargo, esta cárcel también fue el sitio que marcó un parteaguas en el modo de vida y desarrollo de las cárceles del país (Figueroa y Rodríguez. 2017). Es en Lecumberri donde se desarrolla la sangrienta pelea en la celda de castigo que marca el filme y que *Obscura* (2010), considera que:

“Para entender la función del melodrama en la película, se realizó un desglose secuencia por secuencia, teniendo como criterios de análisis el tipo de situación dramática, la duración y los recursos expresivos. Para explorar lo específico del melodrama, se

establecieron tres niveles de lo melodramático: nivel 1: se refiere a la expresión de la emotividad sin lágrimas ni exageración, que puede ser de duración variable; nivel 2: situaciones donde las estrategias emocionales son lágrimas y música en off para subrayar el contexto, y son de duración variable; y nivel 3: comprende expresiones emotivas exageradas, con llanto, gritos, gesticulación y/o violencia física o emocional, música dramática en off, y tienen una amplia duración. Todo lo anterior se separó en tres bloques: planteamiento, desarrollo y desenlace, asumiendo que la cinta mantiene el esquema del melodrama teatral clásico de tres actos: el primero dedicado al amor; el segundo, a la desdicha y el tercero, al triunfo de la verdad”. (p. 188 y 189)

Nosotros los pobres fue la mayor película mexicana de su tiempo con mayor influencia del cine Hollywoodense en nuestro país, no obstante, existen otros estereotipos que aportaron a la esencia clásica de esta cinta, los cuales, son nombrados estereotipos culturales, logrando vincular al espectador mexicano con significados sociales compartidos.

El primer estereotipo cultural es el lenguaje, tanto del lenguaje teatral como del mundo real, la película nos otorga distintos matices y modismos de expresión y lenguaje popular, los cuales, se aprecian en distintos protagonistas del cine de oro mexicano, como son los personajes como el carpintero “Pepe el Toro”, su hija “Chachita”, entre otros. Es por ello, que durante la película se aprecian, en distintos personajes, diferentes tipos de expresión, los cuales contribuyeron a la realidad observada por Ismael Rodríguez y presentada mediante su película. Por otra parte, la celebración y la religión son parte de los estereotipos culturales que se utilizaron en *Nosotros los pobres* y que predominan hasta la fecha y son parte de la cultura popular mexicana. Durante la película se nos presentan dos instantes de celebración, el cumpleaños de chachita y la festividad del día de muertos, no obstante, Ismael Rodríguez maneja la religión como un recurso trágico en momentos de tensión para los personajes; un ejemplo de ello es la necesidad de “Chachita” de tener una tumba para llorar y honrar el recuerdo de su madre como símbolo de lealtad y gratitud hacia la madre muerta.

Los pobres son los encargados de ocupar la mayor parte de la película. Ya hemos mencionado que “Pepe el toro” (Pedro Infante) es el protagonista indiscutible de *Nosotros los pobres*, no obstante,

como todo protagonista “Pepe el toro” es acreedor a ciertas características físicas y personalidad que son propias del personaje, ya que, se conservan dentro del personaje los rasgos patriarcales del hombre de familia de la época: es proveedor y protector de su familia y es considerado un seductor potencial, en otras palabras, el personaje de “Pepe el toro” es la versión popular y urbana del macho mexicano que, a través de los años y hasta la actualidad, se convirtió en el ejemplo de lo que debe ser un hombre de familia para su esposa e hijos.

Nosotros los pobres intenta “imitar” la parte bondadosa de los pobres de la Ciudad de México ya que, los pobres son definidos como personas humildes a partir de su entorno social que los rodea, pero ante todo Ismael Rodríguez limita al pobre como un sujeto amigable, amable y bondadoso ante las personas conocidas y desconocidas y es a partir de esta definición que el mexicano es conocido como un sujeto amable y bondadoso. Por otra parte, Obscura (2010, p. 194), considera que; “aunque carecen de profundidad psicológica, todos ellos aparecen dotados de coherencia, orientación hacia objetivos específicos y son claramente individualizados mediante apodos amables o eufemismos (“la que se levanta tarde” para aludir al oficio de la prostitución; el “Camellito” para referirse a la joroba)”. No obstante, la imitación de Ismael Rodríguez contradice la cinta cinematográfica de Luis Buñuel, quien imitó los personajes de forma realista mediante el uso de escenarios cotidianos como lo son los niños abandonados en la naciente Ciudad de México.

Nosotros los pobres, pasó a la historia del cine de oro mexicano como una de las mejores películas dirigidas por Ismael Rodríguez, no obstante, esta misma historia marcó un antes y un después en la vida real y social de los pobres de la Ciudad de México de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, ya que, mediante el uso de las tiernas interpretaciones de Pedro Infante, Evita Muñoz Chachita y Blanca Estela Pavón, se logró maquillar la verdadera pobreza, las injusticias sociales y los abusos que vivieron los obreros de aquella época mediante el uso de escenarios “pobres” pero coloridos por el carisma de los personajes los cuales fueron interpretados por leyendas del cine de oro mexicano.

3.2 Los olvidados

Nosotros somos los olvidados,
somos los perros abandonados,
esos recién nacidos en los contenedores
o el viejo que hay tirado en la gasolinera.
Una boca menos que alimentar,
Una boca menos, una boca menos.

(Los Olvidados, Ángel Petisme)

“*Los olvidados* representa un momento de madurez artística; por la otra, de mayor y más total desesperación: la puerta del sueño parece cerrada para siempre; solo queda abierta la de la sangre. Buñuel construye una película en la que la acción es precisa como un mecanismo, alucinante como un sueño, implacable como la marcha silenciosa de la lava.” (Paz, Octavio. 2000. p. 32)

Para realizar *Los olvidados* el cineasta Luis Buñuel recabó la información basándose en datos de la prensa, del tribunal de menores y de un extenso trabajo de campo: “Durante cuatro o cinco meses, pero generalmente solo, me dediqué a recorrer las «ciudades perdidas», es decir, los arrabales improvisados, muy pobres, que rodean México, D.F. Algo disfrazado, vestido con mis ropas más viejas, miraba, escuchaba, hacía preguntas, entablaba amistad con la gente. Algunas de las cosas que vi pasaron directamente a la película. Entre los numerosos insultos que recibiría después del estreno, Ignacio Palacios escribió, por ejemplo, que era inadmisibile que yo hubiera puesto tres camas de bronce en una de las barracas de madera, pero era cierto. Yo había visto esas camas de bronce en una barraca de madera. Algunas parejas se privaban de todo para comprarlas después de casarse”. (Buñuel, 1982, p. 171). A partir de la recaudación de este material, Buñuel dirigió la primera película social de todo el cine mexicano y con ello logró crear un nuevo género, el cual, provocó que influyera en todas las cinematografías del cine latinoamericano. Buñuel aportó al cine mexicano un cine realista y de denuncia social, el cual, pondría a los pobres en el papel de víctimas de la miseria y de la desigualdad

social, asimismo, Buñuel, rompe con los estereotipos sociales de buenos y malos, los cuales, habían sido plasmados en el cine de Ismael Rodríguez.

La cinta cinematográfica fue influida mediante dos géneros clásicos del cine europeo, el primero de ellos fue la estructura narrativa influida por el uso del Neorrealismo y el segundo género utilizado por Luis Buñuel fue el Expresionismo, dicho género sirvió para la concepción visual de la película, por otro lado, *Los olvidados* de Luis Buñuel nos ofrece un cine pesimista, es decir, un cine sin final feliz, al menos no oficial, ya que, la película de *Los olvidados* cuenta con un final alternativo, este final termina de modo esperanzador y feliz, con el regreso de Pedro al reformatorio y con el dinero que le había quitado el Jaibo, dicho final fue grabado para evitar la censura de la cinta en los cines de la Ciudad de México, ya que, la cinta de Luis Buñuel rompe con los estereotipos clásicos de pobreza al ofrecer al público mexicano una visión más realista de lo que significa ser pobre en este país.

La idea principal de Luis Buñuel es llevar al pobre a un destino trágico del que no podrá salir, esta idea contradice los estereotipos de pobreza de Ismael Rodríguez, ya que, para Buñuel la pobreza no genera esperanza alguna dentro de los personajes, los cuales viven dentro del México modernista de los años 50, el cual tendría problemas como lo fueron; la emigración hacia la gran ciudad, el chabolismo, las familias desestructuradas, la violencia, la marginalidad y sobre todo la impunidad.

La cinta de Luis Buñuel nos ofrece diferentes personajes con cualidades distintas, no obstante, ninguno de los personajes es completamente malvado, pero tampoco son etiquetados como bondadosos a excepción del “ojitos” único personaje indígena de toda la película quien sufre el abandono de su padre en la gran ciudad, este personaje, así como el de los otros niños y jóvenes comparten la ausencia de un familiar, especialmente una madre o un padre. “El “Ojitos” (Mario Ramírez) es la imagen del abandono, el personaje es, asimismo, la imagen de la mano de obra rural que se queda a vivir en las grandes metrópolis. Es también, el olvidado de su familia, esperanzado en creer que su padre algún día regresará por él. Tal vez, la condición de los ojos pequeños conlleve la idea de quien no es capaz de entender una situación más amplia, no alcanza a ver qué está pasando en un mundo urbano totalmente diferente a su condición rural, a la cual regresa.” Gonzáles (2011).

Uno de los personajes principales de *Los olvidados* es la madre de Pedro, quien fuera interpretada por Stella Inda, en ella se observa a una madre mexicana inmersa en la miseria quien plancha y lava ropa ajena para poder mantener a sus hijos y con ello subsistir y hacerle frente a la pobreza en la que viven. Por otro lado, la madre de Pedro nos muestra una conducta que para la sociedad no es aceptable, la madre mantiene la idea que Pedro es el centro de todos sus problemas familiares, por otro lado, González (2011) menciona que: El personaje es en sí la imagen de la sexualidad, de actitudes provocadoras ante los ojos de El Jaibo. Las escenas de la cinta donde se aprecia al personaje lavándose las piernas en una tina, es una imagen de la más pura sexualidad, brillante; las tomas de Buñuel a los ojos y a las piernas del personaje son una poesía plástica. Por otro lado, Buñuel (1982) menciona, en su libro “Mi último suspiro”, que las mujeres que colaboraron en el rodaje de la película renunciaron al conocer el papel de la madre de Pedro, aseguraban que ninguna madre mexicana se comportaría así. “Unos días antes, yo había leído en un periódico que una madre mexicana había tirado a su hijo pequeño por la portezuela del tren”. Con el papel de la madre de Pedro, Luis Buñuel rompe con el estereotipo de una madre mexicana, que de acuerdo a Flores (2013) “es amorosa, entregada, sacrificada, escondida de lo público, pendiente siempre de la casa, cariñosa, menor de edad en cuanto a política y mundo público, que siempre está para las demás personas y no para ella” y rompe con ese estereotipo al presentarnos a una mujer que no siente el mínimo sentido de afecto por su hijo Pedro, quien fuera el producto de una violación.

Luis Buñuel mantuvo constantes problemas durante el rodaje de *Los olvidados*, ya que, era cuestionado por técnicos y camarógrafos por la idea y estilo de la película, un ejemplo de ello es la siguiente pregunta planteada a Buñuel: pero ¿Por qué no hace usted una verdadera película mexicana, en lugar de una película miserable como ésta? Por otro lado, algunos colaboradores se negaron aparecer en los créditos de la película como es el caso de Pedro de Umbrelas, escritor que ayudó a Buñuel a introducir expresiones mexicanas en la película. Buñuel mantuvo la creencia que uno de los grandes problemas de nuestro país, hoy como ayer, es su nacionalismo el cual es llevado hasta el límite y delata un profundo complejo de inferioridad.

El estreno de la cinta cinematográfica provocó el desagrado y el enojo de cierta parte de la población mexicana porque para algunos Luis Buñuel no mostró en su película las cualidades de los

pobres dentro del cine mexicano, no obstante, Buñuel menciona que: “afortunadamente, Siqueiros, otro pintor, que se encontraba en la misma proyección, intervino para felicitar me calurosamente, con él gran número de intelectuales mexicanos alabaron la película”. Sin embargo, el estreno de *Los olvidados* fue lamentable, al menos en nuestro país, debido a la fuerte crítica que recibió la cinta cinematográfica y al mismo tiempo se exigió la expulsión de Buñuel de México, estos actos de violencia provocaron que *Los olvidados* se mantuvieran únicamente en cartelera durante cuatro días.

A pesar de los problemas vividos en México, Luis Buñuel estrenó *Los olvidados* en los cines de Europa, la crítica mexicana terminó y aceptó su error cuando el jurado del Festival de Cannes le dio el premio como mejor director en 1951 por su película *Los olvidados*. El reestreno de la cinta se vio en distintos cines de la Ciudad de México, donde permaneció por dos meses. A lo anterior se suman los comentarios del poeta Octavio Paz: “*Los olvidados* es algo más que un filme realista. El sueño, el deseo, el horror, el delirio al azar, la porción nocturna de la vida también tiene su parte y el peso de la realidad que nos muestra es de modo atroz, que acaba por parecernos imposible, insoportable así es: la realidad es insoportable; y por eso, porque no la soporta, el hombre mata, muere, ama y crea.” En efecto, la película mantiene una trama dura y a diferencia de *Nosotros los pobres*, la cinta cinematográfica de Luis Buñuel no busca causar lastima por los personajes, por el contrario, Buñuel mostró una realidad distinta a la que se creía y se vivía en el país, donde los niños de la calle son una plaga y un peligro para la sociedad desarrollista con complejos de modernidad.

3.3 La adolescencia en los olvidados

La cinta de Luis Buñuel *Los olvidados* mantuvo un estilo nuevo del cine hollywoodense, al integrar dentro del filme la representación de personajes adolescentes en el cine mexicano de los años 50. El historiador mexicano, Ayala Blanco Jorge (1968), menciona que los adolescentes aparecen como personajes principales dentro de la industria cinematográfica del cine mexicano los cuales se encontraban ligados al contexto sociopolítico de la década: “Empiezan a proliferar, en la época, estudios, encuestas, campañas y redadas para frenar el desquiciamiento de la juventud” (p. 176) Por otro lado, la realidad de los adolescentes le permite a la industria cinematográfica exponer las problemáticas de la adaptación social, las cuales, son consideradas de carácter existencial y

diferenciadas por distintos elementos, búsqueda de identidad propia; “Transición difícil, alejamiento de los adultos y desviación social”

El estudio de *Los olvidados* de Luis Buñuel permite mostrar diversos elementos que anticipan lo que será de alguna forma la representación de los adolescentes dentro del cine mexicano en los años posteriores: la marginación social, la violencia y la sexualidad. “Esos niños son mexicanos pero podrían ser de otro país, habitar un suburbio cualquiera de otra gran ciudad. En cierto modo no viven en México, ni en ninguna otra parte: son los olvidados, los habitantes de esas *Waste lands* que cada urbe moderna engendra a sus costados. Mundo cerrado sobre sí mismo, donde todos los actos son circulares y todos los pasos nos hacen volver a nuestro punto de partida. Nadie puede salir de allí, ni de sí mismo, sino por la calle larga de la muerte. El azar, que en otros mundos abre puertas, aquí las cierra”. “Pedro lucha contra el azar, contra su mala suerte o mala sombra, encarnada en el Jaibo; cuando, cercado, la acepta y la afronta, transforma la fatalidad en destino. Muere, pero hace suya la muerte” (Paz, 2000, p. 33)

Por otra parte, no todos los personajes de *Los olvidados* se encuentran arraigados a estas categorías. Conviene subrayar que en los personajes existe una línea divisora; son los protagonistas que se encuentran situados del lado infantil (Pedro, Ojitos y los de más jóvenes) y los que pertenecen y empiezan a dar sus primeros pasos hacia la edad adulta (el Jaibo, Julián y los más grandes).

El grupo de jóvenes y adolescentes marginados padecen situaciones de miseria, no obstante, algunos personajes (Julián y Cacarizo) padecen un apoyo familiar deficiente o en su caso un apoyo inexistente para algunos personajes (Jaibo), esta falta de apoyo familiar que viven los adolescentes de *Los olvidados* obliga a los protagonistas de la película a buscar distintos medios para subsistir, el trabajo es para Julián, la pereza se encuentra representado en el Cacarizo quien no desempeña un papel completamente delictivo, en cambio el Jaibo es un ladrón y asesino, es notorio la marginalidad que se sufre en el filme fundamentalmente bajo un ángulo social y no de identidad.

Otra de las líneas divisorias que traza Buñuel entre los adolescentes de *Los olvidados* es la sexualidad, la cual, es considerada como la entrada a la adolescencia, manifestándose físicamente por la aparición de signos exteriores, los cuales, encaminan hacia la pubertad. Durante el filme, existe una

evidente separación entre la inocencia y la sexualidad, por otra parte, Amiot (2015), considera que; el “Jaibo (la magistral secuencia de la seducción de la madre de Pedro que termina en una relación sexual oculta a los ojos del espectador por una brutal elipse) y Cacarizo (que encubre los tocamientos de su “amigo” sobre su propia hermana Meche), y los otros personajes: desde Ojitos que no comprende siquiera lo que ocurre (“¿Qué le pasa?”, pregunta al escuchar los gritos de Meche), hasta Meche cuya ingenuidad actual lleva el germen de una posible prostitución futura (ella da la mejilla a Jaibo por dos pesos), pasando por Pedro cuyo descubrimiento de la sexualidad materna –un tabú como ninguno en el imaginario infantil– va de la mano con la llegada de la violencia. Al final de la película, las alusiones escabrosas de Jaibo sobre las relaciones que tuvo con Marta desencadenan la ira y la violencia de Pedro, sellando con ello su salida del mundo de la infancia”.

Uno de los primeros elementos que permitió la incorporación y la representación de la adolescencia en la cinta de Luis Buñuel es sin duda el ámbito del realismo social, argumento que el cineasta utilizó constantemente. Para Buñuel la ausencia de la adolescencia brillaba por los barrios marginados de la Ciudad de México de los años 50, la idea de Buñuel es denunciar la forma en la que el sistema político abandonó a los adolescentes y a los pobres de este país y es abordada bajo la perspectiva de lo que Genet (2003) llama la “delincuencia de clase”. Esta idea, que se utilizó en un contexto del cine hollywoodense, igualmente se confirmó en México, en donde la puesta cinematográfica reside en la preocupación por la delincuencia engendrada como resultado de la pobreza social, la cual es representada como un nihilismo existencial, (Digón citado en Tristán y Calvo, 2010) explica que:

“La vida real era la de los *olvidados*, “los condenados de la tierra”, los excluidos de la sociedad, los protagonistas de un nuevo discurso oficial sobre la pobreza que comenzaba a ser considerada como un problema estructural de las sociedades modernas que los nuevos organismos como la ONU se proponían arreglar a largo plazo. La pobreza ya no era una forma de heroísmo, sino un sinónimo de marginalidad, de miseria, de conflicto, de violencia, y delincuencia. Este nuevo discurso sobre la pobreza es el que Buñuel adoptó en su película tan polémica”. (p. 587)

Así como lo señala Obscura (2011), “la primicia del punto de análisis de Buñuel en *Los olvidados* no se debe tanto al contenido de la cinta sino a la forma en que es asumida por la enunciación fílmica, la cual, inicia a partir de categorías como lo son el maniqueísmo sentimental y la “escena de género populista” hasta la desmitificación subversiva” por otra parte, Acevedo Muñoz (2003), considera que:

“La imagen de la manera en que México se somete a las leyes de la modernidad, que Buñuel dramatiza como una forma de desesperanza y de existencia totalmente amoral en *Los olvidados* sería el ejemplo mismo del “anti-clasicismo” del cine mexicano” (p. 202)

Los olvidados de Luis Buñuel rompe con las emociones moralizadoras en los que se basó el melodrama de Ismael Rodríguez, asimismo, Buñuel se opuso al inicio de inscripción de un México moderno conflictual con signos de progreso, así como aparece en los filmes de Ismael Rodríguez y de Alejandro Galindo. Por otra parte, el historiador de cine mexicano Emilio García Riera (1998), propuso en su obra sintética sobre los cien primeros años del cine nacional, que sitúa en el periodo 1956-1960 la primera aparición de la categoría “Jóvenes rebeldes y pecado”. Es por ello, que la incursión de los adolescentes en la producción cinematográfica conlleva al efecto de “moda”, ya que, el cine mexicano propuso incursionar en la temática de los ritmos, principalmente el rock and roll.

Por consiguiente, se considera que Buñuel fue el fundador de la combinación de cine y adolescencia dentro del cine mexicano, la cual daría sus primeros frutos a largo plazo, ya que, en la historia del cine nacional, se nos presentaron diversas tendencias del cine latino – americano contemporáneo, siendo una explosión la representación de personajes adolescentes en circunstancias sociales de miseria.

Por último, también es posible mencionar el doble contenido temático de *Los olvidados* mediante una naturaleza cultural de procedencia hispánica, esto como una novela, la cual, confronta a distintos adolescentes que conviven en una sociedad cruel, corrupta y violenta, en donde los adolescentes aprenden sobre la marcha, en otras palabras, *Los olvidados* es un filme de Luis donde

se nos presenta a un estado mexicano con la intención de ver el futuro mediante la modernización, sin embargo, el sistema de educación y de seguridad pública fueron deficientes para los pobres de la Ciudad de México de los años 50.

3.4 El cine como arte de masas

Para dar inicio con este apartado final es necesario comprender lo que se entiende por el arte de masas y cómo produce su surgimiento mediante el cine, partiendo de la noción de la sociedad de masas, entendida desde un punto de vista filosófico e histórico.

De acuerdo con Aguado (2004) “En la sociedad de masas la cultura pasa a ser un valor de identidad social y un aspecto importante de la vida social, al tiempo que parte de una industria cada vez más importante, de modo que el Estado comienza a intervenir en la cultura en términos de garantía (subvenciones, fundaciones, políticas de desarrollo cultural, etc.) y de control.” (p. 227)

El concepto de “masa” nace a raíz de la Revolución francesa, y por consiguiente de la conciencia que fueron adquiriendo los ciudadanos. Se creía como parte de la masa a cualquier persona que no perteneciera a los grupos políticos, sociales y económicos tradicionales de aquella época. Durante el siglo XIX, el término “sociedad de masas” describió al conjunto de sociedad, con motivo de las tendencias igualitarias del periodo en la etapa de la revolución industrial, los cuales, quebrantaban los valores tradicionales del antiguo régimen preindustrial. El término puede aplicarse a cualquier sociedad dominada por la cultura de masas. Bandiou citado en Laso (2000) señala que: el cine es una experiencia filosófica, es una relación viva, concreta; es una relación de transformación. El cine transforma la filosofía, es decir, que el cine transforma la noción misma de la idea. Es la creación de nuevas ideas sobre lo que es una idea. Otra forma de entenderlo es que el cine le da una nueva visión a la perspectiva histórica o filosófica.

Ahora bien, ¿Qué es el cine? Existen distintas definiciones para lo que entendemos como cine, no obstante, dentro de la filosofía se entiende que el cine se puede concretar como una paradoja, es decir, el cine es una relación entre la totalidad del artificio y la realidad humana e inhumana.

Por otra parte, el cine es denominado como un “arte de masas” ya que, se considera que “el cine es del pueblo para el pueblo” al tomar como referencia la definición del investigador Alain Badiou sobre el arte de masas; considerada así cuando obras artísticas, grandiosas obras de arte, incontestables, son vistas y amadas por millones de personas en el momento mismo de su creación. Por otra parte, Badiou, también considera que: el cine tiene la capacidad de ser un arte de masas, y que en tal sentido es incomprensible con todas las artes. Anteriormente se ha mencionado que durante las décadas de los años cuarenta y los años sesenta del siglo XX, fueron realizadas grandes colaboraciones filmicas que llevaron al cine mexicano a gozar de un éxito histórico pero éste, llegaría gracias a las masas populares quienes vieron dentro de la producción cinematográfica el reflejo de una realidad cotidiana sobre la gran urbe en la Ciudad de México.

Conclusiones

Estudiar la historia es parte esencial del humanista del siglo XXI, es por ello, que entender los cambios y el progreso que vivió la sociedad mexicana en los últimos cien años desde el comienzo de la primera guerra mundial hasta nuestros días, se vuelve una tarea prioritaria a través de fuentes primarias y secundarias, Detenerse en una época trascendental de México La Edad de Oro del Cine Mexicano posibilita conocer, analizar, reflexionar sobre las condiciones sociales reales de miseria y la pobreza que se vivía en la mayoría de los países, los cuales, durante los conflictos mundiales buscaban una transformación social a través de la industria que hasta hoy repercute.

Como ya sabemos nuestro país no fue la excepción en la búsqueda de la industrialización, no obstante, en un principio la industrialización mexicana solo se orientó a la producción textil o bien a la tecnología para la nueva modernidad mexicana de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, lo que provocó el auge de las ciudades ya que la industria mexicana ocasionó la migración masiva de mexicanos que provenían de comunidades marginadas del país, principalmente comunidades rurales, que estaban en la búsqueda de una mejor vida, por ejemplo en la naciente y moderna Ciudad de México de los años cuarenta; la modernidad y el progreso de las grandes urbes generó empleos y estos, como ya se mencionó, incentivaron la migración, sin embargo, el aumento repentino de la población provocó que las oportunidades laborales que en un principio se incrementaron, pero al tener más empleados laborando los salarios disminuyeran y al igual que la oferta de trabajo. Las personas que recién llegaban a las ciudades, se vieron en la necesidad de tener más de dos empleos para poder solventar los gastos básicos de una casa, ya que los precios de productos de primera necesidad de la canasta incrementaron de forma repentina.

Durante la etapa de industrialización de nuestro país, la explotación cinematográfica nacional carecía de prestigio a nivel mundial, sin embargo, contaba con actrices y actores mexicanos que en el futuro marcarían un antes y un después para la historia del cine mexicano, en ese sentido, el inicio de la segunda guerra mundial favoreció a la industria cinematográfica mexicana, ya que, la industria cinematográfica mundial se paralizó; un ejemplo de ello fue el cine hollywoodense dejó de contar con el apoyo financiero, esto debido a que Estados Unidos se encontraba inmersa en la guerra mundial, esta situación mundial generó que muchas de las casas productoras vieran en México la oportunidad

de ingresar al mercado latinoamericano con historias y melodramas más realistas para el público latinoamericano. La entrada de los Estados Unidos en la segunda guerra mundial provocó que el gobierno estadounidense retirara todos los apoyos económicos de todas las áreas, incluyendo el cine, ya que, todo el recurso se destinaria para la guerra.

Lo que aconteció con la industria del cine mexicano también se reflejó en otras esferas de la vida del país, de manera particular vale la pena mencionar el caso de la economía y la política que al desarrollarse y consolidarse dieron como resultado un crecimiento del país, sin embargo, este crecimiento no fue equilibrado, ya que la brecha histórica existente entre las clases sociales; baja y alta se ampliaron dando como resultado la presencia de un pequeño grupo de la población que vio mejorar su vida mientras la gran mayoría de la población solo vio empeorar sus condiciones de vida, tal es el caso de la población que migró del campo a la ciudad principalmente a la capital conformó lo se conoció como las “ciudades perdidas”.

Esta población marginal, que apareció en las grandes ciudades de nuestro país, pero principalmente en la capital tenía como principal característica la pobreza extrema que los mantenía en la miseria absoluta, sin que esto significara que con ello se perdiera el estado natural del hombre que lo obliga a luchar y sacrificarse para salir de la pobreza y la miseria en la que nació.

Ante tal situación, el nuevo cine mexicano aprovechó el fantasma de la desigualdad, la pobreza y la miseria y lo hace reaparecer en un concepto completamente nuevo para la creciente industria cinematográfica. De la mano de Luis Buñuel e Ismael Rodríguez, la pobreza mexicana fue vista a partir de dos perspectivas; la primera realista; la cual describió la verdadera pobreza que atravesaron las familias mexicanas, quienes vivieron en la miseria y en el abandono por parte de las autoridades de la Ciudad de México de los años cuarenta y cincuenta; y la segunda ofrece una perspectiva ideológica, la cual, buscó y pretendió crear una nueva identidad nacional mediante el uso de estereotipos de pobreza, los cuales serían actuados por grandes actrices y actores mexicanos del momento y que buscaron “normalizar” la pobreza a través de una visión romántica de ésta, consistente en ensalzar las cualidades o bien bondades que la gente pobre “poseía”, bondades que los ricos no tenían.

Es por ello, que la lucha y el sacrificio forman parte de los estereotipos utilizados en la elaboración de esta tesis, ya que, ambos estereotipos fueron manejados por Ismael Rodríguez en *Nosotros los Pobres*. El cineasta presentó una familia mexicana la cual, tendría como jefe de familia a “Pepe el Toro” quien fuera interpretado por Pedro Infante.

La lucha dentro de *Nosotros los pobres* (1947) está orientada a la protección familiar, como se ejemplifica a través de las adversidades que sufre “Pepe el Toro”, su familia y amigos durante toda la película, por otra parte, el sacrificio del protagonista de la película se encuentra dentro de lo laboral al dedicarse a la carpintería como un empleo de tiempo completo, ya que, al ser el jefe de familia busca el sustento familiar a través de este oficio al que por cierto ve con mucho cariño. Por otra parte, *Nosotros los pobres* presenta una auténtica familia mexicana si tomamos como referencia los estereotipos de Ismael Rodríguez, ya que, “Pepe el Toro” es tomado como referencia y representa al hombre mexicano: trabajador, protector de su familia y leal a su esposa e hijos.

Posteriormente, Ismael Rodríguez retomaría de nueva cuenta los estereotipos de pobreza; esta vez es *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe el toro* (1953), no obstante, en la primera cinta los recursos utilizados fueron la “esperanza y un golpe de suerte” al ser hija de un padre millonario quien ayudaría a aliviar la carga de la pobreza, por otro lado, en el caso de, *Pepe el Toro* nos muestra el uso del deporte como un mecanismo para salir de la pobreza y la miseria.

Por su parte Luis Buñuel fue un director crítico social, analítico, polémico, innovador, quien contribuyó con un legado cinematográfico del cine nacional. La mayor evidencia de estas características es su trabajo que ocurre con los niños de la película *Los olvidados* (1950), donde resalta una calidad y profesionalismo al dirigir a niños y jóvenes en su mayoría, que con su corta edad lograron conmover y transmitir al público sentimientos, emociones, controversia, polémica y hasta hoy, los personajes siguen mostrando el contraste que existía entre la forma de vida del pasado, ya que los niños y jóvenes de la película no contaban con experiencia o tenían poca experiencia frente a las cámaras, es por ello, que Luis Buñuel debió ser directo, pero con explicaciones sencillas.

En el caso de *Los olvidados* (1950) los niños saldrían de su vida habitual para interpretar a niños pobres que viven en los barrios más miserables de la Ciudad de México de 1950. El melodrama de

Luis Buñuel se aleja de los estereotipos y propone un cine realista, un cine que acercó al espectador con la pobreza que vivieron y viven los mexicanos de escasos recursos, en otras palabras, *Los olvidados* de 1950 nos propone y pone en evidencia la falta de oportunidades y la gran desigualdad social que se vivió en aquella época.

Buñuel criticado por muchos y alabado por pocos, ya que, al romper con los estereotipos sociales y mostrar el verdadero rostro de la pobreza mexicana, se llegó a creer que Luis Buñuel dañó la imagen de una nación evidenciando en una cinta cinematográfica escenas que iban en contra de lo que es la imagen de los mexicanos en el exterior. Las críticas dieron resultados provocando la censura de la película en todos los cines mexicanos, no obstante, el éxito de *Los olvidados* se obtuvo en gran medida en otros países al recibir el premio de mejor dirección por parte del festival de Cannes.

Posterior al éxito europeo, la censura mexicana cesó y de nueva cuenta se llevó a cabo el reestreno en las mejores salas mexicanas, permaneciendo en cartelera un periodo de dos meses.

En la actualidad, el cine mexicano ha evolucionado dejando atrás los dramas familiares y ha optado por dramas juveniles quienes enfrentan problemas reales, los cuales logran conmover a la sociedad en general, no obstante, el cine de Rodríguez y Buñuel dejó su herencia cinematográfica para las nuevas generaciones, ya que, dentro de los nuevos dramas juveniles se aprecian referencias cinematográficas de *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* o *Pepe el Toro*, por otra parte, el cine realista de Luis Buñuel es la herencia transmitida por el cineasta y que en un futuro sería rescatada por actores y directores del cine mexicano moderno, tal es el caso de Damián Alcázar y su participación en cintas como *El infierno*, *La ley de Herodes*, *La dictadura perfecta*, entre otras. Es por ello, que el cine mexicano ha reciclado hasta la fecha los estereotipos de pobreza utilizados en la cinta cinematográfica de *Nosotros los pobres*, dichos estereotipos contienen una carga cultural y social de lo que es ser pobre en México.

Las condiciones sociales presentes en las grandes ciudades fueron perfectamente retratadas por los cineastas Rodríguez y Buñuel, presentaron a través de las películas los estereotipos bien logrados; la realidad de nuestro país de aquella época plagado de desigualdades sociales donde la pobreza y

miseria lastimaban a la sociedad mexicana, realidad que las clases dominantes se negaban aceptar y permitir que fuera evidente más allá de nuestras fronteras.

Paz, Octavio (2000) afirma “Estas películas pueden ser gustadas y juzgadas como cine y asimismo como algo perteneciente al universo más ancho y libre de esas obras, preciosas entre todas, que tienen por objeto tanto revelarnos la realidad humana como mostrarnos una vía para superarla”.(p. 36) *Nosotros los pobres* muestra esa lucha presente entre esas dos clases pero de una manera en la que los protagonistas aminoran el impacto de la pobreza al presentar a esta condición social como una circunstancia en la que no todo necesariamente está mal, porque entre los pobres puede hacer falta dinero mas no valores. En *Los olvidados* ese estereotipo de pobreza no es pasado por filtros, sino todo lo contrario, se presenta tal y como es, una condición que da como resultados otros problemas que retrata Buñuel dentro de su película son la violencia, el abandono y la prostitución estas circunstancias sociales son el resultado de la pobreza la cual condiciona y obliga a vivir a la sociedad mexicana.

Anexo: Glosario de conceptos cinematográficos

Cine experimental

Un aspecto esencial que permite distinguir al cine experimental del convencional (o clásico hollywoodense) es la dificultad que comúnmente presenta para ser comprendido y/o disfrutado por el espectador; esto se debe a las posibilidades creativas que, en relación con la estructura y la temática ofrece el primero. El espectador, ya sea por prejuicios o por desconocimiento, llega incluso a incomodarse, o a rechazar este tipo de cine.

Cine de culto

Término referente a cualquier película (sin importar género y/o estilo cinematográfico) que, por razones ajenas a su calidad artística intrínseca, ha atraído la devoción obsesiva de un grupo de admiradores o fans. Las películas de culto, generalmente, son extravagantes y artificiosas en su diseño de producción; cuando se enfocan en la comedia tienden a la ironía, a la farsa y al tono burlesco; cuando son trágicas se vuelcan hacia lo excesivo, lo grotesco e inmoral.

Cine hollywoodense

Este término hace referencia al cine norteamericano impulsado por los grandes estudios ubicados en Hollywood, California. Este estilo cinematográfico es el botón de muestra de cómo se conformó y consolidó el capitalismo de los monopolios cinematográficos en Estados Unidos a principios de siglo XX.

Cine negro

Estilo que nace en los Estados Unidos, durante los años cuarenta, y se mantiene hasta principios de los años cincuenta. Las películas tejen temas alrededor de “mafias” y “gansters”, organizaciones que contribuyeron al proceso de conformación socioeconómica y política en los Estados Unidos de Norteamérica

Cine carcelario

Se puede decir que el cine carcelario es una variante importante del género “negro” que tuvo su epicentro en Hollywood, pero que se expandió como por todas las cinematografías, incluyendo la de este país que ha ofrecido en los últimos tiempos algunos productos notables, sobre todo Celda 211, digna de figurar entre los grandes logros de este tipo de cine, se puede decir que el cine carcelario viene a ser un subgénero del “cine negro” en cuyas películas, normalmente, suele haber un preso, un expreso y alguien que acaba preso. Gutiérrez-Álvarez, (2010)

Constructivismo cinematográfico

Variante estilística del realismo ruso creada por Dziga Vertov, cineasta polaco de nacimiento, pero ruso de profesión. En 1917 Vertov ingresa al Comité Cinematográfico de Moscú como responsable del área de noticieros. En esta posición plantea las bases del constructivismo ruso a partir de la tesis sobre el cine-ojo, ya en 1922 presenta públicamente un manifiesto sobre el cine-ojo y prácticamente funda y dirige el noticiero Cine-Verdad. El constructivismo plantea que la realidad debe ser respetada como tal, que en el momento de la realización el director debe hacer a un lado los prejuicios que le invaden para dar paso a que la cámara capte como un ojo humano lo que está sucediendo en la realidad.

Chabola

Se denomina informalmente chabola a los barrios bajos, un tipo de asentamiento humano marginal, poco salubre y frecuentemente formado por personas excluidas socialmente.

Drama

El sentido que se le ha dado al drama como género cinematográfico, difiere por completo de aquél que posee dentro de la literatura. El drama cinematográfico supone un tono serio, generalmente exento de humor, enmarcado en una temática que es, o intenta ser profunda y, de cierto modo, trascendente. En el drama todo, o casi todo, parece tener cabida. Los personajes suelen verse inmersos en situaciones adversas de las que podrán salir victoriosos, de acuerdo con la intención y los alcances del filme. Drama familiar: Nogueira lo califica como “modalidad recurrente que asume las más diversas tonalidades en su abordaje (...), centrado frecuentemente en la disfuncionalidad familiar o al

melodrama, en el cual aparecen conflictos generacionales.” (Nogueira, 2010). El melodrama ha sido llevado recurrentemente al cine nacional. Los melodramas lacrimógenos de la trilogía de Ismael Rodríguez, con *Nosotros los pobres* (1948), como punto de partida, dan fe de nuestra afirmación. Hasta Luis Buñuel filmó en 1952; *Una mujer sin amor*.

Expresionista

Se caracterizó por la exteriorización de las reacciones impulsivas del artista a la vida, y estaba menos caracterizado por la elaboración del material y las formas, que por la expresión de sus sentimientos más profundos. El artista expresionista se convirtió en el creador de un arte de ansiedad, inquietud, neurosis y amenazas apocalípticas, en resumen, un arte de fantasías proyectadas en forma de espontaneidad creativa.

Neorrealismo

Se basaba en la corriente “realista poética” que enfocaba la realidad de distintas formas y donde los hechos cotidianos, los dramas, las cosas, estaban descritos con la sensibilidad de la poesía. Bárbaro analiza la película “*El muelle de las brumas*” (1938), de Marcel Carné, reconociendo en este filme francés un ejemplo del camino a seguir por la cinematografía italiana.

Neorrealismo italiano

Corriente cinematográfica nacida en plena Segunda Guerra Mundial en Italia. Este movimiento se vio influenciado por el realismo ruso, la novela norteamericana y la escuela documental británica. El neorrealismo logró retornar la crudeza de los hechos sociales que más aquejaban a la población de la guerra y de la inmediata posguerra dotándoles de un argumento y dramatizando los acontecimientos. En el centro de atención del neorrealismo cinematográfico está el hombre inmerso en su sociedad o cultura hostil a sus necesidades más elementales. Es decir, la injusticia social a raíz del desequilibrio político-económico de la sociedad.

Nihilismo.

Para Nietzsche, el nihilismo se entiende como el proceso histórico de desvalorización de los valores considerados como supremos, acontecimiento que se basa en el hecho anunciado por éste de

la muerte de Dios. Esto significa el fin del mundo suprasensible considerado como verdadero, desde donde provenían los ideales que sustentaban las creencias y el accionar del hombre”. Martínez, (2004)

Surrealismo

Encuentra su definición en la fuente literaria del dadaísmo, el cual se opone en todas sus formas a los convencionalismos establecidos en la vida real y plantea la supremacía y predominio del automatismo psíquico y las motivaciones irracionales del inconsciente. El surrealismo se desliza en el filo del humor, el horror, la paradoja, el erotismo, el sueño y la locura. El estilo fue adoptado por el cine para explicar a través de éste los conflictos psicológicos del individuo. Lo más expresivo del surrealismo a través del cine, está en el sueño. El psicoanálisis, es en el cine surrealista, su mejor arma teórica para expresar estados anímicos, conductas y comportamientos; así como el convertirse en un vidrio de aumento para observar la estructura psíquica de los individuos envueltos en los dramas sociales.

Bibliografía

- Acevedo-Muñoz, Ernesto R. (2003). *Buñuel and México. The crisis of national cinema*, University of California Press, Berkeley. p. 202
- Aguado, Juan Miguel. (2004). Introducción a las teorías de la información y la comunicación. España. Universidad de Murcia. p. 227.
- Ambriz Fuentes, Juana. Y Hernández Castillo, Dora María (1997). El estereotipo social de Pedro Infante en cine por televisión. Aragón, Estado de México. UNAM.
- Ayala Blanco, Jorge. (1979). La aventura del cine mexicano. Editorial Posada. México,
- Badiou, Alain. (2004). El cine como experimentación filosófica. Buenos Aires: Manantial.
- Balderas Gonzales, Lucia Cyndia, y Lozano Tinoco, Manuel. (1995). Un acercamiento a Luis Buñuel en su película Los olvidados. México: Facultad de filosofía y letras, UNAM.
- Balló, Jordi y Pérez, Xavier. (1995). La semilla inmortal. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bazán Ojeda, Abigail; Quintero Soto, Ma. Luisa; Hernández Espitia, Aurea Leticia (2011).
- Bejarano Petersen, Camila. (2014). De los realismos cinematográficos. / Diégesis, ontología y construcción. La plata: Facultad De Bellas Artes Máster En Estética Y Teoría De Las Arte, Universidad Nacional De La Plata.
- Buñuel, Luis. (1982). Mi último suspiro. Plaza and Janes Editores, Barcelona, España.

Cineteca nacional de México, 2003. Medalla Salvador Toscano al mérito cinematográfico 2002.
Ismael Rodríguez.

Cornelio Bautista, Eloísa. (2014). El cine mexicano y la identidad nacional: dos visiones de la pobreza en México. Nosotros los pobres contra los olvidados.

Diario Oficial de la Federación (1946).

Digón Pérez, Miguel. (2010). Nosotros los pobres, ustedes los olvidados. XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles. Congreso internacional. Santiago de Compostela, España.

Domínguez Chávez, Humberto. Carrillo Aguilar, Rafael A. (2009). La vida en México en el siglo XX. Vol. V. México. UNAM CCH.

Duran Guerrero, Adriana. (2015). El ojo documental: un acercamiento a la construcción visual de la pobreza. México: Facultad de artes y diseño, UNAM.

Fernández, Francisco. Biblioteca de Derecho de la universidad autónoma de Madrid, España. UAM.

Figuroa Viruega, Edmundo Arturo y Rodríguez Licea, Minerva. (2017) La Penitenciaría de Lecumberri en la Ciudad de México. Revista de Historia de las Prisiones nº5. p. 99.

Feinmann, José Pablo. (2011). Siempre nos quedará París: El cine y la condición humana. Capital intelectual.

Gascón Vera, E. (1993). La imaginación sin límites: Sade en Buñuel. Turia.

García Riera, Emilio (1998), *Breve historia del cine mexicano, primer siglo (1897-1997)*, Mapa, México, p. 466

- Genet, Sophie (2003) *Adolescence et cinema: l'Amérique des années cinquante*, Septentrion, Lille.
- Gutiérrez-Álvarez, (2010). *Cine carcelario: unas anotaciones introductorias*. Fundación Atenea sobre Drogas, inmigración y prisiones a través del cine, la música y la fotografía. Madrid, España.
- Hernández Nava, Mónica Berenice. (2011). *Luis Buñuel y su producción cinematográfica en México en la década de los 50s y 60s. Análisis de contenido*. México: Facultad de estudios superiores Aragón, UNAM.
- Herranz Jiménez, Beatriz Cristina. (2014). *Buñuel: cine de mentalidades*. Madrid. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. Tesis doctoral.
- Lewis, Óscar. (1961). *Los hijos de Sánchez*.
- Lorenzo Río, María. (2017). Investigadora del instituto de investigadores de la UNAM.
- Martínez, J. (2004) *El Nihilismo en la Metafísica de Nietzsche*. Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Matute Villaseñor, Pedro. (2006). *El Surrealismo En El Cine, Una Visión A La Obra De Luis Buñuel*. Volumen 7 Número 8. Pág. 1- 16.
- Morín, Edgar. (1964) *Las estrellas del cine*. Buenos Aires. EUDEBA.
- Oscura Gutiérrez, Siboney. (2010). *La preservación de la pobreza urbana en el cine. Adolescentes y marginación social en algunos filmes latinoamericanos del cambio de siglo*. México, D.F. UNAM.
- Oscura Gutiérrez, Siboney. (2011) “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine de México”, en *Cultura y representaciones sociales*, UNAM, vol. 6, México, n° 11, 2011, p. 166.
- Oscura Gutiérrez, Siboney. (2016). *Ismael Rodríguez: Nosotros los pobres (1948)*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Paz Octavio, (1956). El surrealismo, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Paz, Octavio. (2000) Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía. Barcelona, España.
Círculo de lectores.

Turner, John Kenneth (2011). México Bárbaro. Universidad Veracruzana

Yankelevich Winocur, Javier. (2013). Una caja llena de nosotros: Análisis sobre la imagen social y memoria de Pedro Infante. México: Facultad de filosofía y letras, colegio de Historia, UNAM.

Sánchez Vidal, Agustín. 1993. El mundo de Luis Buñuel. Caja de ahorros de la inmaculada, 1993

Medios electrónicos

Amézqueta, R. (20 de junio de 2021) Nacimiento y muerte de la tragedia en Nietzsche. Circulo de la poesía. Recuperado de www.circulodepoesia.com/2021/06/

Amiot, Julie. (2015). La adolescencia en Los olvidados. Open Edition Journals. Rescatado de <https://journals.openedition.org/cinelatino/1911?lang=en>

Aparicio Cabrera, Abraham. 2010. Economía Mexicana 1910-2010: Balance de un Siglo. México. ECOES Economía Mexicana. UNAM. <http://www.economia.unam.mx/profesores/aaparicio/Econom%C3%ADa.pdf>

Bajan Mendoza, D.M. (2016) Chabolas. Presentación Prezi. Recuperado de <https://Prezi.com/wm6nmvf/chabolas>

Bautista, E. (2017, 16, noviembre) Pedro Infante: ¿Un ídolo machista? El financiero. Recuperado de <https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/pedro-infante-un-idolo-machista/>

Bleckwedel, Eugenio Ricardo. (1952). El plan Marshall y la recuperación anónima de Europa, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas. Recuperado de: http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tesis/1501-0560_BleckwedelER.pdf

Buñuel, Luis. (2008). Mi último suspiro. Barcelona, España. Recuperado de: https://monoskop.org/images/b/bd/Bunuel_Luis_Mi_ultimo_suspiro.pdf

Calvo Santos, M. (30/12/2016) Un perro andaluz. Historia y arte. Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/un-perro-andaluz>

-
- Castro, Maricruz. (2013) el cine-mexicano tuvo una influencia cultural global cuando ese concepto ni siquiera existía. Ciudad de México, México. Secretaria de cultura. Rescatado de: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-cine-mexicano-tuvo-una-influencia-cultural-global-cuando-ese-concepto-ni-siquiera-existia-maricruz-castro>
- Castro-Ricalde, Maricruz. (2014). El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional. Monterrey, México. La Colmena 82, abril-junio de 2014. pp. 9-16. Recuperado de: <https://docplayer.es/5672505-El-cine-mexicano-de-la-edad-de-oro-y-su-impacto-internacional.html>
- Collins, Neil. El movimiento expresionista. Historia y características Edición digital: C. Carretero. Recuperado de: https://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Neil%20Collins%20-%20El%20movimiento%20expresionista.%20Historia%20y%20caracter%3%ADsticas.pdf
- Cunha, Sónia. (2019) Surrealismo: características y principales artistas. Cultura genial y artes visuales. Rescatado de www.culturagenial.com/es/surrealismo/
- Dalí, Alejandro. (2014). ¿Sabes qué es el círculo de bellas artes? Rescatado de: <http://vitaculturarum.weebly.com/artes/sabes-que-fue-el-circulo-de-bellas-artes>
- Enciclopedia Humanidades, 2016, Recuperado de <https://humanidades.com/burguesia/>
- Evolución Del Concepto De Pobreza Y El Enfoque Multidimensional Para Su Estudio. Toluca, México: UAMEX. <https://portalacademico.cch.unam.mx/repositorio-de-sitios/historico-social/historia-de-mexico-2/HM2-3CultPortal/1940-1.htm>
- Feres, Juan Carlos. Mancero, Xavier. (2001) El método de las necesidades básicas insatisfechas (NBI) y sus aplicaciones en América Latina. Chile. Recuperado de:

<https://repositorio.cepal.org/server/api/core/bitstreams/da8d48c5-0807-4bd1-b330-c0a9e1566e02/content>

Flores Cruz, A. 2013. La madre mexicana: entre lo divino y la realidad. Oaxaca media. Recuperado de <https://oaxaca.media/2013/05/La-madre-mexicana-entre-lo-divino-y-la-realidad->

García Sánchez, Jaime. EVOLUCIÓN HISTÓRICO-SOCIAL Y CULTURA ORGANIZACIONAL DEL SISTEMA NACIONAL DE INSTITUTOS TECNOLÓGICOS EN MÉXICO. Revista Iberoamericana de Educación. <https://rieoei.org/historico/deloslectores/926Garcia.PDF>

González Riande, Adolfo. (2011). Los personajes de Buñuel y “Los olvidados del sistema”. *Tercera llamada. ITSON. Sonora, México. 16 feb 2011.* Recuperado de: <https://tercerallamadaitson.wordpress.com/2011/02/16/losolvidados/>

Gutiérrez Correa, Martha Leticia. (2014). El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno. Razón y palabra. núm. 87. p 3. Recuperado de <https://www.redalyc.org>

Kaurismäki, Aki. 17/febrero/ 2014. Luis Buñuel y la muerte de Dios. Debate. P 88. Recuperado:https://www.elboomeran.com/uploap/ficheros/noticias/17_febrero_revista_carta_n5.pdf

Laso, Eduardo. (2000) Apuntes sobre Alain Badiou y el cine. Buenos Aires. Argentina. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/journal/5644/564468041011/html/>

Lorenzo Río, María Dolores. (2017) Boletín UNAM-DGCS-003.Ciudad Universitaria. Recuperado de: https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2017_003.html

Mino, Fernando. (2017). La épica intuitiva de Ismael Rodríguez. Icónica, pensamiento filmico. Recuperado de: <https://revistaiconica.com/ismael-rodriguez/>

-
- Noriega, José Luis. (2019). El origen de las vecindades en la Ciudad de México. Milenio cultura. Recuperado de <https://www.milenio.com/cultura/el-origen-de-las-vecindades-en-la-ciudad-de-mexico>.
- Obscura Gutiérrez, Siboney. (2016). Ismael Rodríguez: Nosotros los pobres (1948). Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.31819/9783954878543-010/html?lang=de>
- Olin Wright, Erik. (2010). Desigualdad y clases sociales. Fundación Argentaria. Recuperado de: <https://metodologiadelainvestigacion.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/117/2014/08/Wright-Erik-Olin.-1995.-Anlisis-de-clase.pdf>
- Peralta Vázquez, Claudia. (2019) México, cuna del Hollywood latinoamericano. Sistemas de noticias de la UV. Recuperado de <https://www.uv.mx/prensa/cultura/mexico-cuna-del-hollywood-latinoamericano-francisco-peredo/>
- Por fin: la Época de Oro (1936-1959). Artículo publicado en el sitio web Cine Mexicano (México). Consultado el 9 de marzo de 2011.
- Romero, Laura (2020) La reconstrucción del país en el siglo XX, tarea difícil de lograr. Coloquio de economía política. Gaceta UNAM. <https://www.gaceta.unam.mx/la-reconstruccion-del-pais-en-el-siglo-xx-tarea-dificil-de-lograr/>
- Romero Sánchez, G. (25 de mayo de 2009) Habitan en 69 ciudades perdidas los pobres de los pobres del D.F. La jornada. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2009/05/25/capital/043n1cap>
- Trindade, Helgio. (1982). El tema del fascismo en América latina. Revista de estudios políticos. Recuperado de: <file:///C:/Users/usuario/Downloads/Dialnet-ElTemaDelFascismoEnAmericaLatina-26721.pdf>

Tuñón, Julia. (2003). El espacio del desamparo. La Ciudad de México en el cine institucional de la edad de oro y en Los olvidados de Buñuel. México. Iberoamericana, III, <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/download/620/304/>

Villareal, H. (2013). Pedro Infante y la identidad nacional. Replicante. Recuperado de <https://revistareplicante.com/pedro-infante-y-la-identidad-nacional/>

Viñamata Viñamata, Pablo. (2018). La obra mexicana de Luis Buñuel. Análisis de Los Olvidados (1950): su influencia en el arte cinematográfico y recepción crítica. Recuperado de: <https://www.tdx.cat/handle/10803/599792#page=1>

Anexo 1.