

INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS
UMSNH



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

**REPRESENTACIONES SOCIALES DEL SEXENIO DE
MIGUEL ALEMÁN VALDÉS EN LA OBRA FÍLMICA DE
ALEJANDRO GALINDO (1946-1952).**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DE MÉXICO**

PRESENTA:

CINDY VANESSA OLVERA CAMACHO

ASESORA:

Dra. MARÍA DEL ROSARIO RODRÍGUEZ DÍAZ

MORELIA, MICH. JUNIO DEL 2019

AGRADECIMIENTOS

Ante todo reconozco la oportunidad al programa de becas del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) de la cual fui acreedora y que sin ella no hubiera sido posible cursar mis estudios de maestría y la realización de esta tesis.

Especialmente mis agradecimientos son a mi asesora la Dra. María del Rosario Rodríguez Díaz por su interés en el proyecto, apoyo, paciencia y calidez. Y por la libertad que siempre me dio de encontrar un camino propio en la investigación.

Así como la disposición y amabilidad de la Dra. Clara Beatriz Kriger por aceptar que realizara una estancia de investigación en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires. Su conocimiento y consejos fueron imprescindibles para encontrar el camino más adecuado en el abordaje de la investigación y disipar confusiones.

Dejo constancia de mi agradecimiento a los lectores y sinodales: Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda, Dra. Lisette Griselda Rivera Reynaldos, Dr. Fabián Herrera León y a la Dra. Tania Celina Ruiz Ojeda, por haber aceptado leer mi trabajo.

Finalmente, a mis profesores y profesoras del Instituto de Investigaciones Históricas que siempre tuvieron alguna sugerencia para el tema.

Este trabajo está dedicado a mis antepasados que migraron hacía la Ciudad de México. A mi mamá que nació en 1950 en una vecindad de Tacubaya, y que siempre me ha contado como fue crecer en los espacios de esa ciudad, y porque muchas veces nos hemos sentado frente al televisor a ver películas mexicanas en blanco y negro, mientras me explica el nombre y vida de sus actores.

INDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPITULO 1	21
LOS TIEMPOS DE MIGUEL ALEMÁN VALDÉS	21
1.1 Introducción	21
1.2 México posrevolucionario	22
1.3 El cine urbano	32
1.3.1 El público	45
CAPITULO 2	49
¡ESQUINA BAJAN! SE DESOCUPÓ UN LUGAR PARA DOS	49
2. 1 Introducción	49
2.2 ¡Esquina Bajan!	51
2.2.1 Cartel	69
2.3 Hay lugar para dos	78
2.3.1 Cartel	95
CAPITULO 3	101
DICEN QUE LOS FERNÁNDEZ DE PERALVILLO SON COMUNISTAS	101
3.1 Introducción	101
3.2 Dicen que soy comunista	102
3.2.1 Cartel	127
3.3 Los Fernández de Peralvillo	131
3.3.1 Cartel	159
CAPITULO 4	165
LOS TIEMPOS DE ALEJANDRO GALINDO	165
4.1 Introducción	165
4.2 La experiencia	166
4.3 El aprendizaje	171
4.4 La práctica	180
CONCLUSIONES GENERALES	192
Bibliografía	198
Hemerografía	203
Documental	210
Filmografía	210

Resumen

La administración de Miguel Alemán Valdés apostó por la industrialización y la modernización, dando paso al crecimiento urbano y con ello a la modificación de las dinámicas sociales y culturales de la población. El cine en su carácter de masivo y dependiente del Estado, mantenía un papel fundamental como instructor y como medio propagandístico de la vía oficial. Uno de los directores que tuvo gran éxito en el período fue Alejandro Galindo, su trabajo se caracterizó por su alto contenido social y por mantener una visión moderadamente crítica. En esta tesis se realiza un análisis sobre los argumentos de cuatro de sus películas: *¡Esquina Bajan!*, *Hay un lugar para... dos*, *Dicen que soy comunista* y los *Fernández de Peralvillo*, sus ejes temáticos abordan diversas instituciones políticas como el sindicalismo, el partidismo y la familia. Los cuales al ser ubicados en su contexto sociocultural posibilitan el entendimiento de sus mensajes y posibles usos. A través del conocimiento de las representaciones sociales realizadas por el director se reconoce no sólo los cambios que estaban surgiendo en la época debido al crecimiento industrial, sino las diversas variantes que conformaron las propias representaciones y el contenido de los mensajes que llegaron a la población integrándose a la cultura y al imaginario colectivo de México.

Abstract

The administration of Miguel Alemán Valdés opted for industrialization and modernization, giving way to urban growth and with it the modification of the social and cultural dynamics of the population. The cinema, in its massive character and dependent on the State, maintained a fundamental role as an instructor and as an official propaganda medium. One of the directors who had great success in the period was Alejandro Galindo, his work was characterized by its high social content and by maintaining a moderately critical vision. In this thesis an analysis is made on the arguments of four of his films: *¡Esquina Bajan!*, *Hay un lugar para... dos*, *Dicen que soy comunista* y los *Fernández de Peralvillo*, Its thematic axes address various activities such as trade labor union, partisanship and the family. Which, when placed in their sociocultural context, make possible the understanding of their messages and possible uses. Through the knowledge of the social representations made by the director, it is recognized not only the changes that were arising at the time due to industrial growth, but the different variants that made up the representations themselves and the content of the messages that reached the population integrating to the culture and collective imagination of Mexico.

Palabras clave: cine mexicano, alemanismo, historia cultural, industrialización, cultura de masas.

INTRODUCCIÓN

México en 1946 iba a cumplir casi treinta años de haber terminado su revolución, según la versión tradicional, a la firma de la constitución de 1917. Sin embargo tuvieron que pasar años para que el país se estabilizara, por ello para la historiografía es un tema a discutir el fin de la revolución, y sí a ello le agregamos que los regímenes posteriores fueron la revolución institucionalizada resulta un tema complejo. Sin embargo por cuestiones prácticas, de 1946 a 1952, corresponde al período presidencial de Miguel Alemán Valdés, siendo el décimo presidente desde 1917 y el tercero en tener un período de gobierno sexenal. Ya con un aparente proyecto político de nación estable, el país se encontraba en calma. Los planes que llevó a cabo tenían una relación directa con el crecimiento económico, basado en la industrialización, que iba de la mano con la aspiración de lograr ser un país moderno. Y para ello también se requería hacer cambios en todos los ámbitos: en el legislativo que respaldara los planes económicos, el social que ayudará a mantener la mano de obra funcionando en orden, políticamente se requería reforzar el poder presidencial y las instituciones que estaban a su cargo, y culturalmente crear estrategias encaminadas a alcanzar la modernidad y coadyuvar a elevar el nivel de vida que se lograría con los planes.

Una característica de la administración alemanista fue su inclinación al autoritarismo, el Estado controlaría la mayoría de los aspectos de la vida, cómo la educación, la salud, la cultura, los medios de comunicación e incluso la moral. El ciudadano entonces tendría pocas opciones fuera de lo establecido por parte de este tipo de gobiernos paternalistas y también lo haría dependiente de él. La industrialización, por otra parte, produjo el crecimiento urbano, desplazamientos poblacionales y migraciones, tanto internas como externas, que desencadenaron en nuevas necesidades, en cambios sociales, culturales y una serie de problemáticas propias de un sistema capitalista, que cualquier gobierno del mundo sí no está preparado para ello, y no tiene las herramientas, la voluntad y el interés, sólo puede provocar que los problemas cómo la desigualdad, la pobreza, el desempleo, la inseguridad etc. se intensifiquen. El ciudadano urbano de los años cuarenta y cincuenta estaba tratando de asimilar este nuevo estilo de vida, adaptarse a estos cambios y establecer a partir de ahí una nueva identidad, diferenciarse del ciudadano rural, y entre ellos mismos de acuerdo a su clase social y laboral.

De manera general se estimuló que las clases populares aspiraran a la movilidad social, a ascender a la clase media, por medio del esfuerzo laboral y educativo, y a la clase media ambicionar por lo menos en apariencia pertenecer a la clase alta. Sin embargo la realidad fue que las oportunidades no eran suficientes, ni los sueldos lo fueron, pero era necesario para hacer funcionar el sistema industrial y hubiera consumidores, obreros y técnicos expertos.

En este ambiente hubo diversas expresiones culturales que trataron de capturar lo que estaba sucediendo y manifestar su sentir, una de ellas fue el cinematógrafo que a partir de esta época comienza a contar historias urbanas, debido a su carácter masivo y favorecido para llamar la atención del público que aún no conocía la televisión. Se expandió y también tomó el carácter de industria, una industria regulada por el Estado.

Aquellos que han escrito sobre la influencia del cine de la *época de oro*, que entraría en este período, coinciden que significó para la sociedad mexicana una escuela, ya que las salas de cine eran un lugar para ir a aprender, en una sociedad abundantemente analfabeta. El cine y/o los contenidos fílmicos proporcionaron una mentalidad urbana y una mentalidad rural, apaciguó a los marginados, reafirmó estereotipos, reforzó roles de género, alabó las costumbres que desaparecían y criticó la modernidad que promovía.¹

Sí el cine tenía tanta importancia y numerosas atribuciones sobre cómo debía ser el ciudadano, en un período tan cambiante y decisivo para despuntar a México hacía la llamada modernidad, y a la vez estaba regulado desde el gobierno. El interés de la presente tesis se pregunta sobre los contenidos: ¿cómo eran las representaciones sociales que se exhibían en la pantalla? y a su vez ¿qué tipo de mensajes mostraban? Cuestiones que serán abordadas a lo largo de las siguientes páginas.

Metodológicamente para ello uno de las primeras conjeturas es la relación entre la historia y el cine, la cual tiene tres perspectivas: como medio para enseñar la historia, la historia del cine, y el cine como documento para investigar la historia. Este último caso sería el que se adaptaría a nuestra problemática, sí el cine es un documento por lo tanto es una fuente, y como fuente es el resultado de una serie de relaciones, manifestaciones y tiene una

¹ MONSIVAIS, *A través del espejo*, pág. 91

diversidad de componentes. Qué no representaría la realidad misma, sino sería una herramienta del historiador para reconstruir e interpretar la posible realidad. Los filmes al entrar en esta categoría de fuente de investigación histórica nos pueden mostrar que son una construcción social, un texto/discurso cultural, enunciado desde las posiciones e intenciones de una determinada cultura e ideología² Así “el film no vale sólo para aquello que atestigua, sino por la aproximación socio-históricas que autoriza.”³

Es decir a la vez que una película anuncia un discurso, una intención de acuerdo a una ideología o formas determinadas, también nos muestra el contexto en el que fue creada, y de manera correlacionada, sí conocemos el contexto que la creó por ende, entenderemos otros rasgos en el filme que quizá no sean tan visibles.

Uno de los mayores inconvenientes y críticas que enfrentan este tipo de fuentes, es el problema de la veracidad y aún en mayor medida sí se trata de una película de ficción en comparación de un documental o una película histórica. Sin embargo para Peter Burke sin importar su naturaleza, tiene el mismo carácter “una historia filmada, lo mismo que una historia pintada o escrita, constituye un acto de interpretación”.⁴ Nuevamente retomando la tesis que sí una película es una fuente, es apta para interpretarse y reconstruir la historia.

Las fuentes que se utilizarán son películas de ficción dirigidas por el cineasta Alejandro Galindo, por tener la peculiaridad de abordar temáticas relacionadas a la vida urbana y a sus problemas sociales, así como fue uno de los directores más reconocidos durante el sexenio alemanista. Se trata de ubicar sus obras en su contexto, presentando información más concisa sobre posibles connotaciones ideológicas que entonces intervinieron en la industria y por ende en el producto llevado a la pantalla. En la presente tesis, se considerarán cuatro películas dirigidas y escritas por Galindo y cuyas historias se desarrollan en la Ciudad de México: *¡Esquina bajan!* (1948), *¡Hay un lugar para... dos!* (1948), *Dicen que soy comunista* (1951) y *Los Fernández de Peralvillo* (1953), y se apoyará de otros filmes del mismo director en el periodo.

² AMADOR CARRETERO, *El cine como documento social*, pág. 116

³ FERRO, *Cine e historia*, pág. 27

⁴ BURKE, *Visto y no visto*, pág. 210

La importancia y justificación de mi investigación radica en que las últimas décadas, los historiadores en México han aportado en la reconstrucción de la historia del cine, sobre todo en la etapa del cine mudo y en la llamada *época de oro*, así como en biografías de directores y actores. Sin embargo, no sólo ha sido un fenómeno a historiar, sino una fuente histórica, teniendo como propuestas más recurrentes las temáticas rurales, de la ciudad, del género y cómo herramienta pedagógica, entre otros. En algunos de los estudios observamos que el análisis de los filmes se realiza desde la imagen o de los estereotipos, percatándonos que en la mayoría de los casos son focalizados dejando de lado otros componentes como la ideología, el aparato oficial, la industria y la sociedad. Por ello, consideramos que es importante aportar en esta tesis la comprensión de la diversidad de elementos que pudieron intervenir en la elaboración de los relatos, y así entender los mensajes que eran transmitidos y con ello aportar a la historiografía cinematográfica en el ámbito del análisis del discurso fílmico.

El período de estudio resulta complejo, se trata de un momento en que se estaban incentivando cambios en todos los aspectos, y el surgimiento de nuevas condiciones y necesidades que se extenderían hasta las décadas siguientes, por ello existen una gran cantidad de estudios y documentos sobre el alemanismo, sin embargo, desde la perspectiva cinematográfica, existe un saldo negativo, ya que los textos solo la mencionan de manera colateral o apartados. No obstante se trata de un período transcendental para el cine, porque se consolida como industria y hay un incremento del público, en su mayoría compuesto por las clases populares, surgiendo así la cultura de masas que tiene como principales intérpretes a su público, provocando que “la representación de la masa en el campo político y cultural va a alterar las viejas formas de la hegemonía no solo como algo externo al campo, que se agrega y pelea por un espacio, sino, más concretamente, por su aparición en el interior mismo de los valores y las prácticas de la cultura y la política modernas”.⁵ Es decir en la medida que las clases populares urbanas conquistan el espacio en la pantalla, también lo hacen en la cultura y en la sociedad. De ahí que la tesis también contribuiría al estudio de la industria cinematográfica mexicana y en el caso de la representación nos pueden develar aspectos sobre la participación de las masas en el periodo posrevolucionario.

⁵ MONTALDO, *Museo del consumo*, pág. 59

Sí el cine ha sido creador de conciencias en México, sí ha propagado modos de vida, también transmitió credos e ideas sobre la política, las clases sociales y todo aquello que conforma una sociedad. Teniendo claro que “el cine no es ni tan solo espectáculo u obra de arte, ni tampoco exclusivamente un medio para convencer al espectador imponiéndole una ideología. Es en buena medida un transmisor de ideas, un medio de comunicación.”⁶ Ciertamente el cine no es inocente porque está hecho con una finalidad, existe detrás un interés del director, del escritor, del productor, de la industria, incluso del Estado, que en este caso lo regulaba, intereses que no siempre eran meramente económicos, sino hay un interés por comunicar, por transmitir un conjunto de ideas y valores. Aquí radica la inquietud por conocer ¿cómo eran las representaciones que se estaban comunicando? y ¿cuáles fueron sus posibles usos políticos o culturales que se identifican de acuerdo a la época de su producción?, entonces le sigue la pregunta; ¿cómo pudieron funcionar socialmente esas representaciones?. Manteniendo así una relación con el contexto socio-histórico, que de acuerdo a la teoría que concibe al cine como una fuente entonces éste es el resultado de la sociedad que lo crea.

Cómo transmisor de ideas, el cine puede influir y crear cierto tipo de ciudadanos, modificar y reafirmar su cultura, de ahí la importancia de conocer las representaciones que se hacían de la sociedad. Haciendo referencia a la representación porque cómo cualquier fuente no es la realidad, sino un discurso construido por intereses, y por una serie de condicionantes. En este sentido, como texto a leer, una película está compuesta por elementos visuales, sonoros y argumentativos. Para este caso específico solamente me basaré en los argumentos, es decir en las historias de las películas y en cuanto lo considere necesario incluiré algunas series de imágenes de escenas que podrían reforzar el argumento, así como los carteles de promoción también cómo elementos que consolidan las intenciones y mensajes de las historias. La decisión fue basada en que debido a mi formación de historiadora, carezco del aprendizaje necesario para realizar un profundo análisis visual.

Por consiguiente, sí analizamos las historias contadas y con ello los mensajes emitidos y consideramos la influencia que tenía el cine, la importancia del trabajo se basaría en

⁶ ZUBIAUR CARREÑO Francisco Javier, “El Cine como fuente de la Historia”, *Memoria y Civilización*, España, núm. 8, 2005, Universidad de Navarra en: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/17676/1/24391733.pdf>

entender las representaciones cinematográficas cómo formas de discurso, que colaborarían en la creación de ideales de ciudadanía y en alegorías sobre la sociedad, que estaba difundiéndose a partir de la ideología dominante como una forma de establecer y sostener formas de dominación, así como mostrarnos imaginarios de la cultura popular contruidos, reafirmados y sostenidos desde los medios masivos.

En la labor de concretar el tema de investigación noté que Alejandro Galindo es considerado por historiadores del cine como un cronista urbano⁷, sí nos remitimos al concepto de cronista es un escritor que registra o recopila hechos históricos presentes, siendo un tipo de historiador no oficial, está denominación no la tienen otros directores, lo cual podría aportar a un panorama más amplio sobre la finalidad de conocer las representaciones sociales. La elección de películas se realizó tomando en consideración: que fueran también escritas por Galindo, qué correspondieran al período, fueran de temática urbana y abordaran instituciones sociales. Con todo, me propongo demostrar, que el alemanismo significó un parteaguas en la obra fílmica de Galindo ya que se consagró cómo uno de los directores más importantes en el género urbano y en la historia del cine mexicano.

El objetivo general de esta investigación es conocer qué tipo de mensajes o ideas sobre el contexto social le eran transmitidos a los ciudadanos durante el sexenio de Miguel Alemán Valdés a partir del trabajo de Alejandro Galindo, procurando inquirir las continuidades y discontinuidades entre la producción cinematográfica y los contextos políticos, prácticas sociales y culturales que interfirieron de 1946 a 1952. A partir del desarrollo de este objetivo, me podría proporcionar datos particulares, como problematizar lo que las películas nos pueden decir sobre el período histórico, el analizar su posible finalidad de acuerdo a los intereses de la época y reconocer cómo el cine pudo instruir a las clases populares, su principal público.

Acorde con los objetivos anteriores, me he planteado la siguiente hipótesis: El trabajo de Alejandro Galindo se puede entender desde la postura del cine-contexto, qué al ser considerado como cronista y un observador de la realidad, a través de sus historias se puede

⁷ Es considerado como el “primer cronista cinematográfico sobre el tema de la ciudad de México contemporáneo, dado que sus obras cuentan las transformaciones ocurridas en nuestra sociedad.” (*Diccionario de escritores mexicanos*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1988. P. 2).

conocer el ámbito social de la época y sus características históricas. La obra de Galindo, a la vez que está intrincada por enseñanzas morales contiene una crítica social aderezada de una fina sátira y dosis de sarcasmo y humor. Cabe señalar, que la forma de abordar sus temas eran condicionados por el control ideológico que el gobierno trataba de implementar en la producción cinematográfica por medio de leyes y censura, las cuales tendrían como finalidad mostrar mensajes a la ciudadanía de legitimación del régimen, actitudes positivas hacia los cambios estructurales y ante el proyecto de Miguel Alemán Valdés. El principal público al que fue dirigido el mensaje posrevolucionario, fueron las masas urbanas trabajadoras, que eran las que sostenían los planes económicos de industrialización del país, por lo tanto las representaciones que se elaboraron sobre estos grupos fueron a partir de una visión oficial.

Propongo probar esta hipótesis a partir del análisis fílmico de las cuatro películas mencionadas ya que abordan las siguientes instituciones sociales: el sindicato, los partidos políticos, y la familia, y otros temas periféricos como la democracia, la pobreza, la corrupción, la modernidad y la tradición.

Uno de los problemas centrales para llevar a cabo la investigación es definir una metodología con fuentes no tradicionales, y cómo solucionar posibles críticas que se hace a la utilización de películas de ficción a contraposición de los documentales que son considerados como realistas. Para ello remito al historiador inglés Robert A. Rosenstone:

“Less obvious is the fact that these bits and pieces are stuck together according to certain codes of representation, conventions of film that have been developed to create what may be called «cinematic realism» -a realism made up of certain kinds of shots in certain kinds of sequences seamlessly edited together and underscored by a sound track to give the viewer a sense that nothing (rather than everything) is being manipulated to create a world on screen in which we can all feel at home. “⁸

⁸ "Menos obvio es el hecho de que estos fragmentos y piezas se pegan de acuerdo con ciertos códigos de representación, las convenciones cinematográficas que se han desarrollado para crear lo que podría llamarse« realismo cinematográfico », un realismo compuesto de ciertos tipos de tomas en ciertos tipos de secuencias perfectamente editadas juntas y subrayadas por una pista de sonido para dar al espectador la sensación de que nada (en lugar de todo) está siendo manipulado para crear un mundo en pantalla en el que todos podemos sentirnos como en casa. "ROSENSTONE, The Historical Film, s/n en http://www.culturahistorica.es/rosenstone/historical_film.pdf

Ante esta lógica aunque un filme sea presentado como hechos reales, pierde su esencia de verídico desde el momento que es editado, siendo entonces un realismo construido y montado de acuerdo a la representación. El concepto de *representación* ha sido pensado y utilizado a partir de la historia cultural, para Roger Chartier “no hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones, contradictorias y enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos den sentido al mundo que les es propio”⁹ Sí la representación ayuda al espectador a dar sentido a su vida cotidiana, podemos entender por qué influyó y significó tanto para los grupos. Cómo medio de comunicación son necesarios dos factores: “agentes que realizan la representación dotados de cierta ideología en un contexto histórico-social determinado, y finalmente; unos receptores que, en el acto de recepción, perciben e interpretan dicha representación.”¹⁰ La interpretación dependería de cada individuo y la forma en que podría adoptarla a su comportamiento y a sus interacciones sociales.

El agente que realiza la representación es Alejandro Galindo, que es un producto de una época, que ésta inmiscuido en una estructura económica, política, cultural y social¹¹. Aunado a que “el director puede además hallarse sometido a presiones externas, tanto en forma de presiones políticas por parte de la censura, como por presiones económicas condicionadas por la taquilla”.¹² Es decir, la representación es una construcción que parte de una percepción histórica y que depende de múltiples factores. Por lo tanto, considero que si se quiere conocer el tipo de mensajes o ideas que les eran transmitidos a los ciudadanos por medio de las representaciones, se tendrían que considerar los diversos factores que pudieron intervenir para su construcción.

Para ello la investigación tendría que partir del contexto histórico del sexenio de Miguel Alemán, y de la industria cinematográfica para con esos antecedentes entender la ubicación temporal y espacial de las películas, lo cual es indispensable para su análisis y así ubicar hilos conductores con la ideología oficial y el modo de vida que correspondía con los planes de nación y los discursos oficiales. Por otra parte el posicionarlas cómo parte de una industria, podemos situar las dinámicas de las temáticas y géneros, a partir de los cuales

⁹ CHARTIER, *El mundo como*, pág. 60

¹⁰ Diccionario de Estudios Culturales, Pág. 250

¹¹ Ver BURKE, *Formas de Historia Cultural*. Si bien es cierto que la historia cultural no tiene una metodología establecida, Peter Burke hace un análisis sobre las deficiencias en las cuales puede caer.

¹² BURKE, *El uso de la imagen*, pag. 198

podemos entender a los personajes y sus acciones. En el caso del director se tendrían que estudiar características de su trabajo, y su formación profesional para rastrear cual fue su aportación en las representaciones. Al identificar sus contenidos daría como consecuencia el entendimiento de los mensajes que se comunicaban, y una mayor comprensión de la sociedad que los creaba, asimilaba y de esta manera irrumpían en la historia social.

Para el análisis de los cuatro filmes se utilizará la propuesta de María Pilar Amador Carretero, para quien el historiador es una suerte de descubridor de motivaciones, y buscador de códigos de la ideología que sustenta el documento fílmico. Para lograrlo en una película se tienen que diferenciar dos contenidos: el aparente y el latente. Siendo el primero descriptivo y el segundo es referido a la interpretación crítica, tomando en cuenta las corrientes cinematográficas del momento, y el contexto socio histórico del filme, a partir del cual se comprenden acciones y comportamientos de los personajes y con el tiempo de la representación, cómo la situación social, política, ideológica en que se produce el filme.¹³

Tomando en consideración la existencia de estos dos contenidos, a modo de guía para el análisis fílmico se recurrirá al trabajo de Félix del Valle Gastaminza. Que sí bien se centra más en el análisis de la fotografía puede ser aplicada a otro tipo de medios. Donde se debe considerar la biografía de quién produjo la imagen o en este caso el filme, su contenido descriptivo, y sus relaciones a nivel temático con otro tipo de documentos¹⁴, es decir se tiene que realizar una triangulación de fuentes entre los argumentos y las fuentes bibliográficas y hemerográficas, que funcionen como apoyos para lograr el contenido latente. Creemos que basándonos en el contenido y en el modo que es relatado, y comparándolo con los discursos oficiales podemos encontrar puntos de encuentro y desencuentro que nos den un mayor entendimiento sobre la intención de la representación, en ese caso no se hará un estudio audiovisual ya que se demandaría analizar escena por escena, lo cual nos daría un análisis perdurable, aunque reconocemos la importancia que tiene la imagen y el sonido para recrear las historias e impactar al público, en última instancia se realizará un acercamiento hacia

¹³ AMADOR, *El cine desde la mirada del historiador*, Pág. 24

¹⁴ Ver en Tejedores de imágenes: propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual.

algunas imágenes que a modo de códigos no verbales, pueden resultar necesarios para explicar los procesos que se vivieron durante la administración alemanista.

Sobre aquello que se ha escrito acerca del tema, existen muchas menciones de Alejandro Galindo cómo un estudioso de su sociedad, sin embargo curiosamente los trabajos que se han realizado sobre su obra están inclinados a temas específicos, cómo cuestiones de género y la familia, y no desde un punto de vista social que podría ser el esperado, dejándonos abierta una vía de estudio. Las obras que contribuyen a la investigación las he dividido en tres partes: aquellas que apoyan a entender la relación historia-cine, en la construcción de la metodología y en algunos conceptos, una segunda parte que estudia la vida y obra de Galindo, y por último aquellas que tienen que ver con el cine mexicano y su sociedad de acuerdo a la época que nos concierne.

Entre las primeras se encuentran:

El ensayo de *El cine desde la mirada del historiador*¹⁵, en dónde Pilar Amador plantea de acuerdo al tipo de cine, cómo puede ser abordado por el historiador para su estudio, considerándolo como un instrumento de integración social, de persuasión y con funciones de dominio para producir o reproducir determinadas condiciones políticas, sociales, económicas etc. A partir de su enfoque es que se llevará a cabo el análisis de las obras.

En el texto de Marc Ferro, *Cine e Historia*, el cine es mostrado como la posibilidad de ser una fuente y agente de la historia e independientemente sí es realidad o documento de ficción es historiable. El valor del film no sería sólo por ser un testigo, sino en la medida en que muestra las relaciones socio-históricas.¹⁶ Por su parte, Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones, comunicación, cultura y hegemonía*, toma en consideración como el género cinematográfico del melodrama tiene una huella profunda en Latinoamérica, en su cultura e identidad. El cine como la vivencia de lo cotidiano de las naciones y cómo constructor de una nueva experiencia social.¹⁷

¹⁵ AMADOR Pilar, "El cine desde la mirada del historiador", M. Gloria Camarena Gómez (coordinadora), *La mirada que habla cine e ideologías*, España, ediciones Akal, 2002.

¹⁶ FERRO Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A, 1980, (colección punto y línea).

¹⁷ BARBERO Martín Jesús, *De los medios a las mediaciones, comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, GG Mass Media, 1993.

Lourdes Roca, Felipe Morales, Carlos Hernández, Andrew Green. *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico audiovisual*, sí bien es una obra colectiva que recopila diferentes trabajos sobre investigación fotográfica y en algunos casos audiovisual, constituyó un punto importante en el proyecto, sobre la manera en que se podían triangular diferentes tipos de fuentes para hacer una interpretación sobre el material audiovisual.¹⁸

Peter Burke, en *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico* Aunque se basa en el estudio de las imágenes como un medio a través del cual podemos leer las estructuras de pensamiento y representación de una determinada época, y sí bien el trabajo no está basado en lo visual, es una herramienta para un espectador y analista de la película.¹⁹

Pierre Soline, *Sociología del cine, la apertura para la historia del mañana* Soline considera el papel que tienen los aparatos ideológicos del Estado en la sociedad, y cómo la producción cinematográfica perpetúa esa instancia ideológica tergiversando los conflictos.²⁰

Graciela Montaldo, *Museo del consumo, archivos de la cultura de masas en Argentina*. Para la obra el espectáculo se puede pensar desde las prácticas culturales, por lo tanto la aparición de la cultura de masas, modifica a la sociedad. Y aunque enumera fenómenos culturales de la Argentina, invita a pensar en las masas y en la complejidad de ser representados.²¹

Una obra fundamental para entender el concepto de modernidad americana que se estaba aplicando en México, sus características, así como sus congruencias e incongruencias, que estaban transformando la sociedad, es la obra de Bolívar Echeverría *Modernidad y blanquitud*.²²

¹⁸ ROCA Lourdes, MORALES Felipe, HERNANDEZ Carlos (entre otros), *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico audiovisual*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2014.

¹⁹ BURKE Peter, *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*, España, cultura libre biblioteca de bolsillo, 2005.

²⁰ SOLINE Pierre, *Sociología del cine, la apertura para la historia del mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

²¹ MONTALDO Graciela, *Museo del consumo, archivos de la cultura de masas en Argentina*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2016.

²² ECHEVERRÍA Bolívar, *Modernidad y blanquitud*, México, Ediciones Era, 2010.

Las segundas son aquellas que han abordado la producción del cineasta Alejandro Galindo, incluyendo sus propios libros:

El primer autor que ha escrito de manera sustanciosa sobre Alejandro Galindo, ha sido Francisco Martín Peredo Castro, su trabajo inició con su tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación, que lleva como título: *Alejandro Galindo en el cine mexicano*. En dónde da un acercamiento sobre la concepción de la familia, en la clase media urbana, en la propuesta de la obra de Galindo, aunque toma poca consideración de la biografía del cineasta, sí da una reseña completa sobre su filmografía.²³ De esta tesis se desprende la publicación del libro: *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*. Ambos son el trabajo más completo que se puede encontrar sobre el director.²⁴

Otros dos documentos universitarios realizados sobre el trabajo del director se encuentra: *La transición y lo permanente en Una familia de tantas de Alejandro Galindo*, de Alma Delia Reyes Vargas, al ser el resultado de un taller no es un texto amplio y aunque toma en cuenta al personaje de Roberto del Hierro como una representación social, el trabajo se basa más en los roles de género.²⁵ Situación que se repite en *Del hijo abnegado al rebelde sin causa: La imagen del joven en los melodramas de Juan Bustillo Oro y de Alejandro Galindo (1941-1948)*, su principal tema es el cambio del concepto de juventud entre la tradición del porfiriato y la modernidad de Galindo.²⁶

El segundo trabajo de grado dedicado al cineasta es el de Martha Angélica Islas Moreno, que realiza una tesina de licenciatura en periodismo, titulada: *Alejandro Galindo "Un campeón con corona"*. En un primer momento se aboca solamente a la historia del cine, posteriormente hace una compilación de datos biográficos, toma en cuenta toda su

²³ PEREDO CASTRO Francisco, *Alejandro Galindo en el cine mexicano*, México, Tesis de Licenciatura en ciencia de la comunicación, UNAM, 1990.

²⁴ PEREDO CASTRO Francisco *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*, México, IMCINE, CONACULTA, 2000.

²⁵ REYES VARGAS Alma Delia, *La transición y lo permanente en Una familia de tantas de Alejandro Galindo*, México, Seminario de taller extracurricular de tesis para Licenciatura en historia, FES ACATLÁN, UNAM, 2009.

²⁶ PEREZ MALDONADO Claudia, *Del hijo abnegado al rebelde sin causa: La imagen del joven en los melodramas de Juan Bustillo Oro y de Alejandro Galindo (1941-1948)*, México, Licenciatura en ciencias de la comunicación, UNAM, 2012.

filmografía a manera de fichas técnicas y algunos comentarios de otros autores sobre ellas, lo que es de destacar es que el trabajo está complementado con entrevistas del cineasta.²⁷

Por su parte Guadalupe Ortega en *Alejandro Galindo. Espejo y Luz*, describe anécdotas sobre la vida de Galindo y acerca de algunas de sus películas, historias que el propio Galindo le concedió a través de entrevistas, mostrando el pensamiento del director. Hay que recalcar que no se trata de un libro propiamente, sino una especie de cuadernillo que se encuentra en resguardo en la Cineteca Nacional, y que al parecer nunca fue publicado.²⁸

El trabajo más completo biográficamente sobre Galindo, fue escrito por su hijo Alejandro Galindo Muñoz: *Alejandro Galindo, una visión personal del hombre y del cineasta* En donde recabó documentos y testimonios familiares, para articular la vida personal del artista, sus estudios y su paso sindical. Escribe semblanzas de algunas películas que él considera las más importantes de su padre.²⁹

Las propias obras de Alejandro Galindo de las cuales sólo hemos ubicado tres de sus cinco textos: *El cine, genocidio espiritual, de 1900 al crash de 29*, *¿Qué es el cine? Seis trabajos de Alejandro Galindo*, *Verdad y mentira del cine mexicano*. Que sin ser autobiográficas, sí biografían al cine, constituyendo un testimonio escrito que explican las relaciones del séptimo arte con la estructura social y a modo de ensayo crítico en sus libros muestra rasgos de su pensamiento, anécdotas e intereses como director.³⁰

Un tercer grupo lo conformarían las fuentes que abordan el cine urbano desde la perspectiva social:

Julia Tuñón una de las investigadoras prominentes: *La ciudad actriz: la imagen urbana en el cine mexicano (1940-1955)* ensayo en donde a través de las contradicciones que se presentan en la ciudad, muestra las divisiones de colonias y barrios de la ciudad de acuerdo al estatus socio-económico de sus habitantes, que son mostrados en ejemplos de diversas

²⁷ ISLAS MORENO Martha Angélica, *Alejandro "Un campeón con corona"*, México, Tesis de Licenciada en periodismo, UNAM, 1996.

²⁸ ORTEGA Guadalupe, *Alejandro Galindo. Espejo y Luz*, México, 1998.

²⁹ GALINDO MUÑOZ Alejandro, *Alejandro Galindo, una visión personal del hombre y del cineasta*, México, 2017, Seminario taller extracurricular de titulación en licenciada en historia, UNAM, 2009

³⁰ GALINDO Alejandro, *El cine, genocidio espiritual, de 1900 al crash de 29*, México, Nuestro Tiempo, 1971. *¿Qué es el cine? Seis trabajos de Alejandro Galindo*, México, Nuestro Tiempo, 1975. Y *Verdad y mentira del cine mexicano*, México, Editorial Katún, 1981.

películas y en una caracterización de tramas.³¹ De la misma autora *Espacio del desamparo. La ciudad de México en el cine institucional de la edad de oro y en los Olvidados de Buñuel*. Desenvuelve varias ideas sobre la construcción de un estilo fílmico dominante, que presentaba a la modernidad y a las tradiciones de la sociedad, tomando en cuenta diversas películas de dicho contexto para aterrizarlo en las singularidades de los “Olvidados”, donde no coexistía la armonía del barrio ni del progreso.³² Así como *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de la imagen (1939-1952)* Julia Tuñón describe la sociedad mexicana, la metodología del cine, la moral y lo aterriza en los estereotipos en este caso femeninos y la función que tienen en los personajes.³³

La ciudad de los migrantes. El cine y la Construcción de los Imaginarios Urbanos de Ana Rosa Mantecón, toma como punto de partida la migración y la industrialización de la ciudad, nos da señales de cómo fue representado este grupo, y cómo esa imagen pudo haber repercutido en el imaginario colectivo, hasta las migraciones de los años noventa.³⁴

De Carlos Monsiváis: *A través del espejo el cine mexicano y su público* La importancia del cinematógrafo en la sociedad como fenómeno que perdura y se queda en la cultura mexicana, las funciones sociales que se le adjudicaron y la identificación del espectador con lo que observa, así como características específicas que el género melodramático tuvo en México.³⁵ En *Vino todo el pueblo y no cupo en la pantalla* la importancia del cine para el espectador, y la representación que realiza de los juicios y prejuicios de su población.³⁶

La estructura de la investigación se ordenó en cuatro capítulos:

³¹ TUÑÓN Julia, “La ciudad actriz: la imagen urbana en el cine mexicano (1940-1955)”, *Revista Historias* 27, México, INAH, octubre. 1991-marzo1992 pp.189-198

³² TUÑÓN Julia, “Espacio del desamparo. La ciudad de México en el cine institucional de la edad de oro y en los Olvidados de Buñuel”, *Revista Iberoamericana*, México, Nueva época, Año 3, Núm. 11 2003 pp. 129-144.

³³ TUÑÓN Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de la imagen (1939-1952)*, México, El colegio de México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

³⁴ MANTECÓN Ana Rosa “La ciudad de los migrantes, el cine y la construcción de los imaginarios urbanos”, *Perfiles latinoamericanos*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, México, Vol. V, núm. 9, julio-diciembre, 1996 pp. 117-131.

³⁵ MONSIVAIS Carlos, *A través del espejo el cine mexicano y su público*, México, Instituto mexicano de cinematografía, 1994.

³⁶ MONSIVAIS Carlos, “Vino todo el pueblo y no cupo en la pantalla (Notas sobre el público del cine en México)”, *Utopías*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Núm. 2, Mayo-Junio 1989, pp. 42-48.

En el primero se aborda el contexto del cual surgirían las películas, así tratando el México posrevolucionario y el proyecto de nación que implementó el alemanismo, basado en la industrialización y modernización. Para con ello relacionarlo con el auge de la industria cinematográfica, las temáticas urbanas y la expansión del público.

El nombre del segundo capítulo se basa en las dos primeras películas a analizar: *¡Esquina bajan!* y *¡Hay un lugar para... dos!*, ambas de 1948. Parten cuando en el país se están implementando dos ideologías; la *mexicanidad*, y la *unidad nacional*, en este caso son expuestas en el sindicalismo. A lo largo del capítulo también se tratarán otros temas periféricos que son observables en las cintas y que se compararán con otras obras de Galindo, así podrán observarse posibles patrones e intereses y si cumplían con lo expuesto en la ley cinematográfica. Al final de cada apartado se hará un análisis de los carteles, cómo representaciones visuales de la película que circulaban en lo público.

En el tercer capítulo se analizarán: *Dicen que soy comunista* y *Los Fernández de Peralvillo* ambas pertenecen a la etapa final del sexenio alemanista, por lo tanto si cada obra es el resultado de su contexto, creemos que se pueden observar las diferencias con las anteriores, ya que en ese momento el país estaba pasando por una crisis y por lo tanto un crecimiento en la desigualdad. Su proceder será igual que el segundo capítulo, aunque con otros temas eje, así en estos se abordarán la institución partidaria y la familia como institución básica de toda sociedad.

Y en el último capítulo se investigará las características esenciales del director, cómo algunas experiencias de vida, su formación profesional y posible influencias, así como testimonios que nos hagan comprender cuál era su objetivo en las obras. Aunque cada capítulo finaliza con una reflexión, al final de la tesis se agregaron conclusiones generales para articular los cuatro capítulos y las fuentes de investigación que dan sustento al trabajo.

CAPITULO 1

LOS TIEMPOS DE MIGUEL ALEMÁN VALDÉS

1.1 Introducción

En 1945 en territorio japonés estalló la bomba atómica, para ese mismo año Hitler se había suicidado y el cadáver de Mussolini era exhibido en la plaza de Loreto. El fin de la Segunda Guerra Mundial era inevitable, y ante una Europa estructural y económicamente destruida, Estados Unidos se vio favorecido, erigiéndose como potencia predominante en occidente, en contraparte fue haciéndose más tensa su relación con la URSS que mantenía su influencia en oriente. Dando paso al próximo periodo histórico: La Guerra Fría, escenario donde se enfrentarían los intereses de los bloques, las ideologías y las áreas de influencia capitalista y socialista. La guerra fría también dividió al mundo de acuerdo a sus características económicas, a sus índices de industrialización y tecnología, dando paso a conceptos como el primer, segundo o tercer mundo, estos indicadores otorgaban expectativas sobre lo que debía considerarse un buen grado de desarrollo económico y calidad de vida de sus pobladores.

En 1952 el economista francés Alfred Sauvy ubicó a América Latina como países del tercer mundo, con características de subdesarrollo y de disparidad de los bloques hegemónicos. Otro concepto que surge después de la guerra, es la noción de centro-periferia, donde a Latinoamérica se le reconoce como países periféricos especializados en exportación de materias primas y de mano de obra hacía los centrales, provocando en éstos una industria reducida. Es importante mencionar que estas categorías o conceptos surgen a partir de una realidad que se venía fraguando históricamente, donde estos países habían mantenido un carácter de dependencia hacía los países potencia, provocando desigualdad social y económica. La diferencia es que la Segunda Guerra Mundial se presentó para América Latina como la oportunidad de crecimiento y el sueño de liberarse de su condición.

Por ello en este primer capítulo atenderemos el contexto que dio paso al llamado milagro mexicano que comenzaría a partir de los años cuarenta y que se daría en el seno de los objetivos posrevolucionarios, caracterizándose por un modelo de desarrollo económico basado en la industrialización y modernización del país. Una de las hipótesis es que creemos

que para lograrlo no sólo era necesario cambiar las estructuras económicas o legislativas, sino influir en los ciudadanos en este caso a través del cine y de la creciente cultura de masas. Así en este capítulo es importante reconocer que el desarrollo industrial provocó que se divulgaran en el cine temas urbanos, lugares y problemáticas que correspondían con la representación de una nueva realidad.

1.2 México posrevolucionario

Al terminar el conflicto revolucionario, México se encontraba en una situación compleja en la cual era necesario y urgente reconstruirse, la violencia había devastado la economía se habían cerrado minas, haciendas, fabricas, hubo perdida de cultivos y ganado. Así como un gran desplazamiento de población, enfermedades y miles de muertos. Ante este panorama los años subsiguientes tampoco fueron sencillos, la violencia continuó pero ahora de manera política, religiosa y social, como referencia tenemos los años veinte durante la presidencia de Plutarco Elías Calles, el conflicto cristero, tuvo que solucionarse con acuerdos definitivos con la iglesia. Y los conflictos políticos que habían desembocado en asesinatos, como el del presidente Álvaro Obregón, fueron disminuidos con la creación en 1929 del Partido Nacional Revolucionario (PNR) que tendría la finalidad de ser un partido de Estado y que uniría entonces las diferencias de las fuerzas revolucionarias.

La fundación del PNR dio paso a la institucionalización de la revolución, y a transformarse en el pilar político del cual emanaría la construcción del nuevo Estado mexicano. Es importante resaltar que fue enfocado como un partido de masas, así lo puntualiza el manifiesto del comité ejecutivo del PNR de 1936:

El PNR mantendrá frente a todas las organizaciones de obreros y de campesinos una política de puerta abierta, considerando que el hecho de pertenecer y un sindicato de resistencia o a un centro de población ejidal, presupone en la persona los requisitos necesarios para ser competente del PNR, y juzgando que la mera voluntad de actuar dentro de éste basta para reputar al trabajador miembro activo de nuestro instituto político.³⁷

³⁷ CRUZ RIVERA Dulce Liliana, "Del partido de grupo al partido de masas la transformación del PNR al PRM", página del *Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México*, <https://inehrm.gob.mx/work/models/inehrm/Resource/721/1/images/Documento%201.pdf>

Es decir, la base de la construcción del nuevo México fue la participación y reconocimiento de las masas populares como entes políticos los cuales se aglutinarían a través de confederaciones obreras y campesinas.

En 1938 al cambio de directiva del partido con Lázaro Cárdenas y como forma de separarse de régimen callista y del llamado maximato, cambia el nombre de la institución por Partido de la Revolución Mexicana (PRM), en el cual fueron integrados otros sectores como agrupaciones juveniles, el ejército y las mujeres, como forma de plantear el cooperativismo. Así:

De ser un partido basado en el poder personalista, ya sea del “jefe máximo” o de los cacicazgos, se pretendía legitimar el poder con el apoyo de las masas y, ante la fuerza adquirida por ellas, el cardenismo buscó su control incorporándolas formalmente al sistema político [...] sin embargo, este proyecto fue efímero al transformarse de nueva cuenta en 1946 en el Partido Revolucionario Institucional.³⁸

Al finalizar la presidencia de Lázaro Cárdenas, al interior del PRM, había voces preocupadas sobre la antipatía que había provocado el sexenio en algunos sectores económicos que no se vieron beneficiados, y otras que manifestaban interés por la continuidad de las reformas cardenistas. “Esta divergencia de objetivos, presente tanto en el conjunto de la sociedad como en el seno del Partido de la Revolución Mexicana (PRM), se constituyó un foco de inestabilidad para el régimen”.³⁹ Cuestión que dividió al interior del partido a los jóvenes y viejos miembros revolucionarios, estos últimos lanzaron en las elecciones de 1940 al general Juan Andreu Almazán, y por el otro grupo a Manuel Ávila Camacho, el cual resultaría ser elegido en medio de un clima de un supuesto fraude electoral.

Desde su candidatura Ávila Camacho, había expresado una postura moderada a comparación de su antecesor, lo que atrajo a diversos sectores económicos. Reforzándolos en una entidad llamada *unidad nacional*, término que cómo su nombre lo dice apostaba por la unificación del país cómo mecanismo para asegurar la estabilidad social perdida en el cardenismo. La *unidad nacional*, también fue muy apropiada para los conflictos

³⁸ CRUZ RIVERA, “Del partido de grupo al partido de masas la transformación del PNR al PRM”, *Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México*, en https://inehrm.gob.mx/es/inehrm/Del_partido_de_grupo_al_partido_de_masas_La_transformacion_del_PNR_al_PRM

³⁹ MARTÍNEZ, *El despegue constructivo*, pág. 15

internacionales que se estaban viviendo, para la posición de México durante la Segunda Guerra Mundial fue una demostración para mantener las buenas relaciones con su socio económico: Estados Unidos y manifestar una solidaridad hemisférica, para ello llevó a cabo acciones que beneficiaban al grupo de Los Aliados.

Así la prensa mexicana se volvió completamente anti Tercer Reich; el presidente Ávila Camacho subrayó en su discurso del Día Panamericano que ningún poder debía basarse en las bayonetas fascistas y, finalmente, en abril de 1941, México y otros países latinoamericanos embargaron todos los barcos alemanes que se hallaban en sus puertos

40

Después del ataque de Pearl Harbor, entre 1941 y 1945 se dictaron medidas restrictivas hacia la comunidad japonesa en México⁴¹, quizá para calmar miedos de Estados Unidos de ser invadidos por medio del territorio mexicano, además de suspender cartas de naturalización a ciudadanos del Eje. Es decir la *unidad* con otras naciones, y con los diversas comunidades extranjeras en el país, estaría limitada a las estrategias políticas y económicas de la guerra.

Esta orientación durante la Guerra Mundial, también constituyó parte de un discurso de temor hacía los gobiernos totalitarios y todo lo que ello podía englobar. Así funcionó como cohesionador y cómo justificación para algunos de los cambios que se estaban cocinando en el sexenio. Por ejemplo: “frente al peligro que representaba la Segunda Guerra Mundial y el fascismo, el Presidente consiguió obtener para su política el apoyo de la mayor parte de las organizaciones nacionales de obreros y campesinos de importancia.”⁴² La preocupación para que estos sectores colaboraran con el gobierno no era casualidad, ya que su participación sería crucial para lograr los planes económicos basados en la industrialización que entonces se ambicionaba aplicar en México y en América Latina:

Desde la crisis de 1929, las estrategias de crecimiento e industrialización de los gobiernos, populistas, populares y autoritarios, incluyeron medidas políticas y sociales para ganarse el apoyo obrero. Además, para enfrentar a la oligarquía agraria que defendía los viejos modelos agro-exportadores de crecimiento y ante la cual el Estado estaba

⁴⁰ SCHULER Friedrich, “Alemania, México y los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial”, *Revista de historia y ciencias sociales, Secuencia*, Instituto Mora, 1987, enero -abril, 173-186. Pág. 181.
<http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/169/156>

⁴¹ PEDDIE Francis, “Una presencia incómoda: la colonia japonesa de México durante la Segunda Guerra Mundial”, *revista Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, no.32 México jul./dic. 2006,
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-26202006000200073&script=sci_arttext#fn21

⁴² Martínez, *El despegue constructivo*, pág. 19

frecuentemente en una posición de debilidad, buscar el apoyo de los obreros era, con frecuencia, un recurso indispensable.⁴³

Es decir el apoyo obrero a la par de ser beneficioso para las nuevas estrategias económicas, también fortalecía el poder estatal y se alejaba del viejo orden, legitimando la nueva estructura económica y política. Aunado a que el contexto de los años cuarenta facilitaba el ambiente optimista de vislumbrar el crecimiento industrial, ya que “por primera vez en su historia, las naciones latinoamericanas se han constituido en acreedoras de Europa (arruinada por la guerra) y Estados Unidos, cuya economía se vio muy favorecida por la guerra. Por ello, hacia 1945, había una sensación de que esta coyuntura excepcional permitiría abandonar el status de periferia de América Latina.”⁴⁴

Por ello era crucial que para las elecciones de 1945 el próximo presidente continuara con las políticas de industrialización y asegurará el despegue económico del país. Dicha responsabilidad estaría a cargo del abogado veracruzano Miguel Alemán Valdés. Al término de la guerra si bien Europa reconstruyó su industria, Estados Unidos tomo el lugar del país con mayor capacidad de exportación, y los países de América Latina no lograron rebasar su estatus de periferia, la guerra significó la creación de nuevos vínculos comerciales y de relaciones, que se cristalizaron con la creación de la ONU, y la OEA. Aunque el avance que se había hecho en el terreno industrial se vio comprometido con la recuperación económica de la posguerra, se decidió continuar con la industrialización y a partir de 1947 Alemán lleva a cabo el Plan de Recuperación Nacional, basándose en que el desarrollo del país se centraría en estimular la iniciativa privada y extranjera y el Estado garantizaría el apoyo financiero y legal.

El principal objetivo para la administración alemanista fue lograr la modernización y la modernidad del país. Para entender la diferencia de estos conceptos, la “modernización” se refiriere al proceso de carácter socio-económico, diferenciándose del concepto de “modernidad” que utilizaremos del filósofo Bolívar Echeverría, de acuerdo con él: “se podría decir que la modernidad consiste en la respuesta o re-acción aquiescente y constructiva de la

⁴³ SPENSER Daniela, “Vicente Lombardo Toledano envuelto en antagonismos internacionales”, *Revista IZQUIERDAS*, Saint-Petersburg University (Center for Iberoamerican Studies) Rusia, y Ariadna Ediciones, Santiago de Chile, Año 3, Número 4, Año 2009, pág. 5-6. En <http://izquierdas.cl/images/pdf/2011/07/spenser.pdf>

⁴⁴ DONGHI HALPERÍN Tulio, *Historia Contemporánea*, pág. 374

vida civilizada al desafío que aparece en la historia de las fuerzas productivas con la revolución neo técnica gestada en los tiempos medievales”.⁴⁵ Es decir, sí la modernidad es la respuesta, la modernización es la pregunta. La respuesta que se da, es ante las revoluciones tecnológicas dadas en Occidente donde queda fundida con el sistema capitalista que utilizará esa tecnología y ciencia a la industria, y a conceptos como el de “desarrollo” entendiéndose como el tránsito de una sociedad tradicional a una moderna, que para el caso de las colonias latinoamericanas:

Se llegó a suponer que para lograr el desarrollo en los países de la periferia es necesario repetir la fase evolutiva de las economías de los países centrales. Sin embargo, es evidente que el proceso capitalista supuso desde sus comienzos una relación de las economías centrales entre ellas y otra respecto a las periféricas; muchas economías “subdesarrolladas” —como es el caso de las latinoamericanas— se incorporan al sistema capitalista desde los comienzos de la formación de las colonias y luego de los estados nacionales y en él permanecen a lo largo de todo su transcurso histórico, pero no debe olvidarse que lo hacen como economías periféricas.⁴⁶

Así podemos deducir la razón del sistema capitalista para mantener a Latinoamérica conservando su posición de periferia pese a los esfuerzos de convertirse en zonas industriales y la lógica que para éstas tenía la industrialización como única manera para lograr el anhelado desarrollo.

México, siendo en mayor parte rural desarrollaría una lógica capitalista: “la agricultura debía cumplir un cometido: producir los alimentos que el mercado interno demandaba, las materias primas que se precisaban para la industrialización y aumentar los niveles de productos de exportación, con el fin de cubrir parte de la importación de bienes de inversión y materias necesarias para el desarrollo industrial del país.”⁴⁷

Es decir la producción de la tierra tenía que estar supeditada a la manufactura y por lo tanto no existía un equilibrio en la inversión de ambos sectores. Y esto se puede entender sí la modernidad es la respuesta que se da a la tecnología, aquello que está cercano a la naturaleza sufre una desvalorización, hay “una tendencia de esta renta tecnológica a crecer a costa de la renta de la tierra que apunta a sustituirla como la principal receptora de esa parte

⁴⁵ ECHEVERRÍA, *Modernidad y Blanquitud*, Pág. 23

⁴⁶ CARDOSO, *Dependencia y Desarrollo*, Pág. 493

⁴⁷ MARTÍNEZ, *El despegue constructivo* Pág. 31

de la ganancia capitalista reservada a la propiedad no capitalista”.⁴⁸ Esta política tuvo como consecuencia, la expulsión de una gran masa de campesinos a las zonas industriales, logrando así contar con mano de obra abundante y barata para la industria. Con ello, se incentivó el fenómeno de la urbanización. Y así otra característica de lo moderno viene acompañado de la transformación del espacio en donde se desenvuelve. “Una versión espacial o geográfica de este progresismo está dada por otro fenómeno moderno que consiste en lo que puede llamarse la determinación citadina del lugar propio de lo humano. De acuerdo con esta práctica, ese lugar habría dejado de ser el campo, el orbe rural, y habría pasado a concentrarse justamente en el sitio del progreso técnico; allí donde se asienta, se desarrolla y se aprovecha de manera mercantil”.⁴⁹ Así podemos observar el crecimiento urbano en la siguiente tabla:

CUADRO POBLACIÓN (Miles de habitantes)

Años	Total	Urbana*	Rural
1930	16,553	5,541	11,012
1940	19,654	6,896	12, 757
1950	26,282	11,192	15, 090

*Se considera población urbana aquella que vive en localidades de más de 2, 500 habitantes.⁵⁰

De acuerdo a la tabla, la población urbana en los años treinta tuvo un aumento de mil trecientos cincuenta y cinco habitantes, mientras que el crecimiento sustancial se observa en la década en los cuarenta donde casi se duplico la población urbana. Sin embargo, podemos darnos cuenta que México a mitad del siglo XX, seguía siendo eminentemente rural, la antítesis de la modernización que se quería alcanzar.

La producción nacional le dio una importancia especial a la inversión de los insumos energéticos, estableciendo nuevas empresas, las gubernamentales crecieron, sobre todo para satisfacer la demanda de la industria y los nuevos cánones de la vida moderna.

⁴⁸ ECHEVERRÍA, *Modernidad y Blanquitud*, Pág. 38

⁴⁹ ECHEVERRÍA, *Modernidad y Blanquitud*, Pág. 15

⁵⁰ TREJO REYES, *Industrialización y empleo en México*

Convirtiéndose las zonas de explotación en centros urbanos importantes y en el caso de las ciudades manufactureras destacaron:

Las ciudades de México y Monterrey, cuyas poblaciones crecieron 6.1 y 6.2% anual, en ese orden. En términos absolutos, la primera alcanzó elevadas magnitudes, aumentando su población en 1.3 millones de personas (de 1.6 millones a 2.9 millones). [...] Un segundo patrón de crecimiento urbano acelerado lo formaban las ciudades fronterizas con los Estados Unidos de América, cuyas actividades comerciales fueron muy estimuladas por los requerimientos norteamericanos durante la Segunda Guerra Mundial: Tijuana con una tasa de 13.4%, Mexicali con 13% y Ciudad Juárez con 8.1 por ciento. El tercer patrón lo constituían las ciudades de Hermosillo y Culiacán, lugares centrales para la comercialización de la agricultura moderna de su área de influencia inmediata, que crecieron a 8.6 y 8.1 por ciento.⁵¹

La transformación del lugar donde se lleva a cabo la modernización, es básica para facilitar su proceso y necesaria es la infraestructura de las comunicaciones, por ello “la inversión bruta total que se dedicó a comunicaciones, ya fuese para construcción o mantenimiento, pasó de 3.460, millones de pesos de 1940 a 1946, a 6.841 en sólo cinco años, de 1947 a 1951. De esta última cantidad se dedicaron 2.469,7 millones a los ferrocarriles, frente a los 3.543,7 que se orientaron a carreteras”⁵². Como podemos observar para entonces ya había un predominio de las carreteras a comparación del sistema ferroviario, que simbólicamente pareciera un desplazamiento de la vieja modernización porfiriana. Con ello se podía asegurar el movimiento de mercancías, los lazos entre los centros industriales y por supuesto la circulación de la mano de obra.

La modernidad en las ciudades también se descubría en lo tangible y en lo inmediato, el primer lugar dónde se vislumbraba era la calle. Sí habíamos leído que la industria cambia los lugares en donde se desarrolla, estimulando el crecimiento de las ciudades y de la urbanidad. Las metrópolis se configuran como un símbolo del éxito de la modernización:

Monterrey, el patriota y el mexicano, se adelantó a don Distrito Federal en esta evolución. Allá tenían ya grandes edificios y grandes calzadas, grandes avenidas como nuestra siempre recordada de Zaragoza, cuando en la capital de la República apenas se daba comienzo a la tarea. El defeño quiso ir al parejo con la transformación de la ciudad y se despojó de su traje negro y de su traje de mezclilla y quiso lucir ropas modernas, en las ahora

⁵¹ GARZA Gustavo, “Evolución de las ciudades mexicanas en el siglo XX”, Notas. *Revista de Información y análisis*, México, núm. 19, 2002. Pág. 10

<https://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Evolucion%20de%20las%20ciudades%20mexicanas.pdf>

⁵² ORTIZ MENA, *El desarrollo económico de México*, pág.276.

recién abiertas avenidas. En eso la Revolución dio también su gran pelea: Los reaccionarios, los antiguos, no veían con buenos ojos lo que estaba sucediendo.⁵³

La dicotomía entre las ideas nuevas y viejas fue muy común, las comparaciones eran frecuentes y abarcaban todos los ámbitos como síntoma de los cambios. Sin embargo también hubo lugares en el país que no participaron en esos cambios, aunque muchas ciudades que tuvieron un impulso significativo por los motivos que se han mencionado, por esas mismas razones otras zonas no lo tuvieron. La modernidad alemanista, no sólo provocó que aumentará el desequilibrio y polaridad al interior de las ciudades, sino también en las zonas del país. Y es que al ser la industrialización impuesta de manera vertical, “estaban abandonando a las criaturas más desvalidas de la nación, pensando que éstas, finalmente, por la inercia del progreso acabarían incorporándose por la fuerza a la modernidad”⁵⁴. Dejando aquellos grupos que no se incorporarían, en el lugar de lo anti-moderno.

Sí Miguel Alemán llevó a cabo el Plan de Recuperación Nacional a nivel económico, a nivel social se buscó la incorporación de los ciudadanos a los planes de nación, así por ejemplo por medio de la educación se decretó la Doctrina Alemán, teniendo como finalidad que:

Los niños y jóvenes estudiosos se familiarizaran en mayor o menor grado según el peldaño educativo al que hayan llegado, con los grandes problemas de México y con el sentido revolucionario que tienen las soluciones dadas por el presidente Miguel Alemán, cuya obra ejecutiva se inspira en todas las doctrinas de la Revolución Mexicana y tiene como antecedentes fundamentales las obras de los gobiernos anteriores y sobre todo la de las dos últimas, que iniciaron la etapa constructiva de la Revolución y realizaron actos de trascendencia tal que han permitido la formidable transformación económica que se está registrando en el actual sexenio y que sin duda proseguirá con acelerado ritmo.⁵⁵

Las líneas anteriores nos pueden dar una idea de una especie de reclutamiento desde temprana edad hacía los ideales revolucionarios y hacía el partido. Y el uso y la importancia que podía tener la educación, no sólo como adquisidora de conocimientos, sino como aparato de control. Para lograr el objetivo de la “Doctrina Alemán”, se publicaron de parte de la

⁵³ *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 22 de Octubre de 1950. Pág. 3

⁵⁴ BERNAL TAVARES Luis, “El Proyecto Alemán-Lombardo: La Modernización Equivoca De La Posguerra”, *Estudios de historia moderna y contemporánea de México* Pág. 193
<http://www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc18/237.html>

⁵⁵ *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 27 de Abril de 1951. Pág.3

Secretaría de Educación, 12 rubros de temas para padres y maestros, que como educadores tenían que considerar:

1. La Revolución Mexicana inspira la obra del Régimen. 2. Gobierno esencialmente democrático. 3. Gobierno de derecha, firmemente sustentado en el programa de legalidad. 4. Régimen de Honestidad. 5. Trabajo intenso sobre la realidad del país y las necesidades de los mexicanos. 6. Conquista de la riqueza para beneficio de la Nación, fortalecimiento de la economía y la prosperidad. 7. Los trabajadores son la base del bienestar de la Patria. 8. El factor humano es la riqueza más valiosa de la Patria. 9. Elevación integral del ser humano, grandeza moral de los mexicanos. 10. Honda preocupación por la juventud y reconocimiento de su responsabilidad. 11. Sentimiento arraigado de patriotismo. 12. Inviolable dignidad en materia internacional y apoyo decidido a la paz sustentada en la justicia.⁵⁶

Los temas claramente tenían la finalidad de consolidar el régimen e influir ideológicamente en la formación de los nuevos ciudadanos, dejando claro, por lo menos en el discurso, que los intérpretes de la nación eran los trabajadores y sus necesidades. El Estado también declaró que dentro de sus ocupaciones estaba la cultura mexicana y con ello todas sus instituciones, En el mensaje de año nuevo de 1947 el presidente reafirmó: “el conjunto de nuestras Instituciones Jurídicas, políticas y sociales es la obra maestra realizada en la Historia por el pueblo de México, nuestro deber es conservarlas intactas en un ambiente de libertad”.⁵⁷ Y por “pueblo de México” debemos entender al pueblo revolucionario.

Como se ha podido apreciar la modernización es sinónimo de industria, supeditando una parte de la tecnología y la ciencia a ella. Así en la prensa de la época es común que las noticias giraran en torno a los artefactos que adquirirían las empresas para mejorar su productividad. El no contar con la tecnología adecuada, la educación o especialización de la nueva masa obrera y los conflictos sindicales, serían los problemas cruciales a resolver para lograr una industrialización exitosa, así la industria petrolera:

Desde su expropiación en 1938, enumera factores que han impedido su desarrollo, cómo la falta de mercados a consecuencia de la guerra, competencias ruinosas, carencia de equipos modernos, instalaciones inadecuadas y en mal estado, falta de técnicos especializados en el ramo, pero muy particularmente, los conflictos obreros que no sólo han debilitado a la empresa sino quebrado el optimismo del pueblo mexicano haciendo pensar en la agonía de nuestra industria nacional.⁵⁸

⁵⁶ *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 27 de Abril de 1951. Pág.3

⁵⁷ *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 01 de Enero de 1947. Pág. 1

⁵⁸ *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 03 de Enero de 1947. Pág. 3

La modernización es sinónimo de industrialización y tecnología, proyecto que en México durante los años cuarenta concuerda con las oportunidades que le ofreció el contexto internacional de la Segunda Guerra Mundial. Para ello se procuró una buena relación con su principal proveedor de maquinaria e inversionista: Estados Unidos.

La industrialización provocó otros fenómenos como la migración a asentamientos poblacionales en las ciudades y con ello el crecimiento urbano. A partir de los conceptos utilizados entendemos que la modernización son procesos socio-económicos, pero si queremos conocer que es la modernidad y el único dato que tenemos es que es la respuesta a la modernización, es preciso plantear la pregunta: ¿Qué surgiría a la modernización? Para el Estado mexicano la respuesta es que se lograría:

Elevar el tipo de vida de los mexicanos, lo mismo en lo material que en lo espiritual. Mejoramiento de la alimentación, del vestido, de la vivienda, de la salubridad y de los servicios públicos para lo primero y para lo segundo usando como medios la educación en todos sus grados y la amplia difusión cultural entre las masas del pueblo.⁵⁹

Para lograrlo a la par se crearon y fortalecieron las instituciones y propaganda de una nueva ideología que fungieron como respaldo para el proyecto económico de nación. Aunque en esta tesis no es nuestro objetivo conocer la manera como afectó la modernización a la sociedad mexicana, o sí la idea de modernidad que tenía el Estado mexicano realmente sucedió. Quizá podamos cuestionarlos al indagar sobre las representaciones que mostraba el cinematógrafo y como este contexto a su vez pudo incidir en dichas representaciones.

⁵⁹ *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 03 de Enero de 1947. Pág. 3

1.3 El cine urbano

La intención de consolidar una identidad nacional estaba en el centro de las preocupaciones no sólo de los gobiernos posrevolucionarios sino también de diversos grupos en pugna, Así, las representaciones de los “extraños”, formaron parte integral de la invención del cuadro estereotípico nacional –retomado con particular vigor a partir de los años veinte- a la cual contribuyeron de manera privilegiada el teatro, el cine, el radio, la prensa y posteriormente la televisión.⁶⁰

Considero que en esta cita de Ana Rosa Mantecón se engloban varios de los puntos a discernir tenemos el contexto posrevolucionario donde entonces no sólo se tenía que reconstruir la economía, el sistema político y estructural, sino la identidad del país, darle un carácter que correspondiera a esa nueva cimentación y hacía los planes de aquello que se quería lograr, es decir del futuro. Así una manera de llevar el mensaje fueron los medios masivos lo cuales habían tenido una relación cercana al Estado, éste había sido un tema central en la política en México desde antes de la revolución, en el caso que nos ocupa el cine, desde su propia llegada al país en el siglo XIX, fue utilizado por Porfirio Díaz para retratar las obras de su administración y enaltecer su figura presidencial. Otro caso relevante fue el de Lázaro Cárdenas donde se hace un cine propagandístico, sin embargo también es importante mencionar que esto no se trata de una referencia aislada, en el proceso mundial las pantallas tienen una relación con las estrategias estatales sobre todo en las transformaciones que se están dando a principios del siglo XX, como el caso de los gobiernos totalitarios y de la Segunda Guerra Mundial.⁶¹

En el caso particular nuestra investigación se centra en películas de ficción, que quizá al no ser documentales encargados especialmente por y para un presidente o una administración no podríamos darle un carácter netamente propagandístico. Sin embargo hemos encontrado que el Estado tuvo incidencia de diversas maneras en la producción de este tipo de filmes que sirvieron como ya mencionamos a la creación de la identidad nacional y con ello a la consolidación del régimen posrevolucionario, así de manera indirecta y sutil podría considerarse como un tipo de propaganda.

⁶⁰ MANTECÓN, Ana Rosa “La ciudad de los migrantes. El cine y la construcción de los imaginarios urbanos” Revista Perfiles latinoamericanos Núm. 9 Julio-diciembre 1996. Pp. 117-131 En <http://perfilesla.flacso.edu.mx/index.php/perfilesla/article/view/416/369>

⁶¹ PEREDO CASTRO, *Cine e historia*, pág. 10-11

En el caso del régimen cardenista legislativamente en 1936 se emite el decreto para la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), en donde se difundiría la propaganda del Estado. Entre sus actividades se encontraba la elaboración de boletines de prensa para medios nacionales y extranjeros y la realización de películas que tenían un corte informativo, propagandístico y educativo, así como el otorgamiento de permisos de exhibición de películas.⁶² Lo cual fue una clara política de control directo y con ello de futuras censuras, que abarcaría no sólo el cine, sino todos los medios de comunicación masiva.

Aunque no podría asegurar sí la legislación actuó como influencia en las temáticas de las películas de ficción, lo cierto es que hay una correspondencia entre las historias que se llevaban a la pantalla y la ideología del cardenismo. Por ejemplo durante el sexenio se optó por el indigenismo como un medio de integración nacional convirtiéndolo en uno de los pilares ideológicos, estando presente incluso en el aparato institucional con la fundación del Departamento de Asuntos Indígenas (DAI), y de políticas y programas de integración de las comunidades indígenas a la vida de la nación mexicana. Situación que es de resaltar porque justo durante esta administración la cultura se vuelca hacía temáticas rurales y esto se observa en el panorama artístico e intelectual, como la literatura, la fotografía y la pintura con sus afamados muralistas y en el caso del cine se realizan diversas películas de ficción con temáticas indígenas y campesinas. El cine alentó la temática rural, se exaltó el paisaje mexicano y los temas históricos de carácter patriótico que planteaba las bondades de la revolución, así como se reafirmó estereotipos nacionales y regionales que ya eran difundidos en México como el charro o la china poblana.⁶³

En 1936 el acontecimiento que daría paso al auge del cine mexicano, fue el estreno del film *Allá en el Rancho Grande*, del director Fernando De Fuentes, que significaría “la explotación del folclor mexicano lo que dio al cine mexicano su solvencia comercial en todo

⁶² VÁZQUEZ MANTECÓN Álvaro, “Cine y propaganda durante el cardenismo”, *Historia y grafía*, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México, núm. 39, julio-diciembre, 2012 pág.92
<http://www.revistahistoriaygrafia.com.mx/index.php/HyG/article/view/36>

⁶³ VÁZQUEZ MANTECÓN Álvaro, “Cine y propaganda durante el cardenismo”, *Historia y grafía*, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México, núm. 39, julio-diciembre, 2012 pág.92
<http://www.revistahistoriaygrafia.com.mx/index.php/HyG/article/view/36>

el continente americano.”⁶⁴ Dando paso a la comedia ranchera, el género más lucrativo en los siguientes años, el éxito fue tal que de las 38 cintas filmadas en 1937, veinte acogieron la misma fórmula⁶⁵. Cuestión que resulta interesante primero por lo adecuado de la temática al contexto en el que surge, y por otra porque podemos observar que los gustos de la sociedad por estas representaciones también interfirieron en la difusión de los estereotipos y del nacionalismo. De la continua reproducción de las imágenes que pretendían “la asociación entre México y los charros, entre México y sus chinas poblanas, y entre México y su 'jarabe tapatío' y, peor aún, entre México y "sus inditos" terminó triunfando a la larga, y convirtió estas representaciones en elementos muy arraigados en el discurso nacionalista.”⁶⁶

El objetivo de mencionar de manera muy general el caso cardenista es para tener el antecedente de lo que sucede en los años cuarenta en donde legislativamente y económicamente los gobiernos participaron en la producción cinematográfica y podemos observar que los temas también se ajustaron a la concepción que el nuevo Estado posrevolucionario de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés querían implementar. El cine que se hace en México durante la Segunda Guerra Mundial se vio favorecido al igual que otras industrias. Debido al apoyo que México mostró a los Aliados, Estados Unidos al entrar a la guerra ayudó a la cinematografía mexicana. Se ha escrito mucho sobre cómo México fue favorecido por Hollywood con la finalidad de seguir presente en los países hispanohablantes, ayuda que no ocurrió con otros países con industria fílmica como Argentina y España, por haber permanecido neutrales durante la guerra. Este periodo corresponde con la llamada *época de oro*, siendo “más nostálgica que de precisión cronológica. Esta época ha sido señalada así, más que por la calidad de los filmes, sino por la cantidad que se produjeron, y es que al haber poca competencia estadounidense, México se convirtió en el primer exportador de cine hispano. Los apoyos recibidos al cine se pueden simplificar de la siguiente manera:

La oficina Coordinadora de Relaciones Internacionales de Washington, dirigida por Nelson Rockefeller, previeron en 1943 la ayuda norteamericana al cine mexicano en tres renglones básicos: refacción de maquinaria para los estudios; refacción económica a los

⁶⁴ GARCÍA RIERA, *Breve Historia del cine*, pág. 80

⁶⁵ GARCÍA RIERA, *Breve Historia del cine*, pág. 102

⁶⁶ MONTFORT PÉREZ Ricardo, “Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo “típico” mexicano 1920-1950), *Política y cultura*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, México, núm. 12, 1999 pág. 183 <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26701210>

productores de cine; asesoramiento por instructores de Hollywood a los trabajadores de los estudios. Otro problema que debió considerarse fue el de la materia prima. Aunque la producción norteamericana de cine resultó afectada por la escasez de película virgen, dada la prioridad bélica del empleo de celulosa en los explosivos; sin embargo pese a la escasez, el cine mexicano gozó de una cierta preferencia y pudo librarse de una falta de celuloide como la que mucho afectó al cine argentino.⁶⁷

Cómo es de suponer al término de la guerra esa ayuda fue cobrada, algunas firmas Hollywoodenses comenzaron a estrenar una gran cantidad de películas dobladas al castellano, y en el caso de la compañía estadounidense RKO participo con el 50% en la construcción en 1945 de los estudios Churubusco, lo que los convirtieron en los más grandes de América Latina.⁶⁸ Sin embargo la influencia Hollywoodense no sólo se centró en lo económico sino también fue el modelo de industria cinematográfica para Latinoamérica.

Durante los años cuarenta la producción no sólo fue estimulada por los apoyos estadounidenses, sino por el Banco Cinematográfico S.A que desde 1942 por iniciativa del Banco de México y el respaldo del presidente otorgó créditos a la producción de cintas.⁶⁹ Autoridad que entonces recaía en Manuel Ávila Camacho, convirtiéndose en el único país que contaba con una fuente de crediticio exclusivo para el cine. La iniciativa del Banco se puede entender a partir del “interés del gobierno por el cine, que llegó a ser en ese tiempo la sexta industria del país (solo debajo de la laminación, el ensamble de automóviles, el acero, la cerveza y los acabados de algodón).”⁷⁰ Se fundaron varias firmas productoras, y el propio Banco creó Grovas, S.A, que debía realizar un mínimo de veinte películas anuales.

Durante estos años no solo hubo un crecimiento de la producción sino un cambio en las temáticas, la mayoría de ellas se ubicaron en el ambiente urbano:

	1941	1942	1943	1944	1945
Urbanas (%)	76	68	68	69	71
Rurales (%)	24	32	32	31	29 ⁷¹

⁶⁷ GARCÍA RIERA, *Breve historia del cine*, pág. 120

⁶⁸ GARCÍA RIERA, *Breve historia del cine*, pág. 122

⁶⁹ GARCÍA RIERA, *Breve historia del cine*, pág. 125

⁷⁰ GARCÍA RIERA, *Breve historia del cine* pág. 125

⁷¹ Cuadro de ubicaciones ambientales de películas, en GARCÍA RIERA, *Breve historia del cine* pág. 124

De acuerdo al contexto posrevolucionario que hemos desarrollado en el apartado anterior, podemos correlacionarlo con el programa de industrialización que se estaba llevando a cabo, la expansión de las ciudades y por lo tanto su urbanización. Así que las historias también debían adaptarse a la realidad y a lo que buscaban los nuevos públicos.

Así dos tópicos que podemos observar en las películas urbanas de los años cuarenta, es la aparición de las clases populares como protagonistas de las historias, siendo una situación no casual, ya que de acuerdo al contexto eran las mismas clases que estaban protagonizando la expansión y el crecimiento de la ciudad. A partir de su aparición los temas se diversificaron; tanto se podía abordar el crimen urbano, las adicciones, los reclamos obreros o la prostitución, así como sus lugares comunes: “algunos directores de los años cuarenta y cincuenta buscan “la representación de una mexicanidad urbana” al tratar no sólo la problemática cosmopolita común a la de las grandes urbes de la época- sino también los espacios peculiares: las vecindades, los cafés de chinos, los cabarets, salones de baile, entre otros etc.”⁷²

El segundo tópico es la americanización de la vida urbana. Para Bolívar Echeverría este sería un síntoma del fenómeno de la expansión de la americanización, establecido en la segunda posguerra. Miriam Bratu Hansen llamaría a esta expansión dentro del cine como *modernismo vernáculo*⁷³ el concepto lo utilizaría para llamar al posicionamiento hegemónico mundial que Hollywood llevó a cabo en el periodo clásico y hasta los años cincuenta, por medio de estrategias industriales respaldadas por su gobierno para proporcionar películas masivas al país y al extranjero. Para Hansen no se trata del mero hecho de la exportación de filmes estadounidenses, sino que Hollywood exportó un idioma modernista, a partir de la modernidad tecnológica, económica y social de su país. Es decir, enseñaría el mundo lo que era vivir en modernidad:

⁷² MANTECÓN, Ana Rosa “La ciudad de los migrantes. El cine y la construcción de los imaginarios urbanos” Revista Perfiles latinoamericanos Núm. 9 Julio-diciembre 1996. pp 117-131 En <http://perfilesla.flacso.edu.mx/index.php/perfilesla/article/view/416/369>

⁷³ HANSEN Bratu Miriam, “Fallen Women, Rising Stars, New Horizons. Shanghai Silent Film As Vernacular Modernism”, Revista, Film Quarterly, University of California Vol. no. 54, Issue no. 1, 2000 p. 10-22, en <http://fq.ucpress.edu/content/54/1/10>

After all, Hollywood cinema was perceived, not just in the United States but in modernizing capitals all over the world, as an incarnation of the modern, an aesthetic medium up-to-date with Fordist-Taylorist methods of industrial production and the promises of mass consumption, with drastic changes in social, gender, and generational relations, and with the restructuration of experience and subjectivity.⁷⁴

La modernidad estadounidense abarcaría todos los sectores de la vida, desde la cultura material hasta las nuevas sensibilidades morales, sin embargo el *modernismo vernáculo* hizo que surgieran en cada uno de los centros metropolitanos diferentes tipos de modernización. Así la americanización de la vida urbana se podía encontrar en las marcas de automóviles, los rascacielos, las frases en inglés, los cócteles, la comida, los electrodomésticos, las modas, o los *pachucos* que no eran plenamente mexicanos ni norteamericanos. A pesar que en las ciudades estaba teniendo lugar la expansión de la modernidad americana, en México gran parte de la población seguía siendo rural, así que éste se fue quedando rezagado ante los nuevos estilos de vida, provocándose que las brechas sociales fueran más profundas. De acuerdo al cuadro de ubicaciones ambientales, las cintas rurales continuaron filmándose no sólo porque había público que se sentía identificado, sino porque desde las ciudades se buscaba una “conexión con el medio rural, en donde se podía reconocer el paisaje mexicano, así como espacios latinoamericanos, que contrastaban con el fenómeno de la vida modernizante de las ciudades⁷⁵. En una especie de nostalgia por el otro México o la tierra que se dejó al migrar, y con ello una resistencia a las nuevas realidades urbanas.

Al término de la guerra se acaba la luna de miel cinematográfica y para sobrellevar la crisis sin bajar el número de cintas que se habían producido. Emilio García Riera, puntualiza que la solución a la que se llegó fue el abaratamiento de las producciones. El recorte a los recursos se contraponía con el no sacrificar a trabajadores que habían ingresado al cine durante la guerra y que estaban muy protegidos por sus derechos sindicales, y tampoco se

⁷⁴ Después de todo, el cine de Hollywood se percibió, no solo en los Estados Unidos, sino en las capitales modernizadas de todo el mundo, como una encarnación de lo moderno, un medio estético actualizado con los métodos fordistas-tayloristas de la producción industrial y las promesas de consumo masivo, con cambios drásticos en las relaciones sociales, de género y generacionales, y con la reestructuración de la experiencia y la subjetividad. HANSEN Bratu Miriam, “Fallen Women, Rising Stars, New Horizons. Shangai Silent Film As Vernacular Modernism”, Revista, Film Quarterly, University of California Vol. no. 54, Issue no. 1, 2000 p. 11, en <http://fq.ucpress.edu/content/54/1/10>

⁷⁵ DÍAZ LÓPEZ Mariana, “Allá en el rancho grande: la configuración de un género nacional en el cine mexicano”, *Secuencias*, México, UAM, núm. 5 1996, Pág. 10 en <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4608/5050>

bajaron los sueldos que eran bastante altos para las “estrellas” mexicanas que ganaban el doble que sus colegas argentinos y españoles.⁷⁶ El abaratamiento provocó que muchas de estas cintas fueran criticadas y catalogadas como *churros*. El responsable económicamente de ello era el gobierno mexicano que era el mayor inversionista, ya que hay que recordar que en 1942 crean un banco especializado para la financiación de las cintas, la influencia económica que ejercía el Estado queda clara en el sexenio de Miguel Alemán Valdés que en 1947 consolida el Banco Nacional Cinematográfico.

Si económicamente se podía tener control sobre aquello que iba ser expuesto en una pantalla, también había una complementación a nivel legal. En 1949 el Congreso de la Unión decretó la Ley de Industria Cinematográfica⁷⁷, por medio de ella se facultaba a la Secretaría de Gobernación vigilar a los exhibidores y con ello la distribución; dentro de los puntos de prohibición se encontraban:

Ataques a la moral cuando se ofenda al pudor, a la decencia o a las buenas costumbres, o se excite a la prostitución o a la práctica de actos licenciosos o impúdicos, teniéndose como tales todos aquellos que, con el concepto de público están calificados como contrarios al pudor; Cuando se contengan escenas de carácter obsceno o que representen actos lúbricos; Cuando se profieran expresiones obscenas o notoriamente indecorosas; provocación o apología de estos delitos o de sus autores; Cuando se defiendan, disculpen o aconsejen los vicios, las faltas o delitos o que se haga apología de ellos o sus autores [...] ataques al orden o la paz públicos; Cuando se desprestigie, ridiculice o se propague la destrucción de las instituciones fundamentales del país; Cuando se injurie a la Nación Mexicana o a las entidades políticas que la forman; Cuando se excite o provoque directa o indirectamente al Ejército y a la desobediencia, a la rebelión o a la dispersión de sus miembros o a la falta de otro u otros de sus deberes, o se aconseje provoque o excite directamente al público en general a la anarquía, al motín, sedición o rebelión, o a la desobediencia de las leyes o mandatos legítimos de la autoridad [...] ⁷⁸

Implícitamente los contenidos que eran favorecidos eran aquellos que tocaban la moralidad, el fortalecimiento de las instituciones y el régimen posrevolucionario, dejando claro que el Estado sabía el alcance o la influencia que el cine tenía para las masas, pudiendo

⁷⁶GARCÍA RIERA, *Breve historia del cine*, Pág. 151

⁷⁷ Eduardo de la Vega Alfaro menciona que esta ley fue publicada en el Diario Oficial de la Federación en 1951, la cual contenía 21 artículos. A partir de entonces quedó la autorización obligatoria para la exhibición de películas tanto extranjeras como nacionales por parte de la Secretaría de Gobernación, el hecho de que tanto los productores como los distribuidores de las películas quedaran obligados a solicitar autorización previa enviando copias integrales de sus obras y avances de que se tratara. Ver más en *Cine, política y censura* pág. 17-21

⁷⁸ DE LA VEGA ALFARO, *Cine, política y censura*, pág. 19

ser así una herramienta ideológica peligrosa sino era utilizada para sus intereses. El establecimiento de límites en la manera de abordar las historias sumado a la vigilancia de la distribución creó un espacio propicio para la censura y la aprobación.

La inquietud por conservar la moralidad no fue exclusiva de nuestra industria. En 1930 Hollywood crea un código de ética para regular su producción, elaborado por el sacerdote jesuita Daniel A. Lord y el presbiteriano William H. Hays, que se conocería como “el código Hays”. Entre sus principios generales se encuentran:

Prohibición de crímenes contra la ley, no pueden ser presentados de modo de despertar la simpatía por el crimen, la antipatía contra la ley y la justicia. La sanidad de la institución matrimonial y el hogar deben ser mantenidos. Los films no deben sugerir que son aceptadas corrientes formas inferiores de relación sexual. El tratamiento de temas bajos, desagradables o que disgusten, aunque no sean necesariamente malos deberá estar siempre guiados por el buen gusto y el respeto a la sensibilidad del público. Prohibido la obscenidad, en palabras, gestos, referencias, canciones, bromas o simple sugestión. Uso de palabras o frases como Dios, Señor, Jesús, Cristo a menos que sea reverencia, maldición, infierno (excepto cuando su uso sea esencial o requerido en un contexto histórico o representación propia de la biblia, prohibición de desnudez, ni en silueta o escenas donde un personaje se desviste [...] ⁷⁹

Sí bien estamos ante un código más detallado en cuanto lo que debía considerarse como decencia y buenas costumbres, es de señalar que sus principios no inciden en temas sobre las instituciones o entidades políticas a comparación del mexicano que resultan insistentes. El código Hays también nos puede sugerir que en el periodo de tiempo que estamos abordando estamos ante una sociedad occidental realmente conservadora, que ve en el cine no sólo el peligro de pérdida de la moral sino de su difusión.

Hacia 1936 surge otro factor que pudo influir en el carácter moral de las películas: La encíclica *Vigilanti Cura* del Papa Pío XI. El vaticano apoyado por el trabajo de la “Legión de la Decencia” estadounidense, hace un llamado a los cineastas, al público y a la prensa para que se aplique al cinematógrafo las normas morales cristinas. Aunque la encíclica es posterior al código Hays, podemos observar esta preocupación reiterada por parte de los grupos más conservadores sobre la influencia que el cine podía representar en los espectadores. También se exhortaba a los obispos y feligreses de todos los países donde se

⁷⁹ “Cómo surgió la organización que dirige el cine americano. La censura Hays”. *Revista Film* publicación cine universitario del Uruguay, N.7, Septiembre 1952. Pág. 17

producían películas para que influyeran sobre los católicos que participan en la industria, su misión era

Vigilar y trabajar con todo esfuerzo para que el cinematógrafo no siga siendo escuela de corrupción, sino que se transforme en un precioso instrumento de educación y de elevación de la humanidad. Recordamos aquí con complacencia que algún Gobierno, preocupado por la influencia del cinematógrafo en el campo moral y en el educativo, ha creado mediante personas probas y honestas y especialmente padres y madres de familia, especiales Comisiones de censura y dirigir todas las producciones que se edita.⁸⁰

Por ello no se puede descartar que siendo México un país eminentemente católico, el obispo y la Liga de la Decencia mexicana, hayan influido en el reglamento de cinematografía y en los métodos utilizados por el gobierno para vigilar y censurar las producciones desde el punto de vista moral. Sumando a que este rasgo histórico ha dado a la cultura mexicana un carácter moralista, que para entonces el filósofo Leopoldo Zea la nombraría cómo una virtud del pueblo ante el contexto inestable y deshumanizado de la posguerra.⁸¹

Como se puede observar el respaldo del aparato jurídico abarcaba no sólo la legalidad, sino el control ideológico, este tercer escenario se advierte claramente hacia 1951 cuando ante las críticas de la mala calidad de las cintas, Alemán tuvo reuniones para lograr acuerdos con personajes de la cinematografía nacional -actores y directores, técnicos y obreros, productores y exhibidores- presididos por el director del Banco Cinematográfico, con el fin de mejorar desde las historias hasta la producción, llegando al pacto de que

Se integraría una comisión de intelectuales - cinco escogidos entre los de más indiscutible calidad - que revisaran los argumentos de todas las películas antes de que estas pasasen al rodaje de nuestros estudios. Todas las cintas nacionales se dijo - deberán de constituir un mensaje. Además se estudiarán a fondo todos los factores económicos que influyen en la producción de nuestras películas, y se procuraría establecer con otros países intercambio de artistas y directores.⁸²

“El mensaje” que debían tener las cintas tendría entonces que adecuarse a las condiciones que en el reglamento se habían impuesto: el pudor, la decencia y las buenas costumbres. Lo permitido también nos lleva a conocer, algunos porqués de las historias, sobre la sociedad que las produce y su público: “así pues, la utilización y la práctica de formas de

⁸⁰ S.S. PIO XI, *Enciclica Vigilanti Cura*, colección Documentos Pontificios, N. 13, 29 de junio de 1936, Pág. 15 en línea <file:///C:/Users/usuario/Documents/Enciclica%20Papal.pdf>

⁸¹ HURTADO, *El Hiperión*, pág. 24

⁸² *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 5 de Junio de 1951. Pág. 3

escritura específicas son armas de combate, supeditadas-todo hay que decirlo- a la sociedad que produce el film, a la sociedad que lo recibe. Esta se delata de entrada por la censura, por todas la formas de censura, inclusive la censura y la autocensura por añadidura”.⁸³

La supervisión se llevaría a cabo por medio de la Dirección General de Cinematografía, dependiente de la Secretaria de Gobernación. Ante esta triangulación de factores: económicos, legales e ideológicos es necesario mencionar que la preocupación no era sólo el tipo de cine que se iba a exhibir ante el público nacional, sino cómo iba a ser México expuesto en el extranjero. La ley también los facultaba para censurar películas internacionales, como el caso de cintas estadounidenses en las que se consideraba que denigraban a México evidenciando así un sentido totalmente nacionalista, el caso de la prensa oficial lo menciona como uno de los objetivos alemanistas: “conseguir que el cine nacional lleve a todos los pueblos de América lo mejor del arte, de la cultura, de la música, del habla de los mexicanos. El día que así sea, habrá adquirido esta nación un nuevo mérito en la conservación y lustre de nuestro idioma hablado.”⁸⁴

Aunque aquí es preciso preguntarnos ¿para el gobierno qué era lo mejor de la cultura, la música, o el habla de los mexicanos?, acaso se referían a la cultura revolucionaria donde se cimentaban las bases del sistema, o a la cultura de la “modernidad” a la que se querían aspirar, o estaba mediada por las relaciones internacionales de México. Para tratar de ir desenmarañando la posible respuesta nos podemos remitir a la prensa y observar diversos ejemplos de exhibición y críticas que se hacía a los directores que no cumplían con las historias esperadas.

Como la crítica al director Ismael Rodríguez y su afamada película “Ustedes los ricos”. El periodista y poeta Efraín Huerta describe:

¡Cual sería mi desencanto al salir a la calle, después de haber visto una producción más mediocre, chocarrera, con abundancia de cosas de mal gusto! ¡Cual no sería mi disgusto, tras de haber tenido que aguantar una serie de dislates incoherencias, vulgaridades y hasta estupideces del peor gusto! ¿De verdad creen los señores Rodríguez que el pueblo mexicano es así? ¿De verdad creen que son los aspectos de la vida popular que merecen destacarse en una película? ¿Estiman sinceramente que hay que presentar al público (y no sólo al nuestro, sino también al de otros países) a esas viejas mariguanas, que bastaran por si solas para

⁸³ FERRO, *Cine e Historia*, pág. 14

⁸⁴ *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 24 de Abril de 1951. Pág. 1

desacreditarnos en todas partes? ¿No se les ha ocurrido otra cosa que buscar en el pueblo de México esos aspectos repelentes que ni lo caracterizan ni siquiera son frecuentes en él?⁸⁵

Critica que aunque no niegan que la historia podría ser apegada a una realidad, no es aquella que se quiere mostrar y mucho menos que se tomen aspectos que podrían considerarse negativos en la población desde la perspectiva conservadora. Y en respuesta en una entrevista Ismael se defiende diciendo: “Yo me limito dice, a presentar tipos mexicanos, en un ambiente auténtico, que sé que no es falso, porque lo he vivido. Al público de Hispanoamérica le gusta conocer así a nuestro México, y entiende mejor a nuestros tipos cuando son presentados con toda su nobleza racial, desnudos de convencionalismos e hipocresías que no convencen a nadie”.⁸⁶

Dejando claro la posible manipulación de la realidad que se llevaba a cabo, pero también una censura al propio artista y su visión personal. Durante esta administración el género urbano en el cine tuvo tres máximos representantes mexicanos: Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo en el género melodramático, y Gilberto Martínez Solares en el género cómico,-la mayoría de su trabajo en los años cuarenta fue dirigiendo a Tin Tan-, a finales del sexenio se les añadiría el español Luis Buñuel. Siendo Rodríguez el más criticado por la prensa haciendo la siguiente comparación: “Galindo hace novelas, relata hechos con mesura y discreción. Ismael narra, cuenta las cosas más pavorosas del mundo. Galindo hace concesiones a un público inteligente, Ismael se va de bruces, buscando y hallando, el desgarramiento emocional.”⁸⁷

Así como se anunciaba a aquellos directores que habían retomado el buen camino alemanista. Refiriéndose al director Julio Bracho: “Ya Julio está en el plan que todos estábamos exigiendo, El plan que le exigimos a Alejandro Galindo, y que Alejandro Galindo supo conquistar. El plan que han abandonado Gilberto, Chano y Gavaldón. El plan que ya casi alcanza el pequeño Ismael.”⁸⁸

⁸⁵ HUERTA, *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 28 de Enero de 1949. Pág. 1

⁸⁶ *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 23 de Abril de 1949. Pág. 3

⁸⁷ HUERTA, *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 05 de Diciembre de 1948. Pág. 15

⁸⁸ HUERTA, *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 14 de Noviembre de 1948. Pág. 15

Un ejemplo sobre la correspondencia entre mantener contento al Estado y el apoyo económico, es que sí se lograba lo primero el director podía obtener buena publicidad para obtener créditos financieros del banco cinematográfico:

Emilio Fernandez, Chano Ureta, Martinez Solares, Julio Bracho, Juan Bustillo Oro, Fernando de Fuentes, Alejandro Galindo y dos o tres más, son nombres en quienes hay que tener una gran confianza, taquillera [...] Hay que insistir en los nombres de los directores, porque ahora los créditos –conforme a lo visto y oído- ya no se conceden sobre la base del reparto. “No nos interesan los repartos. Nos interesa que la calidad se supere y que haya buena distribución”. Este es el alto parecer de los fríos banqueros.⁸⁹

Es preciso señalar que aún con las medidas de control que fueron aplicadas al cine, estas no fueron tan inflexibles, ya que si supuestamente se revisaban los argumentos de las películas con anterioridad, porqué existiría la crítica posterior. Y en el caso de Ismael Rodríguez aunque fue muy criticado, sus películas fueron de gran éxito, que al ser tan redituables continuó dirigiendo, pareciera entonces que la censura podía ser maleable. La explicación de esto puede considerarse en el trabajo de Adriana Fernández: Durante este periodo, existieron varios pasos: la censura previa, la censura durante la producción del filme y la postcensura. Es decir primero se presentaban los guiones estos se revisaban y regresaban con anotaciones sobre los cambios y correcciones que podían incluir desde la ortografía hasta el uso del lenguaje. Durante el rodaje, Gobernación mandaba supervisores para evitar que se tratasen temas prohibidos y finalmente estaban los cortes hechos al filme terminado, sin embargo hubo filmes que presentaban un alto grado de controversia por su tema que no se resolvía con cortes o modificaciones y en ese caso se optaba por prohibir su exhibición.⁹⁰

Así, uno de estos ejemplos fue el caso de *Los Olvidados* de Luis Buñuel, su estreno fue en 1950 y sólo duro tres días en cartelera, “pues el conflicto que creó fue mayúsculo, al grado de que algunas agrupaciones solicitaron su expulsión del país”.⁹¹ Sin embargo su censura terminó ante la mirada europea, cuando al año siguiente ganó el premio de mejor director en el festival de Cannes. Y que seguramente en ese momento la preocupación mayor

⁸⁹ HUERTA, *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 10 de Agosto de 1947. Pág. 15

⁹⁰ FERNÁNDEZ Adriana, “Denuncia y censura en el cine mexicano”, *IBERO El prodigioso cine mexicano*, México, Universidad Iberoamericana, Año IX, Número. 53, Diciembre de 2017-enero de 2018, Denuncia y censura en el cine mexicano”, pág. 26

⁹¹ TUÑÓN Julia, “El espacio del desamparo. La Ciudad de México en el cine institucional de la edad de oro y los olvidados de Buñuel”, *Iberoamericana III, II* (2003), 129-144 pág. 129-144 <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/620/304>

era que México fuera visto en el extranjero como autoritario o anti-moderno debido a su censura.

Tampoco se debe interpretar que aquello que se plasmaba en la pantalla fuera totalmente alejado de la realidad dispuesto sólo para mostrar lo positivo o una vida ideal. Ya que en la prensa se hacía énfasis en medir las películas según su realismo e incluso en aspirar que el cine mexicano rivalizara con el *sainete* francés que exaltaba el carácter popular. Y en el caso particular de Alejandro Galindo a voz de Francisco Martín Peredo fue junto con Buñuel de los directores que más cerca estuvo del neorrealismo italiano:

...por el planteamiento de personajes y situaciones enraizados en el ámbito cotidiano, con muy claras y legítimas referencias a los problemas económicos, la corrupción sindical, el clasismo exclusivista y excluyente y sobre todo por su rescate del habla y de los modos de ser de los personajes clasemedieros y marginados de la ciudad.⁹²

Debido a los puntos que se han tocado nos pueden saltar la pregunta, ¿sí había una preocupación legítima por plasmar la realidad entonces ¿de cuál realidad estamos hablando?, la que observa o vive el escritor y director de una película, o la realidad aceptada y promovida por el discurso oficial donde existe el pudor, la decencia y las buenas costumbres. Que en el caso de *Los Olvidados*, fue un ejemplo muy claro, la crítica la considera tan realista que no es moralizadora y no redime ni consuela la pobreza.

Incluso cuando Galindo fue exaltado por su trabajo, esto no lo excluyó de la censura, como fue el caso de *Espaldas Mojadas* (1953) que le pareció a la gobernación inapropiada para la diplomacia mexicana, ya que se argumentaba que podía ocasionar problemas en las relaciones México-Estados Unidos⁹³, estrenándose así dos años después. Ejemplo que muestra claramente que la preocupación de la imagen que se exportaba de México, también era susceptible a las relaciones internacionales.

Quizá esos matices de la realidad aceptada o no por el cine podamos conocerlos en el caso de Galindo, que resulta un personaje contradictorio no sólo por ser considerado como

⁹² PEREDO, *cine e historia: discurso histórico*, 2000. Pág. 406

⁹³ Entonces las relaciones con E.U estaban teniendo roces por el "Plan Bracero" que se había implementado a partir de la segunda guerra mundial, y que para principios de los años cincuenta creó conflictos legales que se desencadenaron en 1954, frente al número creciente de "espaldas mojadas" expulsados del territorio estadounidense entre 1950 y 1953, tema que toca la película. DE LA VEGA ALFARO, *Cine, política y censura*, pág. 35

el más “realista” siendo catalogado por estudiosos como “cronista filmico” o como un “rebelde”, aunque en la prensa se expresa que pudo haber sido reprendido o criticado, en realidad su trabajo tenía muy buena aceptación oficial. Quizá por el éxito en taquilla de sus películas, pero también me atrevería a decir que fue el más alabado en la prensa: “Es Don Equilibrio Galindo, Alejandro Magno. Con los pulmones henchidos del aire ciudadano, de aire de barrios lagunilleros, de colonias venidas a menos; viajando en camión, en tranvía. Galindo redescubrió el milagro dentro de la ciudad maravillosa”.⁹⁴ Siendo el mismo periodista Efraín Huerta, que se referiría a él en varias de sus publicaciones con el mote del “mago”.

Por otra parte para el investigador la realidad es que aunque “estos textos filmicos publicitaban y otorgaban legitimidad al Estado, pero también exponía las formas en que la sociedad percibía las transformaciones económicas, sociales y políticas que se llevaban a cabo motorizadas por el Estado”.⁹⁵ Realizadas desde la percepción del director y escritor en calidad de ciudadanos de esa sociedad. Las transformaciones también se pueden apreciar por medio del público y sus hábitos de consumo y expectativas.

1.3.1 El público

Otro punto crucial para comprender el tema, es indagar sobre el perfil del público al cual eran mandados estos mensajes. El contexto cultural de la época nos remite a la institucionalización en todas las áreas artísticas, en 1946 se crea el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) desde donde se promovía y difundía la cultura desde la administración pública, el cometido era reforzar la calidad académica, artística y organizar las expresiones culturales que representarían a México en el extranjero, las cuales abarcaban la danza, literatura, teatro, música, ópera y arquitectura, la llamada “alta cultura nacional” debió estar dirigida a las clases sociales más altas o educadas, lo cual nos da indicio que la cultura en general estaba supeditada al Estado y que el cine era parte de la cultura que estaba al alcance de las mayorías.

⁹⁴ *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 24 de Abril de 1949. Pág. 15

⁹⁵ KRIGER, *Cine y peronismo*, pág. 167

Sí bien, es arriesgado poder hacer una generalización sobre el tipo de espectadores, comúnmente son tomadas algunas consideraciones para decir que esencialmente eran las personas de clases bajas o medias las que veían estas películas. Por un lado son el tipo de historias que se narraban las cuales estaban enfocadas en retratar a estos dos sectores, creando identificación con el público. La otra tiene que ver con la ley de 1949 que establecía que los exhibidores de cine debían dedicarle el cincuenta por ciento de su cartelera al cine mexicano, es decir, también se exhibían películas extranjeras que posiblemente no estaban en español, y que debido al alto nivel de analfabetismo en los estratos bajos, estos se abocaban a las películas mexicanas.

Sin embargo los estudios antropológicos mencionan que al auge del crecimiento urbano desde los años treinta y hasta los cincuenta, los espacios de exhibición cinematográfica se multiplicaron en todas las formas posibles: palacios, cines de barrio, ambulantes, autocinemas, en hoteles, en unidades habitacionales, en pasajes comerciales, cineclubes y salas de arte.⁹⁶ Espacialmente estos lugares fueron diversificándose y podrían encontrarse por toda la ciudad. En 1948 la Comisión Nacional de Cinematografía registraba en la Ciudad de México “de 93 cines reportados, 15 eran de estreno, 13 de restreno segunda y tercera corrida, 35 de circuito y 30 de última corrida”⁹⁷. Estos cines se diferenciaban de acuerdo al lugar donde se encontraban y del precio de las entradas, sin mencionar que a su vez en cada sala los precios también variaban de acuerdo a la zona del asiento. Por lo tanto era una diversión pública prevista para todos los estratos sociales y un espacio donde podían convivir las diversas clases. Incluso era común que en las premieres de películas concurrieran personalidades como miembros del cuerpo diplomático, funcionarios gubernamentales y artistas. Es decir, que el cine en su carácter de masivo no pertenecía a un selecto público y era una práctica relevante para la vida urbana:

En México apenas se filtra la idea del cine como arte. Goce de muchedumbres, el cine es el vínculo instantáneo o con las metrópolis, la puesta al día subliminal de colectividades rurales y urbanas. La visita a los jacalones o a las salas –en los pueblos, los barrios o el centro de las ciudades- deviene rito diario o dominical que guardan alucinadamente los niños, los grupos de adolescentes y jóvenes, los solitarios, las familias.⁹⁸

⁹⁶ MANTECÓN, *Ir al cine antropología de los públicos*, pág. 136

⁹⁷ MANTECÓN, *Ir al cine antropología de los públicos*, pág. 137

⁹⁸ BONFIL, *A través del espejo*, pág. 77

Formándose puentes de conectividad entre los sectores urbanos y rurales, por medio de las historias que mostraban sobre las ciudades y el campo. Carlos Bonfil podría llamarlo la democratización del esparcimiento⁹⁹ que fue habilitada a partir de la revolución técnica y en este caso aplicado a la masificación del cine, entonces las esferas sociales dejarían de estar en aislamiento. Asintiendo su convivencia no sólo en el plano espacial o material, sino también en las manifestaciones, en este caso, a través de la pantalla se podrían intercambiar códigos culturales, representaciones, etc., entre los grupos sociales.

Los públicos urbanos a los cuales llegaban las historias eran diversos y pertenecientes a todos los estratos sociales, aunque quizá podemos distinguir que esencialmente los espectadores debieron pertenecer a las clases medias y bajas sólo por cuestión de mayoría en la pirámide social, que estaba siendo alimentada en su base por la mano de obra que estaba necesitando el desarrollo industrial. Convirtiéndose en la masa espectadora pero también la que constantemente estuvo representándose.

Las masas son también objeto constante de representación como lo señaló Walter Benjamin; la masa, que jamás puede “verse a sí misma”, sólo puede ser reproducida, desde un exterior para ser vista y verse ella misma en la fotografía y el cine. Ser o no hacer masa es estar dispuesto a volverse materia de representación, a abandonar, aunque sea momentáneamente, la condición individual para entrar en el reino de la reproductibilidad, lo que significa también perder su identidad, desviarse de su esencia y convertirse en objeto de representación.¹⁰⁰

Así pues la representación de las masas que se hace en el cine no está en sus manos sino depende de un externo, de un observador que a su vez tendrá que hacer un producto que puedan comprender, identificarse o consumir las mismas masas. Creando con ello una nueva cultura masificada, que no será percibido para los espectadores como un fenómeno artístico o industrial, sino que el público lo vio como la posibilidad de adoptar nuevos hábitos y de ver reiterados y dramatizados códigos de costumbres, es decir al cine se iba a aprender¹⁰¹ sobre cómo ser ellos mismos.

⁹⁹ BONFIL, *A través del espejo*, pág. 11

¹⁰⁰ MONTALDO, *Museo del consumo*, pág. 65

¹⁰¹ BARBERO, *De los medios a las mediaciones*, pág. 180

Conclusiones capitulares

Las clases populares, es decir aquellas que pertenecen al grueso de la población trabajadora, fueron la base de la construcción del nuevo México que desde los ideales posrevolucionarios impulsaron su reconocimiento y un aparente interés para que participaran en la política del país. Sin embargo esta característica podría resultar peligrosa para un recién formado Estado moderno y no por su existencia en sí, sino derivado de la creencia de que haber entrado a la vida política les podría dar derechos de emancipación.¹⁰² Así el partido oficial aglutinaría a confederaciones y a diversos grupos revolucionarios bajo la figura presidencial, esta situación favoreció para ejercer un control sobre la población y para llevar a cabo los planes de estructuración del régimen, como el ámbito económico que basado en el industrialización se vio beneficiado por el contexto internacional y por la participación de las masas trabajadoras.

“Las masas” siendo una constante en el capítulo, se relacionaron no sólo como protagonistas del régimen posrevolucionario, sino que hubo las condiciones para que se adueñaran de otros espacios como el cinematógrafo. Sin embargo el aparato de dominación de clase se hizo responsable de administrar su representación, a través de legislaciones, controles de censura y un carácter fuertemente moral.

Entre las necesidades de estas nuevas colectividades que estaba migrando, amoldándose a la urbanidad e históricamente cambiando de un régimen a otro y ante la difusión de una modernidad norteamericana, debió ser urgente crearles identidad nacionalista. Y el cine en su carácter de masivo debió asumir una gran responsabilidad, cumpliendo la función de presentar estereotipos, guías de comportamientos o incluso prácticas culturales imitables.

¹⁰² MONTALDO, *Museo del consumo*, pág. 54

CAPITULO 2

¡ESQUINA BAJAN! SE DESOCUPÓ UN LUGAR PARA DOS

2. 1 Introducción

El Estado mexicano que proyectó Miguel Alemán fue moderno y nacionalista, innovando en la manera en que hasta ese momento había sido concebido y que habría de establecer las pautas que continuarían en las siguientes administraciones. Al efectuarse cambios económicos y políticos en el país, sobrevinieron otras formas y experiencias sociales y culturales para los ciudadanos, algunas de estas formas fueron espontáneas, reafirmadas o reconstruidas, y algunas más fueron implementadas desde el propio Estado que al ser tan jerarquizado tomó un rumbo vertical descendiendo hasta la base trabajadora.

De acuerdo al capítulo anterior sí el Estado reconocía la importancia que el cine tenía para las masas y en otras administraciones su influencia fue manifiesta, no podemos descartar que no sea el caso del alemanismo y las películas de ficción. Aunque tenemos varios elementos para asegurarlo como fue el banco cinematográfico, la legislación, la censura e incluso el uso de medios periodísticos oficiales para ejercer presiones sobre los directores y productores, no se podría realizar una medición exacta para saber que tanto influyeron estos factores en las historias que se llevaron a la pantalla.

Sin embargo tenemos claro que la inocencia de las imágenes no existe, ya que no son aleatorias sino que muestran la visión concreta del director y por otra parte se ha escrito mucho sobre la influencia que tiene toda película sobre los individuos, desde su percepción y el mundo que le rodea. Creando normas de comportamiento, formas de vida, mitos y mentalidades, sin embargo a la vez recoge deseos e imaginarios de la población. Por ello el emisor (cine) y receptor (público) tienen un vínculo de retroalimentación, transmitiendo el cine una representación de la realidad que a la vez está articulada teniendo en cuenta las realidades de las personas.

Sí en este capítulo partimos de la premisa que el Estado mexicano influyó en el cine y que este a su vez lo hizo sobre el espectador, quizá podamos reconocer esta influencia en el cine de Alejandro Galindo. Siendo la ideología oficial y la propia realidad componentes

de las representaciones sociales realizadas en dos de sus filmes de 1948: *¡Esquina Bajan!* y *Hay un lugar para dos*. Ambas películas son complementarias y reforzaron la vocación de Galindo por los temas urbanos después de su primer gran éxito: *Campeón sin corona* (1945), en la dupla su tema principal es la institución sindical tratando otros temas de forma secundaria que son visibles en sus diversas obras del sexenio y con las cuales se compararán. El principal instrumento de investigación se centra en la argumentación de las películas, que nos reflejan el contexto en el que han sido elaboradas y otros posibles componentes de las representaciones, para con ello saber si pudieron funcionar como herramientas para acercar a la población al discurso oficial.

Partimos de la idea que una película es un texto estructurado y organizado con un lenguaje propio en el cual está involucrado no sólo el relato, sino la imagen y el sonido, haciéndolo un texto complejo. La propuesta realizada por María Pilar Amador Carretero considera que en una película se pueden diferenciar dos contenidos: el aparente y el latente. Siendo el primero descriptivo y el segundo es referido a la interpretación crítica tomando en cuenta con ello las corrientes cinematográficas del momento, y el contexto sociohistórico del filme, a partir del cual se comprenden acciones y comportamientos de los personajes y con el tiempo de la representación, cómo la situación social, política, ideológica en que produce el filme.¹⁰³

Tomando en consideración la existencia de estos dos contenidos, a modo de guía para el análisis fílmico se recurrirá al trabajo de Félix del Valle Gastaminza. Que si bien se centra en el análisis de la fotografía puede ser aplicada a otro tipo de medios. Donde se debe considerar la biografía de quién produjo la imagen o en este caso el filme, el cual se aborda en el capítulo anterior, su contenido *descriptivo* (tanto en composición de la imagen, como en contenido) y sus relaciones a nivel temático con otro tipo de documentos¹⁰⁴, en ese caso bibliográficos y hemerográficos, que funcionen como apoyos para lograr el contenido latente.

¹⁰³ AMADOR, *El cine desde la mirada del historiador*, Pág. 24

¹⁰⁴ Ver en Tejedores de imágenes: propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual.

2.2 ¡Esquina Bajan!¹⁰⁵

Fue la segunda película de Galindo que le daría éxito, después del que representó *Campeón sin corona*, continuando con su etapa artística más reconocida a través de la representación de los problemas de las clases trabajadoras. Una nota periodística del momento diría que “es una cinta eminentemente popular, muy propia para el público del cine que fue estrenada¹⁰⁶, haciendo alegoría de la relación entre la historia y el tipo de espectador al que está dirigida. Según la crítica del órgano oficial la menciona como un camino para crear un cierto tipo de cine mexicano que casi no existía y que en Francia había dado obras importantes en las películas de René Clair, el trabajo de Galindo, por lo menos en estos años y quizá de manera exagerada fue nombrado como el iniciador del sainete mexicano¹⁰⁷.

El filme fue producido por los hermanos Rodríguez, iniciando su filmación en los estudios Tepeyac el 22 de Abril de 1948. El argumento de la película se desarrolla en la Ciudad de México, la historia gira alrededor de Gregorio del Prado¹⁰⁸, conductor del camión de pasajeros de la línea Zócalo - Xochicalco y Anexas. Da inicio con un accidente de tránsito, cuando un automovilista se pasa un alto y ocasiona que Gregorio lo golpee. El policía que llega medía la situación con el automovilista y Gregorio y *Regalito*¹⁰⁹ (cobrador del camión) prosiguen su camino. Durante el viaje se observa una gran pluralidad de pasajeros, algunos

¹⁰⁵ Ficha Técnica: Producción: Rodríguez Hermanos, Productor ejecutivo: Álvaro Bielsa, Gerente de producción: Manuel R. Ojeda, Jefe de producción: Armando Espinoza, Dirección: Alejandro Galindo Asistente: Jorge López Portillo, Argumento y adaptación: Alejandro Galindo, Asesor Técnico: Rafael Cataño, Secretario de Conflictos del Sindicato de Trabajadores de la Línea México San Ángel Inn y Anexas S.C.L Fotografía: José Ortiz Ramos, Operador de cámara: Manuel González, Música: Raúl Lavista y Nacho García Sonido: Jesús González Gancy y Javier Mateos, Escenografía: Gunther Gerzso, Edición: Fernando Martínez “Paquin”. Filmada del 23 de Abril al 29 de Mayo de 1948 en los estudios Tepeyac, con un costo aproximado de 4000, 000. Estrenada el 13 de Agosto de 1948 en el cine Colonial. Pertenencia en cartelera: cinco semanas. Duración: 105 minutos. PEREDO, *Alejandro Galindo un alma rebelde* Pág. 318-319.

¹⁰⁶ Extracto de Alfonso de Icaza en Redondel, México D.F., 15 de Agosto de 1948. Peredo Castro, Alejandro Galindo, un alma rebelde, pag. 322

¹⁰⁷ CUSTODIO Álvaro, *Excelsior*, México D. F, 23 de diciembre de 1949

¹⁰⁸ Interpretado por David Silva (19017-1976) durante su vida artística participo en 120 películas. En 1945 comenzó a trabajar con Galindo en *Campeón sin corona* que le daría un Ariel, y a partir de entonces sería el actor favorito del director, algunos de sus personajes fueron: Roberto Kit Terranova en *Campeón sin corona* (1945), Roberto del Hierro en *Una familia de tantas* (1948), Rafael Améndola en *Espaldas Mojadas* (1953), Roberto Márquez en *Los Fernández de Peralvillo* (1953).

¹⁰⁹ Interpretado por Fernando Soto *Mantequilla* (1911-1980) actor cómico que trabajo en más de 200 películas. Su debut fue con Galindo en 1944 en *Ni sangre ni arena*, a partir de entonces participo en varios de sus filmes.

con vestimentas urbanas y otros de tipo rural; el exceso de personas provoca descontentos y riñas entre ellos y entre los protagonistas. Un pasajero golpea a Gregorio al parecer sin darse cuenta, éste frena, discuten y lo obliga a bajar. Al llegar a la terminal, está la autoridad esperando a Gregorio para llevarlo a la Delegación, por el pasajero que obligó a bajar, ya que éste intento volver a subir y el camión se arrancó provocando que se cayera y tuviera que ir a la Cruz Roja. Mientras están en la delegación llega la madre de Gregorio angustiada y enseguida el secretario general del sindicato de trabajadores del volante y el presidente de la línea, acompañados de un abogado que paga la fianza y un convenio “con la parte actora” para que la línea se haga cargo de médicos y medicinas. Aunque Gregorio protesta porque le parece injusto que le den la razón al pasajero, los representantes del sindicato lo hacen callar, diciendo el presidente de la línea: “más vale una mala transacción que un buen pleito”, Gregorio se dirige a su mamá exclamando “lo vio jefa, no más llegan los de mi buena línea y luego se soluciona todo”.

Al llegar su sueldo son retenidas las tarjetas de liquidación que serán entregadas por la noche durante una asamblea sindical. En ella se reparten mientras se presenta al director de la línea que les dará un mensaje, no sin antes se pide un minuto de silencio en memoria de un compañero desaparecido: el compañero chofer el “Pillo Gómez Gómez”, muerto de un accidente por culpa de un motorista, posteriormente el director menciona que el patrimonio de la línea está en peligro, por la competencia de otra línea que ha ofrecido dar servicio al nuevo fraccionamiento “Las Acacias”, frente a esta amenaza hicieron gestiones con las autoridades para que a ellos se les conceda la ampliación de ruta, aunque el permiso les es dado de forma condicional por treinta días a menos que en ese tiempo no hubiera queja alguna de los pasajeros se les dará de forma definitiva, en caso contrario se le asignará a la competencia. Para lograrlo la mesa directiva prepara un plan: extremar las precauciones, pero más importante extremar la cortesía, el ser atento, amable y servicial “con todo el mundo, pobre o rico, bonita o fea, prieto o güero, con quién sea.”

Hasta este momento de la película, ¿cómo podemos entender el contenido latente?, si bien una parte del contenido descriptivo ya lo hemos conocido es necesario buscar las relaciones a nivel temático. El protagonista Gregorio del Prado es el representante de los otros protagonistas, los conductores de camión los trabajadores de la clase baja, materia que

ha sido captada desde los inicios del cine, los obreros fueron los primeros que quedaron rodados en la historia del cine por los hermanos Lumière. Así ambos se acompañaron como productos de las revoluciones industriales, y que para el caso de México al tener su propio impulso industrial la masa proletaria también ganó espacio en la pantalla. En México al igual que en el cine soviético posrevolucionario, hubo una correspondencia entre la visibilidad que las clases obreras conquistaron y las estructuras de los discursos oficiales. Aunque más que el resultado de una tendencia política, que pudiera parecer sólo exclusiva de transiciones de revoluciones sociales, lo cierto es que durante la posguerra el séptimo arte europeo transitaba en corrientes artísticas cercanas al realismo. Sí recordamos se hacía referencia que Alejandro Galindo fue catalogado por Francisco Peredo como cercano al neorrealismo italiano, sin embargo es preciso señalar que independientemente del ámbito cotidiano o el uso de clases populares en estas no hay locaciones reales, ni actores no profesionales, como sí ocurría en el neorrealismo.

Hollywood también dialogó con los conflictos de las clases populares, así uno de sus filmes más icónicos *Las uvas de la ira* (1940) aunque en este caso se desarrolla en un ambiente rural, una de sus características es que los personajes protagonistas “sobre todo con los que encarnan magistralmente Henry Fonda y Jane Darwell–, en esos héroes anónimos o arquetipos que le sirven también al realizador para mostrar su particular concepción del mundo; pues el héroe fordiano –como lo ha definido su estudioso Jean Mitry– es un hombre que depende de su situación, está inmerso en un ambiente y este ambiente le domina.”¹¹⁰ Rasgo que también se observa en Gregorio del Prado es el representante de su gremio, mediado por su situación de clase y del ambiente donde se desenvuelve, como el choque ante el exceso de tráfico o los problemas laborales.

Y es que en palabras de Galindo: “el tema no es ya el fin que persigue el héroe: es la necesidad de resolver el problema de posición del hombre inmerso en su ambiente. Éste a su vez, pierde su categoría de mero elemento complementario de la obra: el ambiente ha pasado a ser el drama mismo.”¹¹¹ Sí el ambiente es el drama puede ser benévolo o beneficioso pero también aquello que es imperfecto o deficiente, de ahí que los contextos sean tan importantes

¹¹⁰ CARRAPÓS, *Cien películas sobre historia*, pág. 310

¹¹¹ GALINDO, *El cine genocidio*, pág. 25

en su obra y que en este caso tendría sentido el mote de “cronista fílmico”, sin embargo no se puede dejar de lado que este cronista está un contexto convenientemente coartado.

Las cintas confluyen en la dominación del ambiente sobre la voluntad del ser, resultando no casual en el estilo cinematográfico del melodrama que durante la etapa de análisis obtuvo gran difusión y recepción. La divergencia en ambas cintas es que *Las uvas de la ira* es una historia desarrollada desde el dramatismo, mientras que *¡Esquina Bajan!* y su secuela lo hacen desde la comicidad.

Es de resaltar que las clases bajas al ser protagonistas dieron la pauta al abordaje de diversas problemáticas, como las diferencias de clases, sus condiciones de vida, las situaciones laborales y sus organizaciones. Así uno de los temas eje representado hasta este momento en el filme es el sindicalismo. Sí la industrialización va de la mano con la migración hacía los centros urbanos, situación de la cual ya se habló en el primer capítulo, este crecimiento de mano de obra necesaria para los planes económicos crea la exigencia de darles participación social de ahí que estas organizaciones tuvieran gran presencia en el régimen alemanista, siendo estratégico que en acción la administración tuviera una relación estrecha con los sindicatos y en el discurso conformaran una sociedad democrática. La relación que se logró fue tan estrecha que fue subordinada, perdiendo los sindicatos la autonomía que habían logrado en el cardenismo. En la nueva configuración las agrupaciones “se colocaron en una situación subordinada con respecto a la organización estatal. Junto a ello, el gobierno alemanista reelaboró las bases de su relación con los empresarios, de forma que éstos quedaron situados en un nivel de dependencia con relación al Estado.”¹¹²

Situación que propició que grupos obreros y empresariales se vieran obligados a colaborar con el proyecto de gobierno, en el caso de los sindicatos podía negárseles su registro, y en el de las confederaciones (sindicatos de empresarios) podían perder su apoyo. Esto provocaría el fortalecimiento del poder presidencial y las funciones del Estado. Así el apoyo corría en varias vías: los obreros tenían que tener fidelidad al sindicato, pero también tenían que mostrar su apoyo con el voto al partido hegemónico, y por su parte los líderes sindicales podrían reelegirse y aspirar a un puesto político dentro del partido. El ejemplo claro es el caso de Fidel Velázquez, que había iniciado su carrera sindical desde los años

¹¹²MARTÍNEZ, *El despegue constructivo*, Pág. 10

veinte en el sindicato de la industria lechera, a la fundación de la CTM en los treinta fungió como secretario de la organización siendo uno de sus pilares junto con Lombardo Toledano, y participó en la fundación del entonces Partido de la Revolución Mexicana (PRM), y durante el sexenio alemanista ocupó una senaduría en el Distrito Federal. Teniendo la fama que durante su liderazgo por más de cincuenta años en la CTM ayudó a que líderes obreros llegaran a ocupar gubernaturas y curules. La situación provocó que

Los grandes sindicatos (petroleros, ferrocarrileros, electricistas) trataban de conservar su autonomía y su capacidad de decisión; se daban cuenta que las políticas oficiales consistían en contener al máximo las demandas obreras en beneficio del sector privado, lo cual no era difícil pues Vicente Lombardo Toledano y los lobos de la CTM estaban dispuestos a ceder lo que fuese con tal de preservar posiciones y privilegios.¹¹³

Una de las cartas más fuertes alemanista fue precisamente la CTM, de la cual había una relación estrecha entre su líder Lombardo Toledano y el poder ejecutivo. Convirtiéndose en el sindicato con mayor número de agremiados, y en la única central que conformaba el sector obrero del PRI. Es preciso hacer notar que a la CTM estuvo afiliado desde 1945, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), conformándose el comité central de la siguiente manera:

Mario Moreno “Cantinflas”, Secretario General, Gabriel Figueroa, Secretario del Trabajo, Antonio Mendiz Bolio, Secretario del Interior; Alfonso Esparza Oteo, Secretario de Organización y Propaganda, Jorge Negrete, Secretario de Conflictos, Genaro Núñez, Secretario de Estadística, Roberto Gavaldón, Secretario de la Tesorería y Alejandro Galindo, Secretario de Educación.¹¹⁴

A partir de entonces Galindo aparece como una figura correlacionada con el sindicato.¹¹⁵ Punto importante para el contexto de *¡Esquina Bajan!*, ya que Galindo no era ajeno al sindicalismo, su participación activa debió de darle ciertas experiencias, y entendimiento que pudieron ayudar a la realización de la historia. Sin embargo su relación con este tipo de organizaciones se dio desde que inició su carrera en los años treinta, en una entrevista transcrita en los expedientes de la cineteca nacional, menciona que a su regreso a México después de haber estudiado y trabajado en Hollywood, existían conflictos laborales

¹¹³ AGUSTÍN, *Tragicomedia*, pág. 67

¹¹⁴ *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 3 de Marzo de 1945, pág. 4.

¹¹⁵ Galindo Muñoz, menciona que el 8 de mayo de 1944 se funda la sección de directores del STPC y que en su primer comité ejecutivo, Alejandro Galindo fungiría como Secretario General. Sin embargo hasta el momento no he encontrado evidencia de ello, sumado a que los años de la STPC no corresponderían.

y división entre actores y técnicos por lo tanto se tuvo que formar una unión de trabajadores a la manera de “*unions* norteamericanos”, en contra de ésta se llamó a todos los directores que entonces eran diez y a los que tuvieran alguna historia, para pedirles que las películas que realizaran no fueran con actores de la unión. Puesto que Galindo ya conocía a varios de estos directores y la organización estaba en conflicto, le ayudaron a entrar al gremio, que posteriormente conformaría el sindicato.

De acuerdo a la ficha técnica el propio Galindo, realizó investigación de campo con un secretario de conflictos del Sindicato de Trabajadores de la Línea México San Ángel Inn y Anexas. Hasta aquí podemos percibir que la temática de la película era muy adecuada a su tiempo, y fue construida a partir de experiencias reales y concretadas con otro tipo de información, su interés y observación sobre las prácticas reales, suscitaron que se autodenominara como un “estudioso de la sociología”¹¹⁶.

Hasta donde he descrito la historia de la trama, podemos comprender otros temas derivados, cómo la relación sindicato-trabajador, y otros que analizaré a continuación: *La unidad nacional* y *la mexicanidad*:

Cuando la línea Zócalo - Xochicalco y Anexas, le pide a sus empleados que para lograr el objetivo en común: La concesión de la ruta al fraccionamiento “Las Acacias”, todos tendrían que poner de su parte y hacer un cambio de actitud y ahora ser atentos y amables con todos sin hacer distinciones. Observamos las dos ideologías predominantes en el alemanismo.

La unidad nacional, como su nombre lo dice, apostaba por la unificación del país y en un principio fue un mecanismo para asegurar la estabilidad social perdida en el cardenismo. Durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho abarcaba desde lo más simple de la sociedad, pasando por la nación y llegando a nivel internacional. En las esferas menores la ideología funcionaba de manera motivacional para las labores, como intervención en las demandas populares, y como aglutinador ante el panorama mundial:

Con el pretexto de la guerra no sólo se llamó a los obreros a que trabajarán con ahínco para incrementar la productividad, también se instó a los campesinos a que dejarán de exigir tierras y cambiaron sus cultivos tradicionales por otros de exportación, se demandó a los

¹¹⁶ Expediente de Héctor Alejandro Galindo Amezcua, Cineteca Nacional, 1/4

maestros que pospusieran la lucha por mejorar y regresarán a cumplir su sagrada misión en el aula, y se convocó a la conciliación de las facciones revolucionarias antagónicas. La amenaza bélica redundó en una devoción por la Unidad Nacional de la que participaron todos los sectores, incluyendo a quienes más golpeaba.¹¹⁷

La *unidad nacional*, también fue muy apropiada para los conflictos internacionales que se estaba viviendo, la posición de México durante la Segunda Guerra Mundial fue una demostración para mantener las buenas relaciones con su socio económico: Estados Unidos y manifestar solidaridad hemisférica, para ello llevó a cabo acciones que beneficiaban al grupo de Los Aliados.

Sin embargo para 1945 al término de la guerra, la *unidad nacional*, se convirtió en el elemento principal para incentivar la modernización, que tuvo una fuerte promoción a partir de 1947 a través del Plan de Recuperación Nacional, llevado a cabo por Miguel Alemán Valdés. En donde se presentaba a México el dilema de avanzar o retroceder, de dar el paso y convertirse en un país moderno e industrializado o volver una situación más lamentable y para poder lograrlo los discursos oficiales apostaban al esfuerzo y al trabajo colectivo. Principio por el cual también abogaba el sindicato de la línea, y la disertación de Alejandro Galindo el día que obtuvo su nombramiento en el sindicato de directores:

“El señor Alejandro Galindo habla de la necesidad de unificar sólidamente a los trabajadores del cine, a todos sin excepción, para que mejor defiendan sus derechos y para hacer del cine, una gran industria, que al terminar la guerra se verá muy competida con Estados Unidos, España y la Argentina”.¹¹⁸ Siendo el objetivo de la *unidad nacional* el trabajo en conjunto para logra un fin común, ya sea hacer del cine una gran industria, lograr la industrialización del país, el crecimiento económico o la ruta de “Las Acacias”.

El discurso de la modernidad, tenía que estar acompañado por la “renovación”, por una sustitución de la estructura tradicional, para que la ruptura con el viejo orden fuera efectiva, se apostó por un cambio de pensamiento.

Se hizo hincapié en la necesidad de cambiar la mentalidad del mexicano, considerada atávica; se desencadenó una lucha contra el conformismo, la apatía, el "Dios dirá", el eterno "mañana" de los pueblos débiles y desesperanzados. La norma debía ser una mentalidad

¹¹⁷ SANTOS RUIZ, *Los hijos de los dioses. El grupo filosófico Hiperión* Pág. 213.

¹¹⁸ *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México, 3 de Marzo de 1945, pág. 4.*

dinámica, que buscara su mejoramiento material y moral, que vislumbrara el futuro con esperanzas de cambio.¹¹⁹

Función que recaía en la doctrina de la *mexicanidad*, que ensalzaba los valores de los mexicanos a la vez que rechazaba el complejo de inferioridad, tesis que se proyectaba en los debates filosóficos durante los años treinta y que se habían abierto ante *El perfil del hombre y la cultura en México*, la obra de Samuel Ramos, que trata de definir la psicología mexicana. La doctrina de la *mexicanidad* le daba confianza a la sociedad que el gobierno necesitaba para orientar sus directrices y prioridades, llamando a los mexicanos a abandonar complejos y reconocerse como la fuerza necesaria para que el país saliera adelante.

Básicamente la doctrina incentivaba en la población sentimientos de superación, los cuales podían ser utilizados como neutralizadores de conflictos sociales e instrumentos de subordinación, porque era de la *mexicanidad* dejar dificultades u obstáculos para lograr el progreso. Por otra parte también tenía como uso hacer frente a las ideologías diferentes o contrarias a las oficiales y nacionales. Y como “ideologías diferentes” tendremos los grupos de izquierda, y cualquiera que pudiera resultar “comunista”, así aquellos que no tenían una actitud positiva a la doctrina no eran mexicanos, funcionando así como una articulación identitaria.

Después de la Segunda Guerra Mundial surge desde las aulas universitarias la filosofía de lo mexicano, que si bien cómo menciona Ana Elisa Santos, este grupo de filósofos llamado Hiperión, nunca se propuso ser filósofos del régimen, pero sus iniciativas y tesis sí se derivaron de ella. Y contribuyeron al sostenimiento del proyecto alemanista y al revés el modelo político determinó su lectura filosófica sobre el nuevo ciudadano mexicano. Y es que a la posguerra Europa siendo el centro de la cultura mundial, se encuentra destruida y en crisis de valores. Los países de América necesitaban su movimiento filosófico de afirmación.

Los hiperiones, fue un grupo filosófico formado en 1947, conformado por estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional. Fueron alumnos de José Gaos, filósofo español exiliado y del mexicano Leopoldo Zea. Para José Gaos el problema

¹¹⁹ LÓPEZ PORTILLO Felicitas, “Las glorias del desarrollismo: el gobierno de Miguel Alemán”, *Revista de historia y ciencias sociales Secuencia*, México, Instituto Mora (1991), 19, enero-abril, pág. 78
<http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/332>

de México era que “la realidad de lo nacional reside en una intimidad psicológica, involuntaria e indefinible.”¹²⁰ Por su parte Leopoldo Zea, jefe reconocido del grupo afirmaba que era necesario “Para que exista la Mexicanidad es menester que sólo existan los mexicanos. Es menester que no se hable más de indios y blancos, de criollos y mestizos: sólo de mexicanos.”¹²¹ Así que estas dos ideas, fueron las raíces para el trabajo que desarrollarían los otros integrantes del grupo: Emilio Uranga, Luis Villoro, Jorge Portilla, Ricardo Guerra, Joaquín Sánchez MacGrégor, Salvador Reyes Nevares y Fausto Vega.¹²²

La dilucidación sobre el mexicano como ser, entonces se explicaría a partir de las características como país. Es decir, sí para José Gaos la situación social, económica, política o cultural tenía una fuente psicológica. Para Zea, caería el origen de los problemas en lo racial, y cómo tercera premisa tendríamos a la historia: “la filosofía de lo mexicano concibió a la Revolución Mexicana como la etapa última (trascendente y natural del proceso histórico de conformación de la unidad nacional, misma que daba sentido y significado a la vida de los mexicanos”.¹²³

Entonces de acuerdo con ello, las etapas anteriores de la historia de México, son consideradas como precedentes de un proceso, en ellas encontramos que desde el virreinato la división social se hizo a través de castas y posteriormente la independencia se hizo desde los mestizos en ellas no hubo una asimilación de los grupos indígenas y en esta nueva etapa histórica tendrían que borrarse las diferencias étnicas, para lograr una sola identidad.

Aspectos que fueron utilizados por el discurso oficial como parte de la *doctrina de la mexicanidad*. De ahí que si los intelectuales exponían que psicológicamente los mexicanos tenemos un complejo de inferioridad, entonces la *mexicanidad* trataba de vencerla y explicaba a la vez por qué no se alcanzaba el desarrollo que había sido proyectado. Para el gobierno alemanista era una manera de alegar el origen del atraso económico y en algún momento podría justificar la brecha de desigualdad social. Es decir se podía deslindar responsabilidades a administraciones y gobernantes, porque las culpas recaían sólo en la

¹²⁰ GAOS, *México, tema y responsabilidad*, pág. 167

¹²¹ ZEA Leopoldo, “México y la Unidad Racial”, *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 30 de Marzo de 1947. Pág. 3

¹²² SANTOS RUIZ, *Los hijos de los dioses. El grupo filosófico Hiperión* Pág. 213.

¹²³ SANTOS RUIZ, *Los hijos de los dioses. El grupo filosófico Hiperión* Pág. 300

psicología del individuo, bajo esta lógica entonces una persona era pobre porque quería ser pobre. Para Oscar Lewis la motivación de los gobiernos en promover cambios de actitud es una manera de romper con las ideas de pobreza que han sido transmitidas por generaciones al sentirse el ciudadano marginado:

Es concebible que algunos países puedan eliminar la cultura de la pobreza (cuando menos en las primeras etapas de su revolución industrial) sin elevar materialmente los niveles de vida durante algún tiempo, cambiando únicamente los sistemas de valores y las actitudes de la gente de tal modo que ya no se sientan marginales, que empiecen a sentir que son su país, sus instituciones, su gobierno y sus líderes.¹²⁴

Este cambio de ideología se observa en el trabajo de Alejandro Galindo, uno de los ejemplos es en la historia del ya mencionado *Campeón sin corona* (1945), donde el complejo de inferioridad se observa en el boxeador Roberto *Kit* Terranova, en dos momentos: ante personas de clases sociales superiores o de su mismo estrato que lo “humillan” y entonces quiere demostrar que no es un simple “peleonero”, sino un deportista. Y en un segundo momento contra su principal contrincante, el boxeador Joe Ronda representado como un *pochó*¹²⁵ que advierte que el inglés le causa a Terranova titubeos, por la idea que lo extranjero y en este caso lo estadounidense es mejor. Hace que el boxeador pierda no sólo una pelea, sino su seguridad y con el tiempo una carrera próspera, en los últimos minutos de la cinta, donde Terranova ya ha terminado como vagabundo, escucha por la radio las palabras del campeón mundial de boxeo, un joven mexicano que da el mensaje a las masas: “desgraciadamente hay mucha gente en México que se figura que sólo los extranjeros son buenos, eso no es cierto el que sabe, sabe, no importa de dónde sea, ni que es lo que haga como todas las cosas, lo que pasa es que no tenemos fe en nosotros mismos ni en los nuestros”. Así el factor psicológico es lo que evita el progreso, y su modificación podría lograr el cambio en la comunidad.

Aquí es importante hacer mención que para Galindo la representación de este filme tenía una finalidad: “el mexicano anda muy despistado, necesitamos que encare su realidad,

¹²⁴ El termino cultura de la pobreza de Lewis no es sólo la pobreza que se entiende en las naciones modernas como un estado de privación económica, de desorganización, o de ausencia de algo, sino también como un sistema de vida, notablemente estable y persistente, que ha pasado de generación a generación a lo largo de líneas familiares. LEWIS, *Los hijos de Sánchez*, pág. 22.

¹²⁵ Popularmente son llamados así de manera peyorativa a las personas que siendo mexicanas o de descendencia mexicana, han nacido o vivido en Estados Unidos y su lenguaje es una combinación entre el español y el inglés.

le llevé al productor El perfil del hombre de Samuel Ramos, yo creo que esto lo hizo vacilar y pudo más el dinero, si me haces una de charros hacemos esa, y así fue como se hizo.”¹²⁶ Esta declaración nos lleva a dos afirmaciones, primero, que Galindo era un interesado en su país no sólo desde la observación sino desde las hipótesis de los intelectuales de su tiempo y en segundo que los enfoques que le daba a sus historias eran auténticos en cuanto que no eran realizados exclusivamente para beneficio económico o pensados únicamente para mantener la aprobación del Estado, aunque pudieran coincidir.

Y en *¡Esquina Bajan!*, el cambio de actitud podría resolver los problemas laborales por eso los líderes del sindicato aconsejan a sus afiliados que para lograr ventaja sobre la otra línea tiene que haber un cambio en los trabajadores, el cual se basa en la “cortesía”. Y es que cómo punto importante para lograr los cambios, aparte de la unidad, se requiere una actitud proactiva en la apropiación de los objetivos colectivos. Característica que en voz de Carlos Monsiváis tiene relación con la estructura melodramática de los filmes latinoamericanos y que obedecía a la convicción de que el fracaso se atribuye a rasgos de la psicología personal y que eran parte de las opresiones del capitalismo salvaje.¹²⁷

En la segunda parte de la película, esta nueva actitud de los trabajadores provoca un estoicismo ante las groserías e impertinencias de los pasajeros, para no dar motivo de queja. En una de las paradas sube una joven y atractiva mujer, *Cholita*¹²⁸, con quien coquetea Gregorio, lo que ocasiona que se desvíe de la ruta, para llevar a la joven hasta donde trabaja como recamarera. Tres hombres y una anciana, que también eran pasajeros le reclaman, y Gregorio decide darles dinero para que tomen un ruletero. Posteriormente en las oficinas de la línea Virreyes - Doctores y Anexas, el jefe Manuel Largo¹²⁹ interroga a los pasajeros que hasta entonces se habían mostrado como aquellos que habían molestado a los choferes de la línea Zócalo-Xochicalco, incluyendo a *Cholita* y los que reclamaron, dando la buena noticia que Gregorio ha caído en la provocación de la mujer atractiva y se ha desviado de su ruta. El jefe les pide que dirijan una carta a las autoridades mencionando el incidente y solicitando

¹²⁶ Expediente de Héctor Alejandro Galindo Amezcua, Cineteca Nacional, 1/4

¹²⁷ MONSIVÁIS, “Captó en sus películas el alma de arrabal segundo aniversario”, Pág. 1

¹²⁸ Interpretada por Olga Jiménez, hasta este momento no he encontrado información sobre ella.

¹²⁹ Interpretado por Víctor Parra (1920-1994), su debut fue con Galindo en 1944 en la cinta *La sombra de Chucho el roto*, a partir de ahí trabajó en varias de sus películas obteniendo dos Arieles con él, en el *Muchacho Alegre* (1947), y los *Fernández de Peralvillo* (1953).

para ellos la ruta de “Las Acacias”, debido al resultado de *Cholita* le pagan cien pesos. Gregorio va a buscar a la muchacha a la casa donde la dejó y ahí le dicen que espere. Llega la patrulla a investigar lo que busca Gregorio, entonces todos concluyen que todo se trató de un engaño. Mientras que en las oficinas de la línea Zócalo-Xochicalco y Anexas se han dado cuenta del problema ocasionado por Gregorio, deciden por la gravedad del caso y no poniendo en riesgo los intereses de todas las familias, cancelar su licencia para operar camiones, pero dándolo a conocer en la asamblea como una manera de evitar que Gregorio los pueda demandar. A manera de juicio en la asamblea se les pide una aclaración de sus cargos y al aceptar su culpabilidad él y *Regalito*, por medio de votación son suspendidos en sus derechos “por poner en peligro la organización”, ante esto Gregorio se siente traicionado porque en otras ocasiones y en incidentes más graves no se habían aplicado sanciones, así que decide ir a hablar con don Octaviano el director de la línea, la historia hace un corte y no muestra la explicación al público.

En medio de un ambiente hostil de parte de sus compañeros. Gregorio mientras trabaja como mecánico de la línea, se encuentra con *Cholita*, sin embargo ella al reconocerlo corre, habiendo una persecución por un mercado sobre ruedas, sin embargo un policía intenta detenerla por considerarla sospechosa, Gregorio la defiende y la esconde en un restaurante e intenta reclamarle su engaño. En el lugar trabaja como mesera una joven vecina de *Cholita* a quién ayudó cuando intentó suicidarse y se lo agradece delante de Gregorio. Éste al escucharlo suaviza su molestia e intenta pedirle una explicación, *Cholita* prefiere salir huyendo del lugar. Él se queda desconcertado, pero la joven mesera, le da el domicilio de *Cholita*. Gregorio va a buscarla y la invita a bailar. Ella le pregunta: “¿a un cabaret?, No, no, a un centro social”¹³⁰, dando la impresión que será a un lugar de mayor reputación. En el salón “Los Ángeles”, Gregorio trata de conquistarla mientras piden un *jaibol* y un *vermut*, pero cuando le cuenta que lo corrieron de la línea, ella no soporta los remordimientos, sale del lugar llorando en medio de una canción romántica, mientras el mesero le acerca una nota a Gregorio, donde le pide que no la vuelva a buscar.

¹³⁰ La preocupación del cabaret debía ser por la campaña moralizadora que encabezó en los años cuarenta y cincuenta la Legión de la Decencia que consideraba a estos lugares como centros de vicios y de espectáculos inmorales.

En una imagen de encabezado de periódico se lee: “El departamento de tránsito aplaude el proceder de una línea de camiones, despiden a choferes insubordinados”, la noticia es leída por Manuel Largo de la línea Virreyes, Doctores y Anexas, furioso porque su coartada ha salido contraproducente, reúne a sus secuaces para que vayan a Las Acacias. En la siguiente toma se leen algunas frases en mantas: “el frijol está muy caro el maíz a precio de oro no podemos vivir...” y “¡Pan y Agua”, sobre una camioneta los secuaces se dirigen a una concurrencia: “un momento compañeros, mientras nuestros hijos claman por un pedazo de pan, los hambreadores se pasean en sus lujosos cadillacs y veranean con sus nenorrondas en las playas de Acapulco” en medio del mitin, llega un camión de Zócalo- Xochicalco tratando de mover a la gente, que se encuentra en medio de la calle los secuaces interceden provocando la pelea, una llamada a la línea Zócalo- Xochicalco, pone al tanto a los trabajadores y a Gregorio para que se dirijan a Las Acacias a participar en la pelea. La policía llega y los detiene a todos, Gregorio es subido en el vehículo que conduce a los de la línea contraria, lo que levanta la sospecha de sus compañeros de que él estaba en conspiración con los enemigos. En la prisión, Gregorio es agredido por sus compañeros, a la hora de la visita las mujeres llegan con víveres y las de ambos bandos se pelean como una extensión de defensa por sus presos. Sacan a las mujeres, y los representantes del sindicato llegan a pagar la multa “ahora sí camaradas, ya está todo arreglado”. Uno de los sindicalistas llama a Gregorio que está en la celda enemiga: “el sindicato aceptó mandarlo a la fosa a engrasar carros, a darle la oportunidad de volver a la línea y nos sale ahora con esto”, aunque trata de defenderse, le sentencian que él se quedará ahí y que ya no regresará. Llegan los representantes de la otra línea los y pagan las fianzas, *Cholita* lo visita, se confiesa y le pide perdón y le revela que está buscando quién lo ayude. En las oficinas de Zócalo- Xochicalco el director lee un comunicado donde se les cancela la concesión de la ruta debido al desorden provocado y a la intervención de la fuerza pública, favoreciendo a la línea contraria. Lo que provoca la sospecha del mitin y del papel de Gregorio, como medida deciden irse a huelga.

Cholita renuncia a Virreyes – Doctores y escucha que Manuel Largo planear ir a dañar el paro, ante esto va a buscar a *Regalito* que está celebrando su boda al contarle junto con sus compañeros invitados van a buscar a Gregorio y lo ponen al tanto de la situación. Los camiones de la línea Virreyes – Doctores llegan a Las Acacias a tomar posesión de la ruta, aprovechando que los trabajadores de Zócalo- Xochicalco no se encuentran en el lugar, pues

han convocado a una asamblea extra urgente, de acuerdo a la ley sí el servicio no se está proporcionando otra línea puede tomarlo con sólo levantar una acta, en el momento en que la policía está dando fe de la toma de la ruta. Gregorio, *Regalito*, *Cholita* y otros trabajadores llegan y la interrumpen, mientras distraen a los policías, Gregorio se lleva al representante de la línea. La asamblea está en su apogeo y entre arengas el sindicato advierte que “si la ciudad a la que hemos servido nos da la espalda, detenemos a la ciudad en su marcha hasta que escuche nuestra justa petición”, en ese instante entra en el salón sindical un camión de limpia del Distrito Federal manejado por Gregorio, abriendo el recolector de basura se encuentra Manuel Largo, presentándolo en la asamblea como el responsable de sus males, teniendo como testigo a *Cholita*, y con el voto de confianza del sindicato lo declaran ante la policía. Al aclararse la verdad celebran en el banquete de bodas de *Regalito*, uno de los líderes dice un discurso: “y por ello es que digo que con verdadero orgullo debemos agasajar aquel compañero que en todo momento dio muestras de lealtad, y que supo también ser un verdadero compañero y tener un verdadero espíritu de clase”, en contestación Gregorio le da las gracias al que creó la cortesía y que gracias a esto conoció a *Cholita*.

Los sindicatos son parte de un modelo en donde se articula el gobierno y la población, a través de una estructura corporativa que se fue convirtiendo en fuerza social y política para el Estado, este vínculo también estaba representado en confederaciones, ligas etc. Así como los sindicatos fueron engrosando sus filas al crecimiento industrial y demográfico, también lo hizo el transporte que constituyó uno de los elementos indispensables dentro de la estructura urbana. Desde los años cuarenta del siglo XX, existía una gran queja por el servicio del transporte entonces:

La anarquía que reinaba en el sistema, la falta de regulación y coordinación entre los distintos servicios (tranvías, autobuses y ruleteros); la falta o el uso irracional de vialidades e infraestructura complementaria, e incluso la configuración y el trazado mismo de la ciudad, aunado todo ello a los conflictos de tipo laboral, económico y político que se presentaron y agudizaron a lo largo de estos años, llevaron al servicio público de transporte a una severa crisis.¹³¹

¹³¹ SÁNCHEZ MEJORADA María Cristina, “El conflicto Obrero-Patronal y la estatización del servicio de tranvías en el Distrito Federal (1940-1952)”, *Revista Sociológica*, Universidad Autónoma del Estado de México, Año 19, Núm. 55, mayo-agosto 2004. pp.155- 198
www.sociologiamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/download/.../324

Por ello hubo un esfuerzo en el caso del entonces Distrito Federal, por asumir cierto control con leyes, expedición de reglamentos, concesiones, permisos para operar, tarifas, inspecciones y establecimiento de líneas. Aún con estas medidas los conflictos continuaron, y crecieron al irse sumando al subsistema de transporte otras modalidades, como el transporte eléctrico en 1946. Por lo cual fue necesario que el gobierno se dotará de atribuciones y herramientas para tratar de regularlos y resolver los conflictos, sin embargo esto también dio pie a “que la facultad que ahora tenían las autoridades para intervenir en los conflictos y regular el servicio les sirvió más bien para atender, además de sus negocios (autobuses y flotillas), asuntos de carácter político o relativos a sus clientelas políticas.”¹³² Y es que era importante para el gobierno la intervención exitosa en los sindicatos de transporte y tener de aliados a los trabajadores para evitar conflictos laborales, el problema es que pudo haberse centrado sólo en eso y no en la calidad del servicio o en las mejoras materiales, dejando a un lado el interés público por el interés político. Aunque los dos transportes que tenían cierto liderazgo en la ciudad eran los tranviarios y los camioneros, estos últimos al parecer pudieron tener mayores beneficios ya que estaban conformados en la Alianza de Camioneros, de donde varios dirigentes tuvieron posiciones dentro del gobierno y en el congreso.

Con ello podemos interferir que *¡Esquina Bajan!* (grito con el cual se pedía la bajada en los camiones), tiene razón de ser en el momento de su producción y de cumplir con una temática realista, sin embargo sí tomamos en consideración la interferencia gubernamental y la visión del director, podemos seguir desentrañando los posibles mensajes dirigidos a la población, así como ya distinguimos las ideologías de *unidad nacional* y de *mexicanidad* que iban implícitas como ejemplo de lo que tenía que ser un buen trabajador. Y es que el deber ser iba acorde a los requerimientos que exigía el proyecto económico, el cual tenía la dificultad de ir dirigidos a un país multicultural y a las sociedades urbanas donde cohabitaban. Como ya se mencionó el filósofo Leopoldo Zea afirmaba que uno de los problemas de México era la cuestión racial, y que la revolución podría lograr una sola identidad, para ello primero se tenía que destruir los complejos históricos: “La alfabetización, la industrialización, o cualquier otro medio será inútil si no se devuelve al indígena la confianza

¹³²SÁNCHEZ MEJORADA María Cristina, “El conflicto Obrero-Patronal y la estatización del servicio de tranvías en el Distrito Federal (1940-1952)”, Revista Sociológica, Universidad Autónoma del Estado de México, Año 19, Núm. 55, mayo-agosto 2004. pp.155- 198
www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/download/.../324

que perdió desde que fue conquistado. No le importará aprender a leer, o aprender a utilizar mejores medios de producción, si no se le hace ver, si él no está seguro, que todo eso para su propio provecho”.¹³³

Este discurso fue entonces utilizado como justificación para homogeneizar las diferencias étnicas, sin embargo el inconveniente era mayor y más urgente en las grandes ciudades, espacio donde se estaba llevando a cabo la modernización y que mitigaba las migraciones rurales, así por ejemplo se exponía en *El Nacional*:

Las razas nativas diferentes y las sorpresas del mestizaje, acentúan los matices de México y otorga plenitud a esta rica diversidad, a esta gama de expresiones originales que comparten el hombre y la tierra. Pero también la soledad el apartamiento y los prejuicios se han ayuntado para crear cerrados localismos [...] Frente a esta realidad, el Gobierno no trata ciertamente de desterrar el regionalismo fértil que un muchas zonas del país posee hondas raíces del pasado, tampoco desea substituir esas particularidades culturales por costumbres y usos despersonalizados y uniformes. Tras de lo que se marcha con empeño, es destruir conceptos parciales de patria o actitudes negativas que impiden al ciudadano medio de la Provincia pensar y actuar en términos nacionales; esto es en función de una perspectiva que abarque todo lo que desde el punto de vista geográfico, histórico, cultural y vital, llamamos México.¹³⁴

Sí se pretendía que la *unidad nacional* fuera efectiva, tendría la población que ir desvaneciendo las diferencias raciales y étnicas en un país multicultural, y así sobre esas bases podría constituirse el ciudadano moderno. Para Bolívar Echeverría, este fenómeno era parte de un “racismo” que se da en la modernidad occidental, llamándolo *blanquitud* que puede ser desde ética hasta biológica o cultural, y es que “son precisamente aquellas determinaciones identitarias que estorban en la construcción del nuevo tipo de ser humano requerido para el mejor funcionamiento de la producción capitalista.”¹³⁵ Sin embargo se tiene que considerar que no todos debieron arraigarse a la ciudad, como toda migración algunos no perdieron el vínculo con sus pueblos de origen o la adaptación fue de forma parcial sobre todo para la primera generación.

Para Alejandro Galindo uno de los objetivos en su obra era el disminuir las diferencias raciales y lo hacía rescatando las figuras populares: “mi primera preocupación y sigue siendo

¹³³ ZEA Leopoldo, “México y la Unidad Racial”, *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 30 de Marzo de 1947. Pág. 3

¹³⁴ *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 02 de Marzo de 1947. Pág. 1

¹³⁵ ECHEVERRÍA, Modernidad y Blanquitud, Pág. 58

es luchar contra el pigmento, una de las cosas que más le pesan al mexicano es ser moreno, hacerle comprender que lo del pigmento es una cosa intrascendente a un hombre que podemos llegar a ser güero, prieto o lo que sea, si se sabe hacer lo que hay que hacer y lo haga como nadie”.¹³⁶

Reflexión que podría concordar con la ideología de homogeneizar las diferencias étnicas y que lo que importaría sería la superación laboral y social por la que pugnaría el sistema moderno aspiracional, así podemos ir deduciendo que las representaciones que Galindo llevaba a la pantalla podían adaptarse a la visión oficial y ser utilizadas para sus fines, como el caso de los filósofos mexicanos. Y que por otra parte también explicaría el motivo de los personajes protagonistas.

Sí lo que lograría el cambio de actitud estaría sobre las diferencias raciales, el no hacer el cambio no sólo desataría problemas en el ciudadano Gregorio del Prado, sino sería reprimido. En su caso al romper con el compromiso de mantener el cambio de actitud laboral y preferir seducir a *Cholita*, es castigado por el sindicato y excluido por sus compañeros. Y es que una de las máximas estatales es que gracias a la Revolución los trabajadores estaban en mejores condiciones, por lo tanto tenían que corresponder a ello: “[...] es menester que los trabajadores respondan con entusiasmo y con lealtad, distinguiendo moderadamente entre sus intereses legítimos y las pretensiones que por extremas, desquiciarían el orden económico nacional y harían insostenible el curso de las demandas.”¹³⁷

En cuanto a la actitud de los sindicatos se esperaba algo similar: “[...] pero también es verdad que no todas las organizaciones obreras ni los trabajadores individualmente aislados han respondido a los compromisos contraídos en el seno del Consejo Nacional Obrero, ni han contribuido a lograr la unificación nacional, la mayor producción y sobre todo, una estabilidad económica normal.”¹³⁸

Los medios oficiales hacían su parte criticando aquellas organizaciones y líderes que no cumplían con los intereses y con los postulados revolucionarios, así era común el adjetivo de “enemigos de la patria” para los sediciosos. Este proceder fue criticado en 1947 por Daniel

¹³⁶ Expediente de Héctor Alejandro Galindo Amezcua, Cineteca Nacional, 1/4

¹³⁷ *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 01 de Enero de 1946. Pág. 8

¹³⁸ *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 03 de Enero de 1947. Pág. 3

Cosío Villegas que acusaba al gobierno de haber creado una organización obrera irresponsable (la CTM) sin independencia, que al ser arbitro en las luchas obreras ocasionaba que los obreros dejaran de luchar y tomaran una actitud de alabanza hacía el Estado.¹³⁹

Las medidas estatales fueron desde la imposición de dirigentes que subyugaran a los trabajadores lo que traería una disminución de huelgas, hasta controlar los aumentos de sueldos para hacer más atractivas las inversiones, en este contexto surge el llamado *charrismo* sectores sindicales que mantenían la obediencia y que sirvieron de instrumento político al partido gobernante, quizá por sus acciones la línea Virreyes – Doctores y Anexas podría haber tenido cabida en el *charrismo*, como representantes de uno de los males del sindicalismo, que por medio de tretas y organización de un falso mitin utilizaban a sus trabajadores para lograr fines tramposos y provocar directamente que la línea Zócalo-Xochicalco y Anexas sí se fuera a una huelga real, y pudieran ser señalados como disidentes.

La represión por no cumplir con la conducta ni la disposición esperada tanto por los trabajadores o por los líderes, tiene la raíz en el carácter colectivo del sindicalismo que está sobre el individuo, así por ejemplo en *¡Esquina Bajan!* los líderes prefieren que Gregorio del Prado sea reprendido para no afectar los intereses de la colectividad, sin embargo observaremos en *Hay lugar para dos* lo contrario, ahí los líderes deciden ayudarlo para no afectar la línea, es decir la organización procederá de acuerdo a la conveniencia independientemente de cualquier estatuto o ley, sin embargo por la manera en que son llevadas ambas medidas puede hacernos pensar que más que el bien colectivo, era una manera de evitar escándalos que afectaran sus intereses personales.

Otra de las características de la actitud sindical que plantea Alejandro Galindo y que se deja entrever desde el principio del filme es la conducta de los líderes sindicales como figuras paternas: “El líder es el patriarca de la organización, un pequeño Fidel Velázquez, el presidente de la República en miniatura”.¹⁴⁰ Qué castiga o resuelve en cuanto sea posible cualquier problema de sus hijos trabajadores, que como ya mencionamos en el párrafo anterior la elección de una u otra actitud dependerán de los intereses colectivos o de la familia sindical, por ello el trabajador estaría supeditado a mantener obediencia y aceptación ante las

¹³⁹ SPENSER, *En combate la vida de Lombardo Toledano*, pág. 285

¹⁴⁰ KRAUZE, *La presidencia imperial*, pág. 126

disposiciones paternas. Tema que se seguirá explotándose en la segunda parte de *¡Esquina Bajan!*.

2.2.1 Cartel

Como la actividad publicitaria y el cine, la cartelística es también un producto típico de las sociedades urbanas e industriales desde el siglo XIX. Todas son concebidas como efímeras, como fenómenos propios de las sociedades de consumo; productos sin mayor trascendencia que sirven para satisfacer necesidades temporales que deberán renovarse de manera permanente.¹⁴¹

Son diversos los componentes de la industria cinematográfica, se ha menciona el Estado como administrador y distribuidor, pero para este caso nos detendremos a una parte de la maquinaria publicitaria, los carteles, que representa el vínculo directo con el público antes de ir a la sala de cine, y que su representación litográfica, tiene una correspondencia directa con el género cinematográfico, con las historias y con las intenciones del autor:

No es de extrañar, pues, que los creadores de imágenes intenten controlar las interpretaciones dadas por el público a sus creaciones proporcionándoles indicaciones de todo tipo. Algunos de esos intentos de control son de carácter plástico, por ejemplo mediante el encuadre, o la importancia concedida a un personaje en vez de otro a través de las diferencias de tamaño o colorido.¹⁴²

Sin dejar de considerar que las imágenes también corresponden a los gustos del público, de su contexto, y de su texto escrito. La grafía como complemento de lo icónico es considerada por Burke como un iconotexto donde no sólo la imagen por sí sola puede ser leída, así posicionándola más allá de una vía de venta y consumo.

Para Carlos Bonfil Batalla el cartel del cine mexicano, se puede rastrear a una herencia en la litografía y la caricatura política del siglo XIX, en exponentes tan notables como la publicación satírica del *El Hijo del Ahuizote* o el Periódico el *Machete*.¹⁴³ Estos antecedentes se sumaron a la idea del cartel comercial de Hollywood que en la primera mitad del siglo XX fue parte de su *star system*, basado en la venta de la imagen de sus protagonistas y que la industria en México adoptaría. Sin embargo es preciso aclarar que la relación cartel o afiche

¹⁴¹ BONFIL, *El cartel cinematográfico*, pág. 16

¹⁴² BURKE, *Visto y no visto*, pág. 233

¹⁴³ BONFIL, *El cartel cinematográfico*, pág. 13

en el cine no es invento estadounidense, este se comenzó a utilizar en Francia por los hermanos Lumière.

Puesto que la publicidad está relacionada estrechamente con la industrialización, es durante la época de oro que el uso del cartel y su aportación visual tuvo apogeo. Así como los directores y todos los trabajadores de cine tenían que pertenecer al sindicato (STIC), también lo hacían los publicistas: “de la publicidad filmica se ocupará de modo casi exclusivo la sección 46 del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, que controlará el flujo de propaganda que los productores deberán solicitar a las compañías litográficas”¹⁴⁴, por supuesto, compañías inscritas al sindicato, dando como resultado un monopolio publicitario, que pudo originar poco espacio para la libertad de la creación artística al acatar órdenes de las productoras que más que un fin artístico lo veían una forma de vender. Esto ocasionaría en palabras de Carlos Bonfil que muchos ilustradores no firmaran su trabajo al ser una faena sin prestigio, sólo una elaboración mecánica.¹⁴⁵ De igual manera quizá fue la razón por la cual muchos de ellos no fueron conservados.

Aún con estos focos en contra, los estudios que se han realizado sobre el tema, han arrojado como resultado que sí hubo un grupo de artistas que los firmaron, que les impregnaron su estilo y que cada cartel tenía particularidades de acuerdo a su género cinematográfico. Federico Dávalos menciona dos divisiones generales: “los procedimientos clásicos básicos para la elaboración de un cartel cinematográfico son el cartel-síntesis, destinado a proporcionar la atmósfera de una obra; y el cartel-estrella, que promueve la imagen de un actor o actriz”.¹⁴⁶ Ante la lógica de venta el primero debió estar motivado para manifestar la historia en una imagen, y provocar en el espectador interés motivado por sentimientos: risa, miedo, erotismo, aflicción etc. Y en el segundo caso como ya observamos está motivado por el *star system* donde la imagen de los protagonistas garantizaría la venta de entradas.

Por su parte Jadira Armendáriz dividirá la narrativa del cartel de acuerdo a los géneros: comedia, cabaret, charros, drama social, misterio y aventura, y melodrama, los

¹⁴⁴ BONFIL, *El cartel cinematográfico*, pág. 15

¹⁴⁵ BONFIL, *El cartel cinematográfico*, pág. 16

¹⁴⁶ DAVALOS OROZCO, *Los primeros años de la promoción*, pág. 56.

cuales no necesariamente coinciden con el género cinematográfico. Tomando cada uno las siguientes características:

Comedia: Son los que tiene más libertad de diseño que por sí solos deben invitar a la diversión, sus diseñadores hacen uso de la caricatura por lo que se permite la exageración de los rasgos y de las situaciones.

Cabaret: Lo más importante es la caracterización de los personajes, las protagonistas debido al género usan ropa provocativa al igual que sus actitudes, las prostitutas son representadas sobre una pared o poste. Los elementos que la apoyan son el teclado o el piano y notas musicales para denotar el cabaret. A pesar el realismo de la técnica, se tiende a exagerar las curvas femeninas.

Charros: En estos literalmente se vende al actor ya que estaban muy bien definidos como Jorge Negrete, Luis Aguilar o Pedro Infante. En este cartel se resaltan los valores del charro por medio de la utilización de iconos como el gallo, el caballo, las botellas, las pistolas y las mujeres. Se busca que el rostro del protagonista exprese alguna emoción y hacen uso de fondos de paisaje rural. Su ilustración es realista, con la excepción de las comedias rancheras que se retoma la caricaturización.

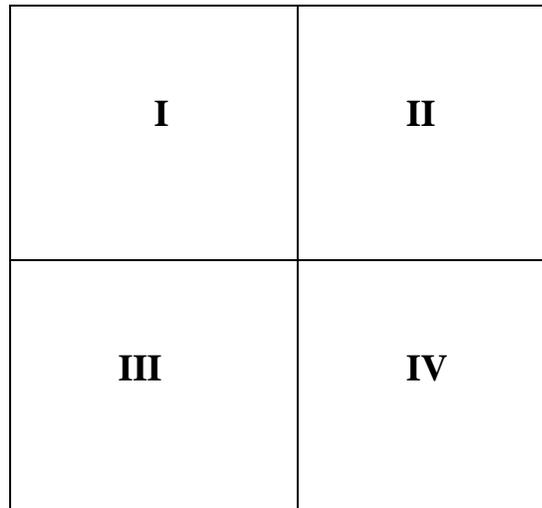
Drama Social: Como su objetivo es retratar la problemática que vivía la sociedad, se utiliza ilustraciones realistas que transmitían angustia, desolación o desesperación de sus protagonistas, se utilizan símbolos representativos como el dinero o los edificios.

Misterio y aventura: Se basa en una ilustración tipo realista, pero con una iluminación especial que acentúa el ambiente de horror y misterio. Los personajes principales son monstruos, vampiros y *zombies*, atacando a gente indefensa. O bien la imagen principal es un luchador, que tendrán su verdadero auge hasta los años sesenta.

Melodrama: Los diseños giran alrededor de la estrella principal de la película, en el caso de que los protagonistas sean pareja se encuentra una escena amorosa. Las ilustraciones son realistas y no se encuentran caricaturizadas, se incorporan algunos símbolos que representan la temática o pequeñas ilustraciones de escenas para acentuar el mensaje.¹⁴⁷

¹⁴⁷ ARMENDARIZ BUAUN, *La importancia del cartel de autor*, capítulo 2

Sí bien la división por géneros, también se podría agrupar en el cartel-síntesis o el cartel-estrella, este nos permite hacer un mejor análisis del iconotexto. Siendo el objetivo de este apartado realizar un acercamiento al cartel del filme y con ello conocer que partes del mensaje de las historias eran resaltados y dirigidos al público. Para llevar a cabo el análisis se tomará en cuenta la metodología de Charles Ramírez Berg que describe en su libro “Carteles de la Época de Oro del cine mexicano”¹⁴⁸. Que consiste en la división del cartel en cuadrantes:



Así observaremos primero el cartel completo y posteriormente analizaremos por cuadrantes:

¹⁴⁸ Esta metodología y su interpretación es sacada de la tesis de Jadira Berenice Armendáriz Buaun, ya que hasta este momento no he encontrado el libro de Charles Ramírez Berg.

PRODUCCIONES RODRIGUEZ HNOS. S.A., *presenta*

DAVID SILVA

en
**Esquina
bajan...**

con
FERNANDO SOTO (MANTEQUILLA)
OLGA JIMENEZ y
VICTOR PARRA



ARGUMENTO Y DIRECCION: ALEJANDRO GALINDO

Lo primero a resaltar son los elementos básicos: el título de la película, la imagen y nombre de la estrella, nombre de los actores secundarios, nombre de la productora y director.

Todos estos elementos eran acomodados jerárquicamente según lo delimitaba el productor. Para hacer el acomodo de dichos elementos los diseñadores, partían de la teoría de que el cartel se lee como un texto, empezando de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, así que siguiendo este principio los elementos más importantes eran acomodados en la parte superior izquierda y conforma iban bajando de importancia se iban recorriendo hacia derecha y hacia abajo.¹⁴⁹

Siguiendo esta lectura la productora que mandó hacer el cartel, en este caso Rodríguez HNOS, S.A. se pone por encima de la jerarquía. Los productores y directores eran Joselito, Ismael y Roberto Rodríguez Ruelas, su sociedad fue una de las pioneras y más reconocidas dentro del negocio. De arriba hacia abajo está el nombre de David Silva -Gregorio del Prado- que como se había comentado fue la estrella por excelencia de Galindo, el título esquina bajan...! que remite al grito popular con el cual se hacía la parada del camión. Los actores secundarios: Fernando Soto (Mantequilla) –*regalito*- con su sobrenombre para que sea fácil reconocer, Olga Jiménez –*Cholita*- y con letras más pequeñas quizá porque no era un nombre tan reconocido dentro de la industria, ya que al parecer era su segunda actuación, Víctor Parra –Manuel Largo-. Después se encuentra lo que al parecer es un sello de manera ilegible, posiblemente se trate de la distribuidora y por último el nombre de Alejandro Galindo como argumento y dirección.

Es de resaltar que de lado derecho se encuentra una firma ilegible debido a la mala reproducción del cartel, pero según la información recabada se trata del exiliado caricaturista español: Francisco Rivera Gil¹⁵⁰. Rivera Gil trabajó como publicista para el sindicato del STIC, siendo la compañía de los Hermanos Rodríguez para quienes hizo la mayoría de sus carteles.

¹⁴⁹ ARMENDARIZ BUAUN Jadira Berenice *La importancia del cartel de autor*, Pág. 36

¹⁵⁰ Nació en Santander España a principios del siglo XIX. Fue discípulo y admirador del caricaturista español Luis Bagaria, destacándose por propia cuenta como uno de los maestros mundiales de la caricatura política. Sus trabajos aparecieron en algunas publicaciones madrileñas, como *La libertad* y *El Sol*. Durante la guerra civil española colaboró vigorosamente con sus dibujos para el periódico *Delante de Valencia* y *El Socialista* de Barcelona. Al triunfo del franquismo, Rivera Gil vivió durante un año en un campo de concentración en Francia. Al salir, emigró a la ciudad de Bogotá, Colombia, donde trabajó durante tres años para el diario *El tiempo*. Llegó a México en mayo de 1944 e inmediatamente comenzó a publicar sus caricaturas en la revista *Mañana*, así como en los periódicos *Excelsior*, *Novedades* y *El Nacional* de la capital. AGRASANCHEZ, *La obra de los artistas españoles*, Pág. 135

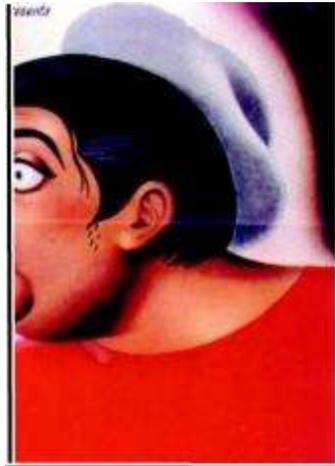
Aplicando la división de cuadrantes tenemos en la imagen:

Cuadrante I:



Para la diseñadora gráfica Jadira Armendáriz los carteles de los años cuarenta tienen la similitud de utilizar una tipografía sencilla, generalmente *sans serif*, en altas y en colores como rojo, amarillo y blanco, pudiendo cambiar sólo su inclinación, perspectiva o textura. Aunque en este caso con excepción del título lo demás se encuentra en mayúsculas, la utilización de los colores llamativos quizá tenga una lógica de venta, al tener que ser leídos a la distancia.

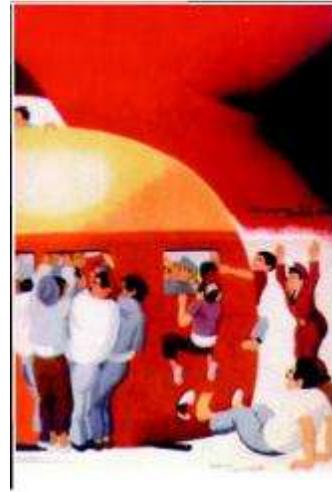
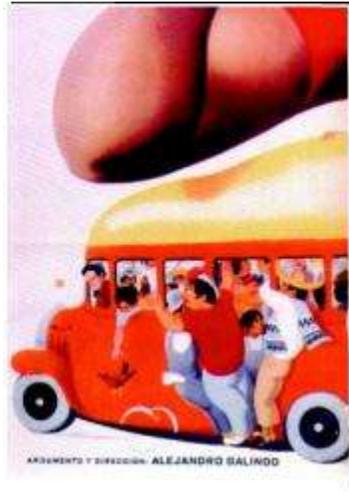
Cuadrante II:



Uno de los aspectos a llamar la atención es una caricatura de medio plano de Fernando Soto *Mantequilla* y no del protagonista David Silva, la expresión que utiliza insinúa el grito de: esquina bajan!, que si recordamos la trama era propio de su oficio de cobrador. De acuerdo a la observación las líneas en la ilustración son redondeadas, lo que para Rogelio Agrasánchez sería “el sello distintivo de Rivera Gil en sus caricaturas consiste en un dibujo de líneas mínimas, que tienden a la redondez de las formas y al equilibrio de la composición en general.”¹⁵¹

¹⁵¹ AGRASANCHEZ, *La obra de los artistas españoles*, pág. 135

Cuadrante III y IV:



De acuerdo al argumento ambos cuadrantes muestran un ícono de la película, el transporte urbano y su saturación, que de acuerdo a las características que presenta y de acuerdo a la división por géneros, el cartel estaría dentro de la comedia por el uso de la caricatura, la exageración de la situación y lo divertido. Aunque Jadira Armendáriz lo sitúa en el cartel de drama social porque estaría mostrando claramente una problemática social. Poniendo en claro que los géneros cinematográficos tienen fronteras movibles, en este caso el trabajo de Galindo y su uso del melodrama cómico.

2.3 *Hay lugar para dos*¹⁵²

El filme comienza con el reconocimiento realizado por el presidente de la línea don Octaviano Lara a Gregorio del Prado por haberse sobrepuesto de las vicisitudes que las circunstancias le pusieron, y porque sus esfuerzos dieron como resultado que la línea lograra la ampliación de ruta, como regalo recibe un nuevo camión y acciones de la organización. Mientras que el secretario general del sindicato menciona que las acciones que acaba de recibir no es por desprendimiento sino como una justa conquista de un trabajador organizado. Ante la bulla de todos los compañeros le dan palmadas de apoyo y aceptación a Gregorio, mientras que él reitera su fidelidad a la línea y no a otras competencias, el camión es bautizado por su esposa *Cholita*, durante el viaje inaugural hay tres pasajeros que mantienen el foco de interés, una mujer con canastas y guajolotes, un hombre mayor elegantemente vestido con sombrero, que carga una lámpara de cristal y un obrero con barras de fierro en la mano, cada uno de ellos provoca intentos de accidentes y malestar en Gregorio. El obrero rompe el parabrisas por un brusco frenado de Gregorio, cuestión que provoca una pelea de palabras entre ambos. Sin embargo lo deja ir para reclamarle al hombre elegante de habla muy propia al cual llama “don Porfirio”, las mujeres *Cholita* y *La Bicha*¹⁵³ (esposa de *regalito*) por defender a los pasajeros originan una pelea con Gregorio. Como para *regalito* “las viejas no deben meterse en esos asuntos”, las parejas se molestan. Los problemas se agravan cuando Gregorio prefiere jugar en la cantina en lugar de cenar con *Cholita* que secretamente está embarazada. *Cholita* le advierte a Gregorio que ha cambiado y que ahora es muy orgulloso lo cual eso puede terminar mal, sin embargo para éste sólo se trata de dignidad ante la humillación, “ahora que ya es alguien”. La relación con su amigo *regalito* también comienza a desgastarse el cual se siente humillado por Gregorio ahora que gana más

¹⁵² Ficha Técnica: Producción: Rodríguez Hermanos, Productor ejecutivo: Álvaro Bielsa, Gerente de producción: Manuel R. Ojeda, Jefe de producción: Armando Espinoza, Dirección: Alejandro Galindo Asistente: Zacarías Gómez Urquiza, Argumento y adaptación: Alejandro Galindo, Asesor técnico: Rafael Castaño, Fotografía: José Ortiz Ramos, Operador de cámara: Manuel González, Música: Raúl Lavista Sonido: Jesús González Gancy y Francisco Alcayde, Escenografía: Gunther Gerzso, Maquillaje: Román Juárez Edición: Fernando Martínez. Filmada de noviembre al 27 de diciembre de 1948 en los estudios Tepeyac con un costo aproximado de 350, 000 pesos. Estrenada el 15 de julio de 1949 es el cine Mariscal. Duración: 118 minutos, Permanencia en cartelera: dos semanas.¹⁵²

¹⁵³ Interpretada por Delia Magaña (1903-1996) actriz cómica y de teatro, su personaje más conocido fue bajo la dirección de Ismael Rodríguez con “La Tostada” que interpretó en las célebres películas *Nosotros los pobres* (1947) y *Ustedes los ricos* (1948).

dinero, defendiéndose con que el “es pobre pero honrado”, aunque Del Prado está convencido que los altercados con su amigo son consecuencia de sus mujeres.

En la siguiente escena se observa al trabajador Menchaca pidiendo su vale de pago, y el administrador haciendo cuentas: “son ciento cuarenta de la caja de ahorro, menos dos cuarenta y dos del seguro social, menos dos treinta y seis sobre el impuesto sobre la renta, cuatro y diez del niño desnutrido y uno sesenta pro alfabetización, menos veinticinco pesos de abono a su deuda, total ciento ocho pesos veinticinco centavos”. Mostrando las obligaciones de pago de impuestos a los que ahora se tenía que enfrentar el trabajador, su cooperación en programas sociales y en la estructura sindical.

En las oficinas de la línea se discute sobre un partido de beisbol, el campeonato del Distrito Federal, en el cual participan equipos de trabajadores de diversos gremios. Durante el partido de beisbol, Gregorio logra el triunfo del equipo y durante el festejo le presentan a *Kitty*¹⁵⁴, mujer que se muestra coqueta. *Cholita* advierte las miradas entre su esposo y *Kitty*, él decide ir a buscar unas *orange* como pretexto para bailar con la recién presentada, *Cholita* los observa y cuando desaparecen ambos, ella decide irse. *Regalito* va al camión donde Gregorio ha llevado a *Kitty*, y le avisa que *Cholita* ya se va. Molesto, Gregorio pelea con *Cholita* y con *La Bicha*, quienes finalmente se van con *Regalito*. A la mañana siguiente al llegar a la vecindad la casa está vacía, *Cholita* y Gregorio se marchan del hogar.

El presidente y el secretario del sindicato discuten sobre el despido que se va a realizar a los cobradores, ya que con la modificación del equipo los nuevos camiones sólo tienen una puerta, así que el puesto de cobrador sería obsoleto y sería sustituido por “cajas colectoras”. Aunque el sindicato defiende que sí el puesto es desaparecido, sean indemnizados como lo marca la ley, en un primer momento el presidente se niega por falta de recursos, sin embargo el secretario le recuerda que ellos pueden conseguir créditos para el pago, sino se irán a huelga. El presidente le habla en secreto al secretario proponiéndole algo aparentemente ilegal ya que éste no acepta por que las cosas se tienen que hacer “a las derechas”. Así, *regalito* se queda sin trabajo y con la indemnización y “un crédito americano”, pone una taquería, un día al local llega un indigente a declamar: “Olivas de México, poema dedicado

¹⁵⁴ Interpretada por Katy Jurado (1924-2002) participo en 70 filmes uno de los primeros fue con Galindo en 1944, en “*La sombra de Chucho el roto*”, gran parte de su trabajo fue en el extranjero, siendo la primera actriz latinoamericana en ser nominada al premio Oscar.

a mi general Lázaro Cárdenas, México tu sufres, tus hijos también sufren...” en ese momento es interrumpido y echado por *Regalito*. Sí cada escena de una película no es casualidad, quizá se trate de un mensaje crítico de parte de Galindo, ya que él se había pronunciado cómo admirador de Lázaro Cárdenas y que las palabras provienen de una persona que evidentemente sufre por la desigualdad del sistema.

Continuando con la descripción del filme, *Cholita* tiene a su hijo en los servicios médicos sindicales, sin embargo no le permite a Gregorio conocerlo. En un día de ruta éste va acompañado de *Kitty* a una velocidad muy alta y comienza a competir por el paso con un tranvía provocando un accidente, los titulares de los periódicos lo describen como trágico y sangriento. Mientras Gregorio está detenido, el sindicato trata de ponerse de acuerdo con el abogado sobre cómo solucionar el problema, una fianza le daría mala publicidad, revisan los casos de los accidentados pero al ser graves deciden dejarlo en la cárcel mientras se enfría el problema y se les olvida a las víctimas y quizá ese lapso de tiempo haga que desistan hacer una declaración en contra de Gregorio. *Cholita* al enterarse de la situación legal por la que está pasando su esposo decide regresar a su casa y apoyarlo como “su deber ser”.

Un mes después se enfrenta al careo con los accidentados, el abogado del sindicato media la situación tratando de llegar a acuerdos de indemnización a través de tácticas, una de ellas es desanimando a la gente con lo costoso que pudiera resultar continuar con el proceso judicial, y por lo tanto resultará más sencillo para ellos aceptar un convenio económico, otra de las tácticas es investigar los antecedentes penales del perjudicado que al tenerlos, lo pone al margen de la ley y descalifica su testimonio.

A Gregorio lo han dejado solo sus compañeros, con excepción de *Regalito* que lo va a visitar a la cárcel y le cuenta que *Cholita* trabaja en su taquería para mantener a su hijo y las carencias con las que éste se encuentra. Los últimos tres careos se llevan a cabo fuera del juzgado siendo en el hospital, una de ellas es *Kitty* que ha quedado desfigurada del rostro “¡y ahora de qué voy a vivir!” le grita a Gregorio mientras corre a todos, el segundo caso es otra mujer que huía de su esposo y se suicida en el hospital, llegan los hijos a visitarla y al ser vistos por Gregorio le provocan remordimiento. Al salir de la comandancia a visitar a la tercera víctima una turba de gente está buscando lincharlo, sin embargo sus compañeros de línea deciden ayudarlo después de tomar conciencia de lo injustos que han sido con él. El último pasajero se trata de un niño que está a punto de perder ambas manos, sin embargo se

aboga que el testimonio del menor no tiene validez legal a la situación, ante esto Gregorio del Prado termina confesando su culpabilidad. Esta acción provoca la molestia del presidente de la línea y del sindicato porque eso perjudicaría a la línea y al interés colectivo.

A la sentencia el juez expone: “el caso nos impresiona singularmente porque nos enseña patéticamente el conflicto que existe entre la alta técnica maquinística de nuestra época y la falta de instrucción y conocimientos de los que en México manejan los complejos instrumentos mecánicos modernos”. A manera de conciencia reconoce como su defensor salvaba las circunstancias legales y las pruebas para aminorar la acusación, pero al ver al niño y confesarse entonces había comprendido la responsabilidad de su trabajo y eso lo convertía en un “hombre útil y responsable para la vida de México”. Gregorio se hace responsable de su posible pena inspirando a sus compañeros, lo cuales hacen presión al sindicato para que utilice el dinero de sus cuotas y paguen la sanción económica impuesta, así gana finalmente su libertad y se reconcilia con *Cholita* y amigos, ahora ya en la conformación de una nueva familia.

Después del éxito que había representado *¡Esquina Bajan!*, la secuela fue recibida con comentarios positivos, pero con menos éxito en taquilla ya que de acuerdo a la ficha técnica sólo duró dos semanas exhibiéndose en comparación de las cinco de su antecesora. Que le daría a Galindo en 1949 el premio Ariel como mejor adaptación, aunque la segunda parte no le dio premios en cuanto temática muestra otros aspectos laborales que no fueron desarrollados en la primera. En el filme anterior la línea de camiones antagonista mantiene una competencia desleal, en este filme la línea triunfante Zócalo - Xochicalco y Anexas pretende alterar el caso así pasando de víctimas a victimarios. Sin embargo para Galindo a pesar de las malas acciones de los jefes, el trabajador tenía la opción de hacer lo correcto, lo cual podría ser el reflejo de la *mexicanidad* en el momento que Gregorio cambia sus actitudes negativas y llega a comprometerse a ser un trabajador digno, así la ganancia no solo sería para la colectividad sino para la vida personal a pesar de las contrariedades de la vida cotidiana. Y es que el cambio de actitud en lo laboral, le afectaba en la individualidad, mostrándose en ambas películas una relación dependiente entre la vida social y familiar, definiendo la primera sobre la segunda. Esta característica sería el resultado de instalar al

protagonista sujeto al ambiente donde se desarrolla, así su ambiente daría las pautas sobre la vida personal.

Otro ejemplo claro es *Regalito* que víctima de la modernidad y de los cambios técnicos es despedido. Los cambios de oficios fueron exaltados en la prensa oficial a manera de invitación para la población rural y de orgullo para la urbana:

El campesino recluido en su choza o en su aldea por toda la vida, no puede si sospechar el cúmulo de trabajos distintos que encierra un gran almacén moderno de las grandes ciudades. Los productos de las variadísimas industrias necesitan catálogos y catálogos para ser conocidos [...] cuántas industrias y cuántos trabajos nuevos, máquinas para infinitas cosas: para lavar, para sacar dinero, para sacar una merendilla, para sacar una toalla de papel, para secarse las manos con aire caliente, para afeitarse en seco, para ondular el cabello...¹⁵⁵

Los trabajos relacionados con la nueva tecnología irían desde su fabricación, almacenamiento y el destino final de los consumidores, así en el ejemplo de *Una familia de tantas* (1948), el personaje de Roberto del Hierro que es un vendedor de electrodomésticos, caso que también se repite en *Los Fernández de Peralvillo* (1953), con el personaje de Mario Fernández que antes de dedicarse a la ilegalidad también es vendedor a domicilio de electrodomésticos, ambos son pertenecientes a las clases populares con clientes de clase media, en el caso de Fernández en las primeras escenas está tratando de vender sus productos a los habitantes del multifamiliar “Miguel Alemán”, es decir a familias de trabajadores del Estado, sector burocrático que se vio beneficiado durante el sexenio por ser un pilar de apoyo y a cambio “en dicho periodo empezaron a delinearse las características del Estado posrevolucionario mediante el otorgamiento de privilegios a grupos que aseguraban la fidelidad partidista. Estos privilegios consistían en la atención en salud, educación, así como en el acceso selectivo a los primeros programas de vivienda”.¹⁵⁶

El capitalismo dependiente que se estaba desarrollando exigió la compra de maquinaria, tecnología, algunas materias primas y posteriormente refacciones al extranjero, sí de manera macro se estaba dando en la industrialización, también se hacía en lo micro desde los hogares mexicanos, el ámbito privado también se estaba transformando y la

¹⁵⁵ *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 30 de Marzo de 1947. Pág. 3

¹⁵⁶ GARCIA PERALTA Beatriz, “Vivienda Social en México (1940-1999): actores públicos, económicos y sociales”. *Cuadernos de vivienda y urbanismo*, 3(5), 2013 Pág. 38 en <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cvyu/article/view/5527>

publicidad de la época lo incentivaba, como sinónimo se utilizaba “la consigna de “vivir bien”, como una expectativa esencial de la sociedad de consumo, no se resumía en el habitar doméstico, sino que condensaba una actitud global frente a los objetos y servicios producidos por la sociedad.”¹⁵⁷ Así no sólo se adoptarían nuevos instrumentos, sino también una nueva cultura, en el caso de ambos vendedores Del Hierro y Fernández utilizan la persuasión para sus clientes, con frases sobre lo fácil o rápido que sus artículos ayudan a las tareas domésticas y asociando con lo agradables o bonitos que son en su diseño, es decir no sólo se habla de su uso sino de una actitud sobre ellos.

Sin embargo también estaban los segmentos de la población que fueron desplazados por las máquinas, que en el caso de *Regalito* con actitud positiva toma las herramientas de la modernidad crediticia y se vuelve un micro empresario. En la crítica de *Excélsior* de 1949 hace referencia:

O sea que, según ¡Hay un lugar para...dos!, el trabajador, especializado en una tarea aunque sea tan simple como la de un cobrador de camión, se adapta fácilmente a otra labor para resolver su vida. Esta cualidad pertenece más bien a la clase media, cuando atraviesa una de sus repetidas crisis económicas, ya que su preparación de orden cultural le ofrece un margen mayor de readaptación. El obrero está acostumbrado a trabajar para los demás y es, por tanto, muy raro, que tenga iniciativa personal. Ésta es un fruto de la educación y las aspiraciones típicamente burguesas.¹⁵⁸

Opinión que puede tener verdades, pero que para el caso del discurso oficial le puede resultar bastante útil como mensaje aspiracional y como imagen al exterior: en este país no cabrían los desempleados porque existen oportunidades, y así nuevamente la responsabilidad sólo caería en la actitud y el pensamiento del trabajador. Y sobre todo en un momento en que ambicionar ser parte del sector empresarial aseguraba ciertos privilegios.

Uno de los últimos diálogos que resulta muy sugerente, es el realizado por el juez en que a manera de fábula o de enseñanza expresa que el caso de Gregorio se debe a la falta de instrucción y conocimientos que requiere el manejo de los complejos instrumentos mecánicos. Lo que nos lleva a una de las premisas del gobierno alemanista: Sí la modernización apuntaba al crecimiento industrial, se requerían que la mano de obra fuera

¹⁵⁷ BALLENT Anahí, “La publicidad de los ámbitos de la vida privada Representaciones de la modernización del hogar en la prensa de los años cuarenta y cincuenta en México”, *Alteridades* 1996 6(11). Pp. 53-74
<http://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/554>

¹⁵⁸ CUSTODIO Álvaro, *Excélsior*, México D.F 22 de julio de 1949

capacitada para el surgimiento y adaptación de los nuevos empleos y tecnología, se demandaba no sólo de técnicos o ingenieros, sino de profesionistas en todas las ramas que resolvieran las necesidades de la población moderna.

En la prensa era muy común que se resaltaran noticias de colaboración educativa, de diversos sectores o gremios que se sacrificaban en pos del bienestar social y en contribuir estrechamente con el Estado, así lo eran los instructores y obreros que respondían a los llamados del presidente a través del Secretario de Educación para lograr la plena capacitación técnica de los trabajadores. Así como se hablaba de educación técnica también se hacía de la especializada y de todos los niveles, esto también crearía una nueva ciudadanía y nuevas aspiraciones.

Otros ejemplos de la jerarquía que se le estaba dando a la educación lo escuchamos en *¡Esquina Bajan!*, cuando Manuel Largo se reúne con los pasajeros que habían estado provocando a los choferes de la competencia, y uno de ellos lamenta: “parece que han ido a la Universidad, están muy finitos y muy corteses, como que se han vuelto correlones.” Y en *Los Fernández de Peralvillo* (1953) el personaje principal, Mario Fernández asegura que su pobreza y su decisión de dedicarse a la ilegalidad, es porque al morir su padre no pudo terminar sus estudios. En ambos ejemplos la educación lograría el crecimiento social y tendría el carácter de evitar problemas, así que nuevamente el contexto del individuo sería el determinante en sus decisiones personales.

Carlos Martínez Assad menciona que a partir de los años cuarenta era muy común que en el cine algunos de sus personajes fueran llamados por sus títulos universitarios como “licenciado” o “ingeniero”. Y es que la educación superior significaba técnica, ciencia, y tópicos que alejaban al país de la antimodernidad que también podría traducirse como incultura, ignorancia o incluso irracionalidad, la profesionalización también haría una separación de la vida de las regiones campesinas, alentando así a la ruptura entre lo nuevo y antiguo, ya sea desde los oficios, hasta las ideas. Y es que el gobierno paternalista, se tomaba muy en serio este cometido: “El Estado es bien consiente de su alto papel de protector y

estimulador de todas las fuentes de cultura. Esta protección y estímulo va desde la Escuela Primaria hasta la Universidad y otros altos institutos culturales.”¹⁵⁹

El arribo de Miguel Alemán a la presidencia significó el de un grupo universitario al poder, “Alemán se apoderó del mito universitario. Desde su campaña colocó a la Universidad en el centro de su proyecto: los grandes problemas nacionales debían ser discutidos, dictaminados, y más tarde, resuelto por universitarios”.¹⁶⁰ Por ello siempre manifestó el acercamiento a los grupos universitarios, de quienes hubo una retroalimentación en cuanto conocimiento, práctica e ideología. Así la educación universitaria recibió un gran apoyo económico. En 1947 se anunciaba en la prensa: El gobierno destina un total de diez millones de pesos, de los cuales ocho corresponderán a la Universidad Nacional, en forma de subsidios, de los que participaron también las Universidades de Guanajuato, San Luis Potosí, Yucatán, Veracruz, Sinaloa y Durango.¹⁶¹

El *alma mater*, de Miguel Alemán –la Universidad Nacional– no sólo fue apoyada con inversión sino en 1949 con una nueva construcción, que sería tanto materialmente un símbolo, cómo ideológicamente una prolongación del modelo de modernidad occidental:

La idea de un “campus universitario” pertenece al proyecto civilizatorio de “la modernidad americana” y aparece aquí como parte de la ecuación del régimen del presidente Alemán que identifica “progreso” con “americanización”. Según esta idea, la actividad intelectual necesita aislarse y concentrarse para ser verdaderamente productiva, necesita sustraerse de toda conexión con el resto de la vida cotidiana concreta de la ciudad.¹⁶²

Curiosamente la ciudad universitaria la inauguró en 1952 pero empezó a funcionar hasta 1954, esta característica es atribuida por José Agustín como parte de una obsesión que tenía Miguel Alemán por inaugurar o hacer notar sus obras aunque estuviesen a medias, cómo una manera de narcisismo, ya que muchas de ellas quedaban inconclusas y nunca fueron terminadas¹⁶³ Lo que también nos puede mostrar una fascinación por crear símbolos de modernidad y estar haciendo visible el proyecto.

¹⁵⁹ *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 20 de Marzo de 1947. Pág. 3

¹⁶⁰ KRAUZE, *La presidencia imperial*, pág. 146.

¹⁶¹ *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 03 de Febrero de 1947. Pág. 3

¹⁶² Echeverría, *Modernidad y Blanquitud* Pág. 223

¹⁶³ AGUSTÍN, *Tragicomedia*, pág. 107

Otras instituciones que obtuvieron atención fueron el Politécnico, la Escuela Nacional y la Normal Superior. Se creó el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, la escuela de Antropología y el Colegio de México, reafirmando al impulso que se le estaba dando a la investigación de la cultura mexicana, como síntoma del nacionalismo posrevolucionario. El hecho de que la mayoría del gabinete presidencial estuviera conformado por universitarios, se invirtiera en infraestructura e instituciones y con ello creciera la matrícula profesional en el país, pudo abrir la puerta para que el sector universitario aspirara al poder político e influyera en la vida pública, provocando entonces que pudieran quedar en la marginalidad grupos no universitarios.

Aunque la educación en las aulas fue fundamental para el proyecto, los medios de comunicación educaban a la población en temas de sanidad, pedagogía, ejercicio físico y alimentación. También estaba la educación que surgía desde el seno familiar, ya que todos los integrantes tenían una labor con la nación, y por otra parte era la reproductora de los valores tradicionales posrevolucionarios: “El hogar mexicano es la Patria misma –no en un sentido político- sino en el significado moral: en él tiene asiento y expresión la personalidad del hombre, las virtudes de la mujer, el advenimiento y desarrollo de los niños, la formación de los futuros padres de familia y la capacitación de hombres y mujeres para la vida cívica y ciudadana”.¹⁶⁴

La cita habla de custodiar la moral que se repite en lo que la Ley de Industria Cinematográfica pedía: pudor, decencia y buenas costumbres. Aunque sí bien esto nos puede hablar de una sociedad conservadora, también es una manera de poner en discusión las grandes contradicciones que estaba provocando el nuevo modelo económico-social, paradójicamente se estaba viviendo un proyecto de nación liberal, con una ideología anti-liberal.

Al parecer esto se puede rastrear al término del sexenio de Lázaro Cárdenas y el desplazamiento que habían tenido los grupos conservadores y la iglesia, entonces Ávila Camacho se afirmó públicamente como creyente y su política de conciliación fue plasmada en la *unidad nacional*. Y que Alemán continuaría y consolidaría en la élite conservadora donde se localizaba grandes empresarios y en la universitaria donde funcionarios anti-

¹⁶⁴ Mensaje de año nuevo del Presidente Miguel Alemán Valdés, *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 01 de Enero de 1947. Pág.1

liberales redefinieron la ideología oficial. Así tenemos el caso de Luis Chico Goerne, su pronunciamiento fue a favor de la subordinación de los intelectuales y de la universidad al proyecto oficial, también dentro del marco de la *unidad nacional*.

Dentro del grupo de amistades de Chico Goerne estuvieron Mario de la Cueva y Rodolfo Brito Foucher, los cuales al igual que Chico fueron rectores de la universidad, y alumnos del filósofo Antonio Caso. Para los cuales los primeros gobiernos revolucionarios no pudieron llevar a cabo la transformación moral que el país requería, y que en México no habría democracia mientras hubiera diferencias raciales y culturales. Tema que como leímos lo resolvía la filosofía mexicana, aunque en el caso para este grupo las diferencias tenían que resolverse con la corriente hispanista: la cual denota la creencia de una raíz común, y una comunidad que reúne a todos los pueblos del imperio español, con esto se anulaban las diferencias, para ello reivindicaron la herencia colonial, así como los valores inherentes a la llamada raza hispánica.¹⁶⁵ Nos uniría el pasado en común, el idioma y la religión, que contribuían al fortalecimiento de los valores revolucionarios y a la articulación de la lucha contra el comunismo.

Aunque el hispanismo resulta contradictorio con la ideología de la *mexicanidad* que era parte del nacionalismo desarrollista, ambas tienen en común una raíz homogeneizadora, sí en el discurso oficial se promovía la anulación de las diferencias raciales y étnicas en la multiculturalidad de México, el hispanismo y el nacionalismo echaban mano de un discurso histórico para anular esas diferencias. Aquí es preciso preguntarnos si dos ideologías aparentemente tan dispares pero útiles para el régimen, alcanzaban al mismo sector social, podría dar la impresión que no, el hispanismo debía estar dirigido al grupo social que no se identificaba con la raíz indígena o rural, en contraparte del nacionalismo estaría más dispuesto para las masas populares y que sin embargo tomaba rasgos conservadores y judeo-cristianos por los cuales también pugnaba el hispanismo y que eran parte de la herencia cultural histórica del pueblo mexicano.

¹⁶⁵ URÍAS HORCASITAS Beatriz. "Luis Chico Goerne y la propuesta de un "modernismo reaccionario" durante el alemanismo (1946-1952)". *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, año 24, núm. 48, enero-junio 2017. Pág. 122 www.revistahistoriaygrafia.com.mx/index.php/HyG/article/download/164/131ág.

La contradicción de conservador y liberal, se relacionaba con otros conceptos como rural-urbano o antiguo-moderno, palabras que comúnmente se contraponían en los discursos, en las ideologías e incluso en la vida cotidiana. Característica que el propio Alejandro Galindo confrontó en su trabajo, en cuestión visual mostró el crecimiento de la ciudad, el afincamiento de nuevos barrios, el caos vial, la moda de la época, las clases sociales, los aparatos electrodomésticos, los lugares populares, de élite, y los públicos, en todos ellos podía observarse lo moderno, en estos ambientes es de esperar que corresponda a protagonistas ciudadanos, aunque no entran a juego si son o no migrantes. Sin embargo en *¡Esquina Bajan!* sí hay otros personajes que no tienen peso en la trama y que tienen características campiranas, así se encuentra un grupo de mariachis que canta en el camión como intervención musical, pasajeros que se suben con “huacales” y gallinas, mujeres con peinados de trenzas y rebosos, que hacen énfasis en la mezcla entre lo rural y urbano, situación que también es representada en el cartel en donde uno de los pasajeros usa sombrero y sarape. Aunque no se niega esa transición entre lo rural y lo urbano tampoco interviene en la problemática central tomando más una propiedad de paisaje.

Haciendo una confrontación en la realidad también debieron ser actores secundarios, es decir, excluidos o marginados al no encajar con el deber ser moderno y aspiracional del estilo *american way of life* donde si tiene cabida el *jaibol* y el *vermut*, que muestran lo cosmopolita al alcance de las clases bajas.

Bajo esta misma línea en *Hay un lugar para dos* se sitúa una secuencia muy representativa. Gregorio del Prado estrena su nuevo camión saliendo en ruta y entre el caos que representa decenas de pasajeros. La historia centra el foco de atención en tres de ellos:



El primer pasajero es una mujer con canastas y guajolotes. Uno de los guajolotes provoca que Del Prado descuide su conducción y este a punto de chocar con las puertas de un edificio, el frenado repentino crea confusión y discusión con la mujer, quién es bajada del camión porque está prohibido subir con animales, mientras Del Prado justifica que por estas causas no se puede tener limpia la unidad. Posteriormente en la marcha, Gregorio detecta un posible sonido mecánico del camión sin embargo el sonido de una lámpara colgante que lleva uno de los pasajeros evita que pueda detectar la falla y escuchar el ¡esquina!, hasta que todos al unísono le gritan y él rápidamente frenando ocasiona que el segundo pasajero rompa el parabrisas.



El segundo pasajero porta unas barras de metal con las que atraviesa el parabrisas, ocasionándole problemas con Gregorio quién le pide que pague por los daños, al negarse el pasajero señalando que no fue su culpa sino la manera en que frenó, comienzan una discusión y pretenden golpes, repletos de argot popular que da a entender la familiaridad con la que ambos entienden el mismo lenguaje. Después de que Del Prado lo perdona y las mujeres intervienen para que el pasajero desista. El tercer pasajero, un hombre elegantemente vestido y de lenguaje correcto desciende del camión para pedir una explicación sobre la detención de la marcha.



El tercer pasajero se trata de un hombre mayor caracterizado por usar un traje, sombrero, bastón y cargar en una mano una lámpara de cristal. Al pedir explicación, Gregorio le dice que todo ha sido culpa del ruido de su lámpara y que él siendo descendiente de Don Porfirio debería pagar los vidrios rotos, sin embargo el pasajero sólo le pide que tenga educación. Al ser defendido por las mujeres, el pasajero se retira.

La secuencia me ha parecido sugerente, ya que cada pasajero resulta muy definido en sus atributos, la mujer pasajera simbólicamente representa en los objetos que posee particularidades del campo, mientras que el segundo pasajero se trata de un joven urbano llevando la industrialización en la mano, y por su parte el tercer pasajero es un hombre mayor catrín. Todos ellos cargan diferentes méxicos: el rural, el moderno y el porfiriano. Gregorio del Prado es la síntesis del nuevo México que entra en conflicto con sus contrapartes, es el nuevo ciudadano lidiando con las diversas identidades con las que convive diariamente y con

la que construye una nueva identidad urbana. Los tres personajes resultan excluidos, la pasajera no se adapta a la prohibición de animales en el transporte público, es decir al nuevo orden, el joven trabajador tiene que defenderse, que luchar, y el viejo no entiende lo que sucede, habla otro lenguaje. La secuencia podría resultar una síntesis de las contradicciones urbanas de los años cuarenta que en la práctica debió generar en los ciudadanos resistencias, rechazos y actitudes negativas.

Sí “una película terminada es todo menos una creación lograda de un solo golpe; está montada a partir de muchas imágenes y secuencias de imágenes, entre las cuales el editor tiene la posibilidad de elegir —imágenes que, por lo demás, pudieron ser corregidas a voluntad desde la secuencia de tomas hasta su resultado definitivo”¹⁶⁶ estamos ante imágenes que no son producto del azar o accidente, sino que cumplen la función de acompañar y reforzar la historia, y en este caso por sí solas enfatizan un tema o mensaje. Y que para los espectadores del presente, de estas imágenes recibimos ideas sobre el pasado.¹⁶⁷

Los desencuentros visuales también fueron abordados en el desarrollo de las narraciones:

En *Una familia de tantas* (1948) una familia conservadora de clase media alta, Rodrigo Cataño es el personaje patriarca de la familia, toma las decisiones de los hijos, los cuales por mandato divino tendrían que obedecer a los padres. Muestra los roles tradicionales de género que de acuerdo con ellos el padre educa, así teniendo mayor consideración con el hijo varón, y escogiendo esposos para sus hijas mientras cuida su honra. El choque de tradiciones ocurre con Roberto del Hierro, joven vendedor de aparatos electrodomésticos de la compañía *Bright O'Home*, que muestra las bondades de la nueva tecnología en aspiradoras y refrigeradoras de importación, la rapidez y eficiencia de las nuevas máquinas están al alcance por medio de pagos en plazos. Simbólicamente Roberto del Hierro representaría el facilitador de esa modernidad, que choca con la tradición familiar al enamorarse de Maru la hija menor, sin el consentimiento del patriarca que es desafiado en su *statu quo*. Así el

¹⁶⁶ WALTER, *La obra de arte en la época*, pág. 61

¹⁶⁷ ROSENTONE A. Robert, “La historia en imágenes/ la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla”, *ISTOR La historia en el cine*, División de Historia del Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE), Año V, Núm. 20, 2005, Pág. 93 en http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier5.pdf

personaje del vendedor es el ser moderno causal de conflicto al ser tradicional, Roberto del Hierro podría ser una alegoría de la revolución y don Rodrigo Cataño sería el porfiriato, ya que incluso visualmente resulta insinuante que en la sala de la casa cuelgue un retrato del dictador, dando la impresión que es quién rige el hogar.

Roberto del Hierro pone entre dicho las reglas impuestas del hogar familiar e incita a la hija a rebelarse ante ellas para lograr mantener una relación con él y rechazar al pretendiente impuesto por el patriarca, ocasionando una pequeña revolución. El pretendiente también representaría la estructura tradicional ya que hace la siguiente mención: “A mí todavía me gusta la provincia es el único lugar de la república donde aún se observan las buenas costumbres” siendo una percepción muy generalizada en el cine retratar a la ciudad cumbre del liberalismo, cómo un lugar de vicios, en donde la inmoralidad y la perdición tendrían cabida y el ámbito rural el lugar propenso a las virtudes.

Sí la ciudad es el oponente del campo, también lo serían sus valores y en aquellos que ya la habían adoptado por completo, así es común encontrar en las películas clases burguesas que lo representan, Galindo aborda esta idea en *Confidencias de un ruletero* (1949), la historia gira en torno del taxista Lauro Escamilla que se enfrenta a dos muertes misteriosas de pasajeros, y dos mujeres ricas lo sobornan, la primera para que no hable con las autoridades Mimí mujer que les consigue gigolós a ricas señoras, y la segunda Isabel que teme por la vida de Lauro ya que su marido es el asesino de los dos pasajeros uno amante de su esposa, trabajador de la agencia de Mimí y el otro el asesino del primer hombre. Es decir Lauro se ve inmerso en problemas de una burguesía carente de valores.

Aunque no era necesario pertenecer a una clase social superior para pasar por esta pérdida moral, sí lo podía provocar crecer socialmente, así como lo vimos en *Hay lugar para dos*, cuando Gregorio del Prado es reconocido por el presidente, el sindicato y sus compañeros de línea obtiene mayores ganancias económicas, pero también una conducta orgullosa, prepotente y hasta violenta, así como una mujer que desestabiliza su matrimonio, desembocando en problemas mayores. Un argumento parecido ocurre en *Campeón sin corona* (1945), que se puede catalogar como cine biográfico, ya que está basada en la vida del boxeador Rodolfo Chango Casanova. Relata la historia de un boxeador de barrio, que por golpes de suerte es descubierto por un entrenador y manejador profesional, emergiendo una

carrera prospera pero impregnada de tentaciones, que entonces no habían estado a disposición de su clase social. El personaje principal Roberto *Kit* Terranova, nevero de profesión ante el deslumbramiento del poder económico que podía alcanzar y el reconocimiento como boxeador profesional, le ofreció tentaciones disfrazadas de arrogancia, vicios y de la seductora Susana una mujer interesada, de un estatus social alto, que lo aleja de sus valores, familia, amigos y de Lupita la mujer que realmente lo amaba, todas estas circunstancias influyeron para que *Kit* Terranova terminara con su propia carrera. Sin embargo el ejemplo más radical de este tema es representado en *Los Fernández de Peralvillo* (1953) donde el personaje principal Mario Fernández debido a su situación económica desesperante y de la mala suerte de rodearse de personas que se dedican a negocios ilegales, termina como un hampón de alto nivel que ante una vida millonaria cambian sus esquemas morales, dejándolo en soledad. Sin embargo el arrepentimiento de Mario Fernández llega demasiado tarde, no alcanza a reparar el mal hecho ya que como consecuencia de sus actos, es asesinado.

Podemos ultimar que los ciudadanos de los años cuarenta son representados como contradictorios, en cuanto vivían entre lo nuevo y lo viejo haciendo choques generacionales y culturales. Para lograr superar las dificultades de las contradicciones Galindo proponía la comprensión, para él era importante que se entendieran las características del ambiente y así comprender la forma de ser de aquellos que viven o vivieron en él, dando como resultado la comprensión del hijo al abuelo y al papá y éste a los hijos.¹⁶⁸ Las discordancias que son presentadas en la pantalla no sólo serían por el encuentro de diversas épocas o la percepción conservadora-liberal del campo y la ciudad, sino contrariamente aunque se pedía que el ciudadano tuviera un cambio de actitud y el objetivo de mejorar social y económicamente, nos muestra una clase baja que al ascender no sabe manejar los peligros de la vida moderna y se pierde en ellos, o es una manera de reconfortar a estas mismas clases y enorgullecerlas, para que la pobreza sea más llevadera. Y es que “a través de estas películas, más inconsciente que conscientemente, cristalizó una visión maniquea de los pobres, se imprimieron peculiaridades y formas de conducta, y se reiteraron las supuestas “leyes naturales” en la que el pobre debía al rico sumisión, lealtad, respeto, reverencia y extrema docilidad.”¹⁶⁹ El pobre no podía llegar a estar a la misma altura que el rico, porque éste no iba a saber cómo

¹⁶⁸ GALINDO, *El cine genocidio*, pág. 17

¹⁶⁹ AGUSTÍN, *Tragicomedia*, pág. 72

conducirse en esa vida y al no estar facultado para ello, automáticamente el rico pasaba a un plano superior en la escala humana y por ende el pobre a la sumisión.

También en este punto podría caber la idea cristiana de exaltar la pobreza, y es que algunos investigadores han señalado que durante los años cuarenta hubo una alianza entre el Estado y la iglesia para normar la producción cinematográfica sobre todo a partir del avilacamachismo. Por su parte Adriana Fernández menciona que la presión que la iglesia ejercía hacia las películas era por conducto de la Legión Mexicana de la Decencia¹⁷⁰ y los códigos que describimos en el capítulo anterior. Finalmente los contenidos latentes de las historias que fueron llevadas al cine no sólo eran posibles fragmentos de la realidad, sino estaban condicionados por diversas vertientes y teniéndolas en cuenta podemos leer su contexto y su posible finalidad masiva.

El propio Alejandro Galindo expresó estas condiciones:

Aquello que en un filme pudiera llegar a molestar al párroco, al juez o a la señora preocupada por las buenas costumbres sería mutilado. El exhibidor mismo, preocupado por la posibilidad de sufrir alguna represalia, mutila el filme antes de presentarlo al público, siguiendo la indicación de alguno o de todos los personajes mencionados. Esta práctica mezquina, ilegal e injusta la observan todavía buen número de productores, distribuidores y exhibidores. Para hacerlo invocan distintas razones, entre ellas que la película es demasiado larga o que esta o aquella parte no es de su muy personal agrado, o no gusta al cura del pueblo, o a algún vecino. El uso de las tijeras con fines supuestamente moralizadores marcó la iniciación de una corriente que habría de dar nacimiento a una nueva institución, a una nueva policía: la censura cinematográfica, policía del pensamiento y de los sueños.¹⁷¹

¹⁷⁰ La legión o liga de la decencia era parte de un movimiento de campañas moralizadoras iniciada en el seno del catolicismo norteamericano que estableció en Hollywood la censura católica, después de la segunda guerra mundial el proyecto de recristianización se difundió por la mayoría de los países de América Latina.

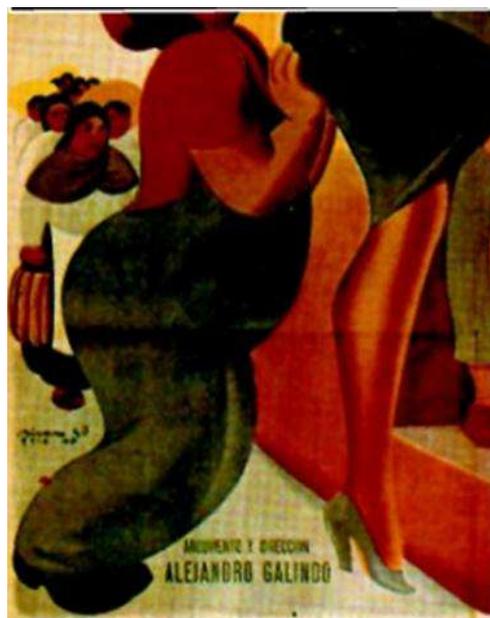
¹⁷¹ GALINDO, *El cine genocidio*, pág. 39

2.3.1 Cartel



Respecto a los elementos básicos y la jerarquización tenemos nuevamente a la productora, al protagonista David Silva, sólo que en este caso los actores secundarios están invertidos ya que primero aparece el nombre de Olga Jiménez y posteriormente Fernando Soto Mantequilla. Posiblemente se explique porque en esta parte de la historia Gregorio del Prado y *Cholita* ya son una pareja consolidada, así que el romance ya es importante en los acontecimientos. Pareciera que la imagen resulta más reveladora que el título de la película que se encuentra en la parte inferior y que le avisan al público que se trata de la continuación de *Esquina... Baján!* y por último el nombre del argumentista y director. De igual manera se encuentra una firma ilegible del lado izquierdo, que sabemos que corresponde al igual que su antecesora a una obra de Francisco Rivera Gil.

Cuadrante I y III:



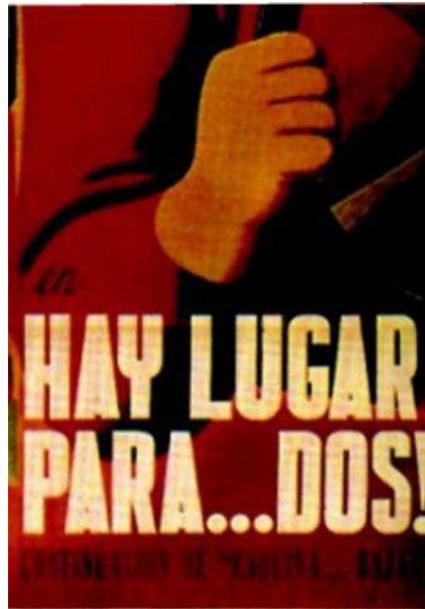
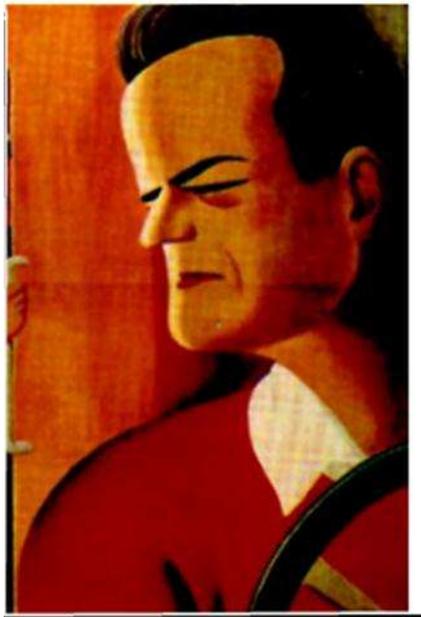
Debido a que ambos cuadrantes pertenecen a la misma línea narrativa, consideré necesario asociarlos, siendo de resaltar dos cuestiones: el uso de la figura femenina, y los pasajeros urbanos y rurales. En el primer caso la silueta de cuerpo entero de la mujer acapara la vista del espectador al igual que la de los hombres que la rodean, siendo una mujer de curvas pronunciadas con actitud seductora, que al ser usada en un cartel le puede sugerir al público que en la película se mostraran ese tipo de bellezas y evidentemente resulta atractivo para la venta.

Las ilustraciones de las mujeres, al igual que en las historias oscilan entre el arquetipo de la buena y la mala. “La presencia de la mujer y lo femenino, oscila entre la representación de la sensualidad gozosa, en carteles de comedia y la feminidad avasallada, en carteles de melodramas”¹⁷², es decir su representación está estrechamente vinculada con el planteamiento del drama y contradictoriamente la población recibe ambos mensajes sobre el significado del cuerpo femenino. En este caso en el drama está implícita la idea de que la sensualidad de la mujer provoca la perdición del hombre, primero en *Cholita* (Olga Jiménez), ocasiona que Del Prado salga de su ruta, lo que le crea conflictos laborales. En esta segunda parte es *Kitty* (Katy Jurado) quién hace que el protagonista deje a su esposa y tenga el accidente que marcaría su hundimiento laboral y personal. La provocación de la sensualidad, desata la tentación y el gozo de *Mantequilla* tocando los glúteos de la mujer, quizá en una sobre lectura se muestra a una sociedad que es permisiva en tocar el cuerpo de la mujer que provoca.

En el caso de los otros pasajeros observamos la dinámica tradicional – moderno, al igual que en el cartel anterior hay personajes con símbolos campiranos con sombreros y zarapes, y como fondo una fila de sujetos liderada por una mujer con rebozo, instalando lo rural en un escenario urbano, cuestión que como hemos observado fue representado en la película. Estos personajes incluidos en el afiche dan la idea de un entorno realista a pesar de ser una caricatura, quizá nuevamente demostrando el carácter melodramático-cómico.

¹⁷² PEREDO, *Historia de la cartelista de la época de oro*, pág. 92

Cuadrante II y IV:



Para Francisco Peredo en este tipo de películas resulta indispensable pensar el cartel desde la “cuestión de las sagas, series y secuelas que se generaron en el cine mexicano, que incidieron en el arte y la industria del cartel”¹⁷³. Aunque también en la secuela observamos que tiene mucho peso la imagen del cobrador, encontramos la caricatura del protagonista detrás del volante del camión, con expresión de molestia o desesperación esperando que los pasajeros terminen de subir, característica del personaje donde esas actitudes le acarrearán problemas en el drama.

En ambos carteles existe una correlación con el título: en *Esquina... Bajan!* el personaje principal era el cobrador gritando la famosa expresión. En *Hay un lugar para... dos!* el título tiene relación con el romance entre David Silva y Olga Jiménez, el primero representado en primer plano, y Olga subiendo al camión.

¹⁷³ PEREDO, *Historia de la cartelista de la época de oro*, pág. 86

Conclusiones capitulares

La cinematografía como industria fue impulsada como parte del proyecto económico, y como experiencia artística y creadora de representaciones fue institucionalizada. Creando alrededor de ella un aparato legislativo, económico y social, que consolidó el poder político del naciente PRI, la figura presidencial y un sustento al proyecto de nación haciendo del cine de ficción propaganda de la industrialización.

Los tópicos que cuidaba la Ley de Industria Cinematográfica, crearon una guía de como tenían que abordarse las historias, pero también debió provocar autocensura de parte de escritores y directores. En el caso de Alejandro Galindo algunos de estos tópicos, sí se ajustaban con su filosofía personal, situando gran parte de sus historias dentro de lo permitido y quizá otras pudieron reconciliarse para los fines del aparato de gobierno.

Sin embargo, Alejandro Galindo no era ajeno a generar una visión crítica ya que de manera mesurada expuso problemáticas reales y contradicciones de la construcción del nuevo México, cuestión que también era novedosa para la época ya que fue una vuelta del cine indigenista que se había realizado en la década anterior.

Así lo fue el caso de *¡Esquina Bajan!* y *Hay un lugar para dos*, que aún con los mensajes moralizadores y aspiracionales para una clase emergente y sus atributos manifestados en el personaje principal. Es de resaltar cómo el sindicalismo es mostrado cómo contenedor de un mecanismo interno totalitario, del cual sí el trabajador se sale de sus lineamientos corre el peligro de perder su reconocimiento y sus derechos, es decir hay una ausencia de libertad política individual, que corresponde a la adherencia que estas agrupaciones estaban desarrollando con el poder oficial y con la sujeción a una nueva dinámica laboral y económica. También es de reconocer que Galindo aborda los grupos que en el alemanismo comenzaron a tener un gran peso social: los burócratas, los empresarios y los obreros, cada uno con aspiraciones modernizadoras y de adaptación a las nuevas exigencias de la vida urbana.

Sus carteles tenían que narrar en una imagen la historia que se desarrollaba en el filme, y aparte estéticamente ser capaz de atrapar la atención del transeúnte, y atraparlo a partir de códigos que entendiera y fueran vendibles. Visualmente fueron exaltados el transporte

público saturado, la migración rural y el estereotipo del chofer impaciente, haciendo notorio que el reflejar la cotidianidad de las masas populares, principalmente se orientaba la publicidad a ellos y por lo tanto a su consumo.

Observamos que lo considerado como lo digno de exportarse de la cultura mexicana, era aquella que justificaba y mostraba al nuevo proyecto de nación, y que la realidad manifestada es la representación no sólo del director sino de su época y taquilla.

CAPITULO 3

DICEN QUE LOS FERNÁNDEZ DE PERALVILLO SON COMUNISTAS

3.1 Introducción

Se hizo referencia que el Estado durante el sexenio de Miguel Alemán Valdés tuvo una labor reguladora en la industria cinematográfica que abarcaba todo el proceso artístico, desde su financiamiento hasta su exhibición como producto final. Por medio de regulaciones legislativas intervino en las líneas temáticas, a la par de la injerencia de grupos católicos se favorecieron los contenidos que tocaban la moralidad, el fortalecimiento de las instituciones y el régimen posrevolucionario, características que pudimos observar en el eje temático sindicalista que presentaron las dos películas anteriores. Sin embargo de acuerdo a los ejemplos obtenidos sobre críticas y censuras también se ha deducido que la regulación no fue inflexible o la ley no siempre fue aplicada en su totalidad. Sin embargo estos no fueron los únicos puntos que intervinieron en la representación de ambos filmes, ya que también nos encontramos con características que concuerdan con la ideología que el régimen posrevolucionario estaba implementando para incentivar la industrialización, así fue la *unidad nacional y la mexicanidad*. Estos factores que podríamos denominar externos y que corresponden al contexto donde se crea una obra fílmica, se suma la visión del escritor y director Alejandro Galindo, del cual aunque se han utilizado sus declaraciones y escritos para tratar de deducir posturas que nos ayuden a comprender las intenciones de sus representaciones, sabemos que sólo se trata de una labor de interpretación más que de autenticidad. La representación de ambas películas resaltaron la relación entre la institución y el ciudadano, el ciudadano conflictuado con el otro, con lo antiguo, con las transformaciones, pero a la vez todos esos componentes se realzaron con orgullo como identidad urbana.

En el presente capítulo se analizarán otras dos obras: *Dicen que soy comunista* (1951) y *Los Fernández de Peralvillo* (1953), para ello se llevará a cabo el mismo ejercicio del análisis anterior basado en la propuesta de María Pilar Amador Carretero, considerando que en una película existen dos contenidos el aparente y el latente, así en el primero se lleva a cabo la descripción de la historia que en cuanto sea necesario podrá ser dividida para un mejor análisis del segundo momento donde se realiza una interpretación, retomando el

contexto sociohistórico del filme y las corrientes cinematográficas del momento, sumado a otros factores que estén susceptibles a descubrir. De igual manera se considerarán los carteles de los filmes que en su carácter de publicidad y vínculo con las masas apoyaban las historias y esas representaciones.

Ambos filmes tocan temáticas institucionales, en el primer caso la institución política partidaria, y en el segundo la familia y la cultura de género. A la par que los casos anteriores, se han vislumbrado otras temáticas periféricas que pueden derivarse de la historia central, que apoyan y validan la dimensión de la problemática principal, entre ellas la cuestión de la democracia, la ciudadanía y la corrupción. Debido al cambio de temporalidad que se presenta entre los capítulos III y IV, y por lo tanto de período en la administración de Miguel Alemán, creemos que podremos encontrar variantes en el abordaje de los temas, lo cuales estarían influidos por su contexto. El objetivo de este capítulo es reconocer a través de estos dos ejemplos otros factores que pudieron intervenir en las representaciones y en el producto final que se llevó a la pantalla.

3.2 *Dicen que soy comunista*¹⁷⁴

Al inicio de la película el espectador se encuentra con un anuncio que es de llamar la atención, se enfatiza que el filme es una farsa y sólo es producto de la imaginación, con la única finalidad de proporcionar distracción apartándose de cualquier interpretación hacía personas o instituciones políticas. Lo cual es de resaltar porque no es una característica reiterada en los filmes, el motivo pudo haber sido evitar una posible censura, ya que en el caso de *Espaldas Mojadas*, Eduardo de la Vega Alfaro menciona que los productores decidieron por un acuerdo entre Galindo y las autoridades poner un letrero en los créditos para evitar que

¹⁷⁴ Ficha técnica: Producción: Estudios Churubusco-Azteca, César Santos Galindo, Gerente de producción: Alfredo Vilana, Jefe de producción: Armando Espinoza, Dirección: Alejandro Galindo, Asistente: Jesús Marín, Argumento y adaptación: Alejandro Galindo y Gunther Gazo, Fotografía: Raúl Martínez Solares, Música: Gustavo César Carrión, Escenografía Gunther Gerzo, Edición: Fernando Martínez, Filmada y procesada a partir del 22 de enero de 1951 en los estudios y laboratorios Churubusco-Azteca con un costo aproximado de 500,000 pesos. Estrenada el 12 de julio de 1951 en el cine Palacio (una semana). Duración 100 minutos. PEREDO, *Alejandro Galindo un alma rebelde* Pág. 358

fueran sancionados por violar el reglamento cinematográfico¹⁷⁵. Lo que también nos da entendimiento sobre la flexibilidad de las leyes y la censura.

Ya advertidos de que se puede tratar de una historia controvertida, la primera escena tiene su desarrollo en una vecindad en donde creativamente a falta de tuberías para llevar el agua a la regadera se usa una manguera, se está bañando el hijo de Benito Reyes Zubirán¹⁷⁶ el personaje principal, que se reusa a recibir a unas mujeres representantes del censo por no saber cuáles son sus actividades a lo que una de ellas responde: “es cosa del gobierno, es deber de todo ciudadano darnos informes, la estadística es el termómetro de la economía nacional”. Durante las preguntas las mujeres descubren que Benito es viudo por un taco mortífero, que es cajista impresor y es “más que católico”, mientras se lleva a cabo la entrevista. Benito manda a su hijo a la tienda de abarrotes a comprar azúcar, a su regreso se da cuenta que ha subido el precio y que es de mala calidad, lo que desata una discusión con el tendero de origen español y que un grupo de mujeres vaya a presenciar la pelea y ponerse de lado de Benito, después del alegato una mujer se acerca y le advierte a Benito que eso es consecuencia de vivir solo y no tener mujer que vea por él y por su hijo.

Benito y el niño van a desayunar a un café donde conoce a Bertha la nueva mesera del lugar que muestra características maternas al niño y lo defiende de los regaños de Benito que se queda pensativo, quizá recordando las palabras de aquella vecina. Al llegar a su trabajo en la imprenta, Don Federico su jefe, le llama la atención por llegar tarde, mientras tanto llegan dos hombres a la imprenta identificándose como el camarada Buenaventura Meta y Marcario Carrola. Don Federico les pregunta si son de algún sindicato, a lo que contestan negativamente, ellos pertenecen al Partido Radical de Juventudes de Vanguardia y necesitan un trabajo de carácter urgente el cual es delegado a Benito. Este lee en el escrito que imprimirá: “Manifiesto al pueblo de México [...] (Cambio de tono y de voz a uno de jerga política) Los acaparadores en su sed insaciable de riqueza esquilman al pueblo mexicano han vendido grandes cantidades de azúcar, frijol y maíz al extranjero dejando para nosotros los

¹⁷⁵ DE LA VEGA ALFARO, *Cine, política y censura*, pág. 39

¹⁷⁶ Interpretado por Adalberto Martínez “Resortes” (1916-2003), actor y cómico que comenzó su carrera como cirquero, realizó más de 100 filmes y series de televisión. Con Galindo trabajó en varias de sus películas protagonizó en 1949 *Confidencias de un ruletero* y en 1953 una actuación especial en *Los Fernández de Peralvillo* y nuevamente fue protagonista en 1956 en *Hora y media de balazos y Policías y ladrones*. En 1957 protagoniza *Te vi en TV, ¡Manos Arriba!*, *Énchenme al gato*. Entre otras.

artículos de peor calidad a costa de la salud de nuestros hijos que piden pan, ¿y que reciben?, ¡migajas!, piden azúcar para su café ¿y que les damos? ¡Piedras con moscabado!. Pueblo de México haz oír tu voz pon hasta aquí las sórdidas maniobras de los acaparadores, exige el abaratamiento de los productos de primera necesidad, para que terminen los fabulosos negocios de los explotadores del hambre en México. La policía es el instrumento del capital, el capitalismo ha logrado hacer de la policía el instrumento de sus maquinaciones ya que impide que la voz del pueblo se haga oír disolviendo manifestaciones, encarcelando a los hombres que vivilmente descubren sus tortuosas maniobras, sometiendo a los compañeros que hacen circular nuestros manifiestos. Compañero hazte miembro del Partido Radical de Juventudes Revolucionarias de Vanguardia ya que este organismo viene luchando por el abaratamiento de la vida en México”. Mientras se escucha este discurso se pasan varias imágenes de manifestaciones, huelgas, encarcelados, mercados etc. algunas de ellas son pertenecientes a las películas de *¡Esquina Bajan!* y *Hay un lugar para dos*. Lo que puede dar la impresión de una continuidad en las problemáticas representadas en las historias de los filmes.

A la salida del trabajo Benito observa un policía que despierta a un vagabundo entonces recuerda las palabras del manifiesto: la policía es un instrumento del capital, y decide enfrentar al policía para reclamarle que el cuida el azúcar del rico, sin embargo este se defiende diciéndole que su sueldo es muy bajo y que él tampoco tiene para comprar azúcar. Se van a los golpes y unos niños con el hijo de Benito lo defienden del policía, mientras los representantes del Partido Radical los observan de lejos y ríen por la situación. Al día siguiente en la cafetería que frecuentan, los miembros del sindicato de meseros están convenciendo a Bertha que concurse para reina del sindicato, Benito la invita a bailar en el evento donde asegura que ella será la ganadora. Llegan los del Partido Radical a la cafetería y se acercan a Benito convenciéndolo de que él ingrese al partido, porque tiene conciencia de las necesidades de las clases sufridas dejando el presidente Macario Carrola su tarjeta. Benito observa la cámara haciendo un gesto de indecisión.

El hijo de Benito es acusado por robar un tapón de auto que se encontró tirado. Cuando la policía llega dice que todos deben ir a la delegación, el acusado, su padre y los acusadores para que presenten la demanda, sin embargo los acusadores se niegan diciendo

que son diputados lo cual no pueden probar, al no encontrar sus identificaciones que son robadas por los niños amigos de los protagonistas. Benito en cambio, saca una serie de credenciales que lo acreditan como miembro del sindicato de trabajadores linotipográficos, del seguro social y de diversos clubes, los acusadores optan por dejar la situación.

Benito decide presentarse en las oficinas del Partido Radical de Juventudes Revolucionarias de Vanguardia las cuales son representadas cómo siniestras y sospechosas, de la oficina sale uno de los miembros “con permiso camarada” y hace el saludo del partido. Aunque en un principio le hacen mala cara a Benito, cuando les dice que él es quien imprime los manifiestos pasa inmediatamente a la oficina de Macario Carrola quién está dando un discurso demagógico frente a varios hombres que son mandados en grupos para unirse a las protestas públicas que no estén de acuerdo con la alza de los precios, a cambio les dan lo que al parecer es una torta y una bebida. Al retirarse los hombres, Macario se acerca a Benito a saludarlo y a presentarle al “bachiller y poeta Leobardo Tolentino autor del brillante manifiesto” y a presumirle que son una familia de veinte y ocho mil miembros. Llega el camarada Francisco Rodríguez Franco a quejarse con Macario porque se comisionó a otra persona para investigar la campaña política de Gildardo Molina para gobernador, a lo que le responde que no se moleste que este estará comisionado como saboteador. Entran a la oficina otros hombres para hacer la ceremonia de iniciación de Benito al partido, le hacen jurar sobre los estatutos que los rigen y sobre dedicar su esfuerzo por una lucha más equitativa de la riqueza, ahora ya es de los suyos, mientras lo felicitan y lo llaman camarada. Benito se retira, y Macario dice que esos hombres puros, sinceros, inocentes, que todavía creen en el diablo son los que ocupa el partido, así todos empiezan a reír dejando claro que todo se trata de una farsa.

Hasta esta parte de la historia, sí la comparamos con la ley cinematográfica se pueden observar situaciones que podrían considerarse punibles, así tenemos el caso del discurso del partido donde se invita a exigir y manifestarse en contra de los precios altos, así como una posición crítica y de desobediencia hacía la institución policiaca, sí recordamos parte de los puntos de la prohibición se encontraban los “ataques al orden o la paz públicos; Cuando se desprestige, ridiculice o se propague la destrucción de las instituciones fundamentales del país [...] a la desobediencia, a la rebelión o a la dispersión de sus miembros o a la falta de

otro u otros de sus deberes, o se aconseje provoque o excite directamente al público en general a la anarquía, al motín, sedición o rebelión, o a la desobediencia de las leyes o mandatos legítimos de la autoridad”¹⁷⁷. De ahí que pudieron ser parte de las razones para advertir al público y deslindarse de posibles acusaciones.

Resulta sugerente pero no azaroso el título: *Dicen que soy comunista*, filmada en 1951. Ya que la palabra comunismo era entonces muy utilizada ya fuera como amenaza o cómo solución a los problemas capitalistas y de un país que ya estaba viviendo las contradicciones de la modernidad. El anticomunismo fue una característica desde el sexenio de Manuel Ávila Camacho y posteriormente con Miguel Alemán.

La reprobación al comunismo se inició desde la Segunda Guerra Mundial, cómo se había comentado México tenía que mostrar buenas relaciones con Estados Unidos su socio económico y beneficiar al grupo de Los Aliados, así no sólo la *unidad nacional* fue una buena demostración para las relaciones internacionales, también lo fue el anticomunismo, ya que “México como vecino geográficamente encadenado a la influencia norteamericana sería de los primeros países en contagiarse de esa fiebre anticomunista. Esta circunstancia internacional fue el telón de fondo; en lo interno, dicho antiizquierdismo coincidía como la nueva visión “liberal” del gobierno alemanista.”¹⁷⁸ El anticomunismo no sólo se anotaría a favor de la diplomacia extranjera, sino también fue usado en la posguerra como ejemplo político de lo no permitido en el país.

Es preciso señalar que en México el comunismo fue mayormente atacado como ideología y en pos que no representara un mal a la economía nacional, sin embargo nunca se rompieron relaciones diplomáticas con la URSS. En el plano económico era importante asegurar que los comunistas no tuvieran participación en los puestos políticos, ya que el programa de industrialización apostaba por la inversión extranjera en su mayoría venida de Norteamérica, y es que “las medidas que, a partir de la Segunda Guerra Mundial, se tomaron para fomentar la industrialización nacional originaron un cambio en la estrategia de

¹⁷⁷ DE LA VEGA ALFARO, *Cine, política y censura*, pág. 19

¹⁷⁸ BERNAL TAVARES Luis, “El Proyecto Alemán-Lombardo”, *Rev. Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, Vol 8, N. 018, 1999. pp. 171 – 197
<http://www.revistas.unam.mx/index.php/ehm/article/view/3008/2564> pp. 171-197

desarrollo de las empresas extranjeras que condujo a la implantación de filiales en el país.”¹⁷⁹ Así como Estados Unidos fue su mayor proveedor en la modernización de la industria. Esta preocupación económica se observó al ser removido Lombardo Toledano de la CTM, al tener abiertamente filiación comunista, y dejar en su lugar el que sería el máximo líder sindical: Fidel Velázquez. Para lo cual fue muy socorrida la ideología que entonces estaba en boga: la *mexicanidad*.¹⁸⁰ Pudiéndose leer en el siguiente párrafo:

Vicente Lombardo Toledano y socios –se decía-, grupo mínimo que vive del presupuesto, son auténticos traidores a la Patria, pues están comprometiendo el buen nombre de los mexicanos al ponerse a las órdenes de doctrinas exóticas y descaradamente comunistas. Es notorio que comprometen nuestra soberanía. Hemos insistido multitud de ocasiones en que se depure este ambiente francamente antimexicano.¹⁸¹

De aquí que dentro de los nombres que maneja Galindo en la película sea “Leobardo Tolentino”, que bien podría ser una referencia a Lombardo Toledano. Lombardo resulta una figura clave en el anticomunismo de la época, su posición política había sido abiertamente socialista y antiimperialista, siendo Miguel Alemán candidato “en privado insistía en que Lombardo no tendría influencia en su gobierno y que en caso de una colisión entre las dos potencias, él estaba del lado de la seguridad de Estados Unidos”¹⁸². En palabras de Daniela Spencer esta postura de Alemán complació a los estadounidenses, porque eso significaba que no habría otro candidato de izquierda y que la izquierda no se opondría a un candidato que favoreciera los intereses de Estados Unidos. Ello nos hace pensar que la estrategia de mantener cerca a Lombardo era para ejercer un control sobre él y mantener la confianza de mercados extranjeros.

Sin embargo para la fecha de la filmación de la película, Lombardo Toledano ya era un personaje incómodo para la política mexicana que se había acentuado en 1948 con la fundación del Partido Popular (PP) “la iniciativa fue atacada por la prensa, el gobierno, algunos sindicatos, grupos de campesinos y patronales, en un momento en el cual el PRI, la CTM y la CNC temía perder miembros”¹⁸³ Aunque Lombardo señalaba que no era un partido en contra del PRI, sino en contra de la miseria, la ignorancia y el imperialismo, que ayudaría

¹⁷⁹ MARTÍNEZ, *el despegue constructivo*, Pag.88

¹⁸⁰ MARTÍNEZ, *el despegue constructivo*, Pág. 131

¹⁸¹ TARACERA, *La vida en México*, Pág. 101

¹⁸² SPENSER, *En combate la vida de Lombardo*, pág. 268

¹⁸³ SPENSER, *En combate la vida de Lombardo*, pág. 343

a Alemán pero con independencia de él¹⁸⁴. Aunque como ya hemos observado para un presidencialismo tan fuerte como el que se estaba gestando, el aceptar el PP también hubiera significado aceptar las fallas de la administración, por ello sus organizadores fueron perseguidos.

Uno de los tópicos a tomar en consideración es la influencia de Hollywood en el cine mexicano y aunque no se podría asegurar que esta película tuvo una influencia directa, el uso de la temática podría haber sido provechosa para la industria. Durante el periodo de la Guerra Fría, el país vecino estaba produciendo filmes que reflejaban la histeria anticomunista “Hollywood necesitaba lavar su imagen, dejar muy claro al público que nadie en la industria contemporizaba con el comunismo ni ningún tipo de izquierdismo”¹⁸⁵ y aprovechar en taquilla el sentimiento anticomunista de la sociedad. Medidas que no podemos descartar para el caso de *Dicen que soy comunista*.

Dentro de la clasificación de la temática estadounidense, se encuentran los melodramas de espionaje, la representación de la Guerra Fría en el exterior y “películas que trataban el tema del comunismo dentro de Estados Unidos y que intentaban explicar la manera en que el partido reclutaba y mantenía a los miembros y las tácticas que empleaban.”¹⁸⁶ Un desarrollo muy similar al planteado por Galindo desde un punto de vista satírico, que incluso podría ser una burla hacía este tipo de cine, lo cierto es que en la medida en que se critica una ideología externa se hace a favor de los valores nacionales.

Es de resaltar que hasta este momento de la película no se usa abiertamente el término “comunista”, sólo es presentado como un “partido radical” sin embargo visualmente usa herramientas para fortalecer el mensaje que se trata de un partido de dicha ideología, en la secuencia donde aparece las oficinas de la organización se muestran dos grandes afiches:

¹⁸⁴ SPENSER, *En combate la vida de Lombardo*, pág. 344

¹⁸⁵ CRESPO JUSDADO, *El cine y la industria de Hollywood*, Pág. 151

¹⁸⁶ CRESPO JUSDADO, *El cine y la industria de Hollywood*, Pág. 152



El primero de ellos correspondería al de un hombre con sombrero de copa, haciendo un guiño en forma de complicidad, sin embargo debido a la mala calidad de la imagen sólo se alcanza a leer la palabra “capitalistas”. Esta representación del capitalista ha sido muy difundida y es relacionada con la cultura estadounidense, ya que este modelo de sombrero fue muy popular durante el siglo XIX en Estados Unidos y es considerado como sinónimo de elegancia, por ende de hombres de estatus social superior o adinerados, el personaje que en mayor medida

lo difundió fue el presidente Abraham Lincoln y posteriormente usado en el ícono del Tío Sam encarnación de la nación norteamericana.

En la segunda imagen el afiche podría recordarnos a la propaganda de la Unión Soviética por el personaje en actitud de proclamación, sin embargo en este caso su vestimenta es un traje. La frase que se lee es “apóstol del pueblo”, es decir divulgador de alguna doctrina de las masas populares.

Ambas caras de la guerra fría son sintetizadas en la escenografía, que por un momento da la impresión que estos hombres están en medio de dos ideologías ya sea por sus convicciones, o siguiendo la sátira de Galindo cómo víctimas de ambas.

El ataque anticomunista en México tomó otra vía, pasó de ser una preocupación legítima de evitar alarmar a los inversionistas estadounidenses y de mantener una buena relación diplomática con el vecino, a una justificación para coartar la democracia y hacer una persecución hacía alguna actitud de insubordinación. El ataque llegó hasta el que había sido el bastión de Toledano, la CTM que al ser la central sindical más fuerte y oficialista, tomó medidas de ataque contra otras centrales como la CON y la AOCM defendían que el Estado se encontrara autónomo de las organizaciones, por ello fueron señaladas como seguidoras de los dictámenes de la Unión Soviética y de atentar con ello a los principios revolucionarios¹⁸⁷

A otro grupo que le preocupaba el comunismo fueron a los grupos católicos, debemos recordar que tuvieron acción para tener presencia en el control de la moral pública, que al parecer estaba siendo arrebatada por las ideas de modernidad, y desde actividades bajo la tutela del episcopado: la Acción Católica Mexicana (ACM). “Se definieron desde la militancia anticomunista, la desconfianza de los valores de la modernidad, la lucha contra el Estado laico, la convicción de un orden social jerárquico y, por su naturaleza, la defensa a ultranza de la moral católica como la verdadera y única para los mexicanos.”¹⁸⁸Sus actividades no sólo se centraban en los fieles, sino en presiones al gobierno mexicano para

¹⁸⁷ MARTÍNEZ, *El despegue constructivo*, Pág. 119

¹⁸⁸ RAMÍREZ BONILLA Laura Camila, “El radar moral de los cincuenta. La Comisión Nacional de Moralización del Ambiente frente a los medios de comunicación en México”, *Revista Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, año 26, núm. 51, julio-diciembre 2018, pp. 267-292.

<http://www.revistahistoriaygrafia.com.mx/index.php/HyG/article/view/240/185>

que apoyaran la interpretación del “bien”. Y en un país eminentemente católico el anticomunismo del Estado debió ser bien aceptado.

Otra de las medidas tomadas para menguar ideologías que le eran peligrosas y opuestas al plan de proyecto oficial, fue retirar el registro a diversos partidos políticos, como fue el PFP (el partido fuerza popular), y el PCM (Partido comunista mexicano). Sin embargo los partidos que sí tuvieron registro fue el PAN (Partido de Acción Nacional), PP (Partido popular), y FPP (La federación de partidos del pueblo). Qué aunque como ya se comentó para el caso del PP se llevaron a cabo ataques y descalificaciones como el siguiente:

Los dirigentes de uno de los partidos políticos no afines con el régimen revolucionario de nuestro país, partido que se organizó y actúa al amparo de las garantías que la República otorga, constitucionalmente a todos los ciudadanos de México, con sólo que en su actividad se mantenga dentro de las prescripciones legales, han enderezado últimamente algunas críticas al gobierno que preside el licenciado Miguel Alemán. No se trata de nada nuevo, por cierto: año con año, esos políticos a quienes disgusta el régimen que el pueblo mexicano, implantó a costa de enormes sacrificios y de la sangre de muchos de sus mejores hijos.¹⁸⁹

Líneas que dejan muy claro el tipo de censura que podían tener otras posiciones políticas y la influencia que se pretendía ejercer en el ciudadano lector a favor del partido dominante a través del uso de la *mexicanidad*, acciones que chocaban con el discurso de la participación política y la democracia. Es de destacar que desde la segunda guerra mundial la palabra “democracia” era muy recurrente en el discurso oficial, porque la democracia es lo contrario a lo totalitario y a lo comunista, es decir al enemigo. Y también era propia de aquellos que estaban ejerciendo la modernidad en el mundo, así el comunista también era anti moderno, preceptos que perseguía el recién renacimiento del PRM en PRI. En la candidatura de Miguel Alemán hubo una preocupación por demostrar esa nueva democracia mexicana, al realizar unas elecciones transparentes para remediar un tanto el clima del supuesto fraude electoral anterior, y esto correspondía no sólo para mejorar la imagen del partido y su legitimación, sino que también era un concepto que tomó relevancia en el ámbito internacional.

¹⁸⁹ *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 20 de Diciembre de 1948. Pág. 3

Dentro del programa alemanista, se puede leer esta influencia internacional, y la apropiación de la democracia como herencia revolucionaria:

La Constitución Política que nos rige [...] garantiza con sus normas los derechos individuales, las conquistas sociales y las libertades políticas. Ella organiza la vida jurídica del Estado y rige las relaciones humanas sobre el principio del respeto a la dignidad del hombre. Su esencia es la democracia, preciada herencia que nos legaron nuestros mayores y en que ha puesto su fe el pueblo mexicano. Su propósito práctico es el bienestar del pueblo; su aspiración universal la igualdad de las naciones. La victoria de las democracias en el mundo la sentimos y celebramos los mexicanos como el triunfo de nuestra propia doctrina.¹⁹⁰

Históricamente la democracia también era una separación del porfiriato, y una legitimación total de la revolución y su institución política. Es de recordar que después de la experiencia del Cardenismo, Ávila Camacho comienza a usar la *unidad nacional* para reunir a grupos de diversas facciones y hacer un esfuerzo de inclusión, al igual que Alemán que realiza las llamadas “mesas redondas”¹⁹¹, en donde se pretendía que productores y empresarios pudieran llegar a un consenso para lograr la modernización económica, también abriendo con ello la participación política. Sin embargo nos va quedando claro que la participación era restringida, cuestión que también observamos en el caso de los sindicatos. Bolívar Echeverría menciona que la democracia en México no es discutir diferentes propuestas de destino para la república, “sino que los designios del capital acerca de cómo se deben solucionar los problemas de la sociedad van a imponerse directamente, sin pasar por la prueba de fuego de la reflexión política, del discurso racional, a través de una “democracia” sin *demos* ni *ágora* y depurada de un concepto central, el concepto de la revolución”.¹⁹² Características que se observan claramente en el discurso de los medios, no es un *ágora* un lugar de discusión, las críticas que podían hacer otros partidos, personajes,

¹⁹⁰ MARTÍNEZ, *El despegue constructivo*, Pág. 8

¹⁹¹ Se realizaron del 27 de agosto de 1945 al 17 de junio de 1946, participaron las 21 regiones económicas más importantes del país. En las conferencias se observaba un doble elemento de coincidencia. Por un lado, toda la temática vinculada con la que se consideraba necesaria modernización de los equipos, de mayor capacitación de los trabajadores y de lo pernicioso de la conflictividad laboral. Todos estos factores eran considerados como un gran lastre para el crecimiento económico. Junto con ello, se encontraban aquellas demandas empresariales que se orientaban a pedir una mayor ayuda del Estado en los procesos productivos. –no intervención, sino favoreciera con créditos baratos, leyes, transportes, impuestos equitativos, etc. MARTÍNEZ, *El despegue constructivo*, Pág. 101 en Alemán Valdés, Miguel, Programa de gobierno, s.e., México, 1945, pág. 42

¹⁹² ECHEVERRÍA, *Modernidad*, pág. 225

ciudadanos, no tendrían cabida porque no emanaba del *demos*, sólo del partido que encumbraba los ideales revolucionarios.

Así la democracia resultó más una apariencia sujeta a los intereses económicos y políticos del momento que una realidad. Para Walter Benjamín este tipo de democracia tiene que ver “con el incremento de los negocios, los industriales piensan lo siguiente: de una parte, el Estado sólo deberá ser la envoltura y el garante de sus intereses y de su tipo especial de inteligencia, que hoy se ha vuelto la meta principal del mundo; los industriales quieren que este tipo de inteligencia concreta logre apoderarse del timón del Estado al implantarse las instituciones de carácter constitucional; de otra parte, los mismos industriales desconfían sin duda de la praxis de libertad constitucional, dado que podría ser al fin explotada por las que son las fuerzas negativas.”¹⁹³

De ahí que las instituciones supeditaran los derechos políticos de los trabajadores a los intereses de los industriales, para que no se convirtieran en la fuerza negativa que perjudicara sus intereses y del sistema económico implantado, por otra parte la situación provocaría que los empresarios obtuvieran un poder enorme. Y el poner barreras para que otros partidos no lograran desarrollarse pudo estimular mayores lazos entre ambas fuerzas, así el mantener registro de diversos partidos fue sólo para cuidar en la superficie la idea de un PRI abierto y democrático, que cómo hemos observado practicaba una democracia excluyente utilizando la maquinaria de los medios para manejar la opinión pública, y que en el caso particular de *Dicen que soy comunista*, podría asumirse como una sátira de los partidos de izquierda.

Sí se realiza una asociación sobre los temas de la democracia disfrazada, hacía el surgimiento de partidos de oposición como el caso que nos compete y los anteriores filmes donde el trabajador es un ente político exclusivo del sindicato, tendremos como resultado: miedo, miedo a que las masas populares pudieran adquirir poder, razón por la cual la élite es la que da las concesiones y las reglas, para que ellos nunca puedan tomar las riendas. Y la industria fílmica en su carácter de productora de bienes de consumo podía representar una contención: “El potencial político de las masas pronto se vio intersecado por su capacidad consumidora. El terror del número podía canalizarse, neutralizarse, a través de su

¹⁹³ BENJAMIN , *Obras Libro IV*, pág. 254-255

participación en el mercado. Es allí donde las masas se pacifican y encuentran estabilidad.”¹⁹⁴ Es decir para el consumidor de filmes, podía observarse en la pantalla como un ciudadano atado sin salidas políticas, y a la vez al sentirse adquisidor de una entrada de cine, es partícipe de la sociedad y protagonista en el producto visual, entonces sus desazones son neutralizadas. Las desazones para Oscar Lewis serían propias de la cultura de la pobreza, situación que persistía aún a cincuenta años de la revolución, y qué en sus palabras constarían de:

La actitud crítica hacia algunos de los valores y de las instituciones de las clases dominantes, el odio a la policía, la desconfianza en el gobierno y en los que ocupan un puesto alto, así como un cinismo que se extiende hasta la Iglesia, dan a la cultura de la pobreza una cualidad contraria y un potencial que puede utilizarse en movimientos políticos dirigidos contra el orden social existente.¹⁹⁵

En este caso la desconfianza, el odio y el cinismo de Benito Reyes fueron utilizados por este aparente movimiento político que estaba en contra del orden social. Podríamos preguntarnos cómo el espectador de principios de la mitad de siglo que está inmerso en la cultura de la pobreza ¿pudo haber percibido sus inquietudes desde la sátira?.

Hasta este momento de la película se puede observar lo contemporáneo del tema en el momento de su filmación, en la segunda parte en la que dividí la descripción, después de que Benito juró pertenecer al partido de juventudes revolucionarias, se dirige al baile donde son presentadas las candidatas reinas de los meseros entre ellas Bertha, después de la escena de baile, que es de señalar que en los filmes de la época independientemente de la historia, es casi imprescindible encontrar este tipo de escenas y sobre todo en el caso de la participación de Adalberto Martínez “Resortes”, que se hizo famoso por su estilo peculiar de baile así el personaje le muestra a Bertha los pasos del “boxeador” y “la biciletita”. Los líderes del partido buscan a Benito y lo llevan a una “comisión”, de la cual no se pude negar porque entonces sería considerado cómo traidor, en realidad se trata de un robo a una bodega de víveres, los líderes justifican la acción diciendo que la mercancía es para repartir entre los pobres, al irse dejan un explosivo e incendian el local. En la siguiente escena los líderes llegan con el tendero español para con amenazas obligarlo a que compre los productos

¹⁹⁴ MONTALDO, *Museo del consumo*, pág.71. El concepto de “masa” utilizado por la autora Graciela Montaldo no sería el sinónimo de proletariado o pueblo, que tiene términos políticos, sino la sociedad de masas, o posteriormente, la cultura de masas se convierte en una fórmula descriptiva, centrada en el número, en la cantidad. Son los sujetos que entran al consumo, que es una forma de unificación.

¹⁹⁵ LEWIS, *los hijos de Sánchez*, pág. 15

robados, Benito se encuentra con ellos, pero estos le dicen que lo han obligado a vender los productos más baratos y los demás serán mandados al orfanatorio. Así un Benito convencido de las buenas obras del partido va a buscar a Bertha a la cafetería, donde encuentra a su hijo trabajando y le cuenta que Bertha se encuentra triste porque la mesera de un restaurante rico, Olga, va ganando la competencia para reina de meseros debido a la cantidad de votos que ha podido comprar.

Olga la vendedora de cigarros que entre las mesas elegantes ofrece “Blockis de carita, Chester, Philips, Camel”, le pide a dos comensales que la apoyen para su campaña para reina, uno de ellos tiene un acento extranjero, aunque es llamado como “Don Guillermo”, el otro hombre “Don Pablo” le pide a este personaje que le ayude a conseguir quince carros de frijol para exportar, aunque Don Guillermo le advierte que es difícil sacar de México tal cantidad, dando a entender que la transacción de la que se habla en la mesa es ilegal, la conversación es interrumpida por una llamada hacía Don Guillermo la cual es de Macario Carrola, el líder del partido de juventudes revolucionarias, así dejando claro el nexa entre ambos.

Entran al mismo restaurante los dos diputados que habían acusado al hijo de Benito de robar el tapón de auto, toman una mesa y coquetean con Olga, en ese momento entra Benito y se presenta con Olga tratando de impresionarla como representante de su partido y pidiéndole que deje su candidatura sino quiere quedar mal con los veinte y ocho mil miembros del PRJRV, sin embargo la joven lo ignora y se va. Los diputados se acercan a saludar efusivamente a Benito como “camaradas”, creyendo que es el secretario de un partido, lo convencen que se siente en su mesa, los diputados le dicen que ellos también pertenecen al mismo partido y piden lo más caro del menú. La vendedora de cigarros que antes había ignorado a Benito, al ver su aparente familiaridad con los diputados y convencida por un compañero mesero, se decide a ser amable con él para recibir apoyo de los miembros del PRJRV.

Mientras que Don Guillermo llega al cuartel de operaciones del Partido de Juventudes Revolucionarias, se reúne con Macario Carrola y otros líderes con los que planea asesinar a Gildardo Molina un gobernador que fue electo a pesar de la campaña que hicieron en su contra, por que prometió la concesión de alimentos a otro grupo con la condición de que dieran los productos más baratos. Benito sale muy tarde, en estado de ebriedad del restaurante

con los diputados, uno de ellos le presta su Cadillac para llevar a Olga que espera afuera por Benito, ésta le coquetea y le promete que estarán juntos hasta que ella sea reina. Al día siguiente el Cadillac se encuentra a la mitad del patio de la vecindad, las vecinas murmuran que ahora que lucha por el pueblo y es comunista hace esos desmanes, “ahí lo tienen ya, de Cadillac el apóstol del pobre”. Benito llega a la cafetería y aunque Bertha le hace preguntas por su visita a Olga, éste le pide con indiferencia y altanería su desayuno e ignora que su hijo se encuentra ahí, por lo que el niño sale llorando. Antes de llegar a su trabajo es detenido por sus compañeros de partido, lo llevan con Carrola que le informa que de los veinte y ocho mil miembros, él fue elegido por sus méritos para asesinar a Gildardo Molina, “uno de los enemigos del pueblo que ha usurpado el poder para hacerse rico”. Ante la negación de aceptar la encomienda Carrola le dice: “los delitos políticos nunca se castigan cuando son en bien de la humanidad” y que eso enorgullecería a su hijo.

En la reunión en que debe cometer el crimen, Benito se encuentra con sus amigos diputados, al sentarse en la mesa del banquete uno de los asistentes está dando una jerga política, algunas de sus frases son: “estamos aquí porque luchamos por los ideales de la revolución”, “los ideales del pueblo”, entre otras, y en otros momentos del discurso no se entiende porque resultan sólo sonidos que podrían tratarse de imitación del alemán, es de llamar la atención que el personaje aparentemente lleva un bigote del mismo estilo que caracterizó a Hitler. Uno de los diputados toma la palabra y de forma exagerada presenta al humilde y de corazón noble gobernador Gildardo Molina, el cual comienza a dar un discurso que conmueve a Benito cuando presenta su programa de gobierno, que giraría en una mayor comprensión de las clases humildes, poner a su alcance las comodidades y ventajas que ofrece la vida moderna, y que luchará porque los productos no suban de precio y por encima de todo que las oportunidades sean por igual entre ricos y pobres, entre las ovaciones Benito no sólo no cumple con su cometido sino que muestra su admiración al gobernador por ayudar a los pobres y confiesa que tenía la comisión de asesinarlo, sin embargo todos lo toman a broma. Entonces para que le crean saca la pistola, pero los diputados y todos los integrantes de la sesión también sacan la suya y comienzan a disparar en síntoma de fiesta, hasta que el gobernador los tranquiliza porque eso puede salir en los periódicos mientras la gente que se encuentra afuera sale corriendo asustada, Don Guillermo y Carrola escuchan los balazos y creen que Benito ha cometido el crimen y ha sido a su vez asesinado. Al terminar la reunión

Gildardo Molina se despide de Benito diciéndole que gente como él ocupa su gobierno, la policía llega al lugar cuando todos se han retirado y se despiden de Benito “adiós señor diputado”.

Cuando están brindado por la muerte de Molina los líderes son informados de que el gobernador salió ileso por lo que dicen que ahora tendrán que matar al enviado porque ya sabe demasiado. Benito llega a la cafetería pero ahora es ignorado por Bertha que se dirige a la coronación de la reina de los meseros, a su salida se encuentra con el abarrotero español y los niños del barrio, que buscan a Benito para decirle que los integrantes del partido se han llevado a su hijo. Benito, acompañado por Bertha y los niños llega a las oficinas de ahora sus ex camaradas, lo llevan con su hijo quién está resentido por las actitudes del padre este se disculpa y le dice que se ha dado cuenta que los del partido con mucha palabrería enredan a la gente, así le aconseja a su hijo: “no te creas de nada, ni de nadie, solamente de las personas que te quieran por algún motivo, pero fíjate bien, porque esto te va a servir cuando seas grande”. Desesperada, Bertha corre al edificio a buscarlos y la detienen, por lo que los criminales deciden deshacerse de los tres. El abarrotero y los otros niños observan como los suben a un automóvil, llevándolos a las bodegas donde guardan los productos, mientras los están amedrentando los criminales, por accidente Benito activa una palanca que tira harina a los secuestradores, facilitando que ellos puedan escabullirse y provocando confusión entre los líderes. Cuando por fin son atrapados, Benito le confiesa a Bertha que hubiera querido que fuera ella quien viera por él y por su hijo, pidiéndole perdón conmueve a unos de los secuaces, en el momento que Don Guillermo se dispone a ejecutarlos llega la policía, que ha sido llevada al lugar por los diputados, el abarrotero y los niños.

Finalmente, llevan a Bertha a la votación de la reina y uno de los diputados tiene la idea de que Benito ofrezca los veinte y ocho mil votos de los miembros del partido, sólo que cómo ya se había deshecho funde uno nuevo, ahora serán votos en nombre del “Partido Revolucionario de Juventudes Democráticas” y le da un fajo de billetes que respaldan los votos. Así Bertha gana como reina y a Olga que se encuentra triste uno de los diputados le dice “cuando quiera se puede cambiar a las Lomas”, terminando en alegría y fiesta.

Sí recordamos lo anteriormente escrito sobre el desprestigio que los medios podían realizar a partidos políticos que estuvieran fuera del partido oficial y sobre la sospecha

comunista que provocaba todo aquello que pudiera parecer en contra de los intereses del PRI. Bien podría parecer la historia que se desarrolla en la película, propaganda para consolidar el poder oficial. Sin embargo tiene otras características que pueden hacer dudar sobre las intenciones de fondo, una de ellas son los personajes de los “diputados”, aunque nunca se menciona a qué partido pertenecen, para la época todos los puestos políticos eran priístas, lo cual se reafirma en una de las escenas finales cuando están en la reunión con el gobernador Gildardo Molina y el personaje que por momentos pareciera que habla alemán menciona: “estamos aquí porque luchamos por los ideales de la revolución”, frase clara sobre el partido que la institucionalizó y comparación muy crítica al caricaturizarlo con un gobierno totalitario, un totalitarismo presentado como democracia. Sin mencionar los guiños que éstos personajes tienen con actitudes de corrupción, tráfico de influencias y conveniencias, tema que desarrollaremos más adelante.

Otra característica importante que tiene el filme para considerar que no es propaganda propiamente dicha, es que aunque tiene algunos momentos dramáticos y serios, en general usa la sátira en el guión. Desde el protagonismo de Adalberto Martínez “Resortes” que era reconocido principalmente como cómico, hasta las emulaciones burlonas de los sucesos que ocurrían alrededor de este o el nombre sugerente de algunos de los personajes, como el mismo “Leobardo Tolentino” o la referencia del dictador español “Francisco Rodríguez Franco”. Según el sociólogo Peter Berger la sátira es un fenómeno humorístico que es utilizado como arma con la que atacar a individuos, grupos sociales, instituciones, etc. y que es usada con un fin agresivo.¹⁹⁶ Es decir la sátira no sólo estaría pensada para la diversión, sino es un ataque a la realidad que percibe el autor o en este caso Galindo.

El uso del humor como sátira política ya era utilizado en las carpas, teatros ambulantes que recorrían los barrios de las ciudades, se hacían piezas de carácter cómico o satírico donde denunciaban situaciones sociales, este teatro popular tendría sus raíces en el teatro español del siglo XVI¹⁹⁷ Llamado también teatro de revista, desde el siglo XIX en México se incorporaron elementos nacionalistas como bailes regionales, localismos y se incluyeron una

¹⁹⁶ BERGER, *Risa redentora*, pág. 169

¹⁹⁷ MÉNDEZ MONTESINOS Delia, “The Ingenious Simpleton. Upending Imposed Ideologies through Brief Comic Theatre”. Traducción de Lily Litvak. Rev. *Literatura Mexicana* 2014, UNAM, XXV, núm. 2 pp. 113-116 en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358241851006>

gran cantidad de alusiones políticas, teniendo su declive hasta mediados del siglo XX, a la llegada de la televisión como principal adversario.

Ya desde 1910 se reconocía que esa popularidad era debida a la aportación de un sentido del humor mexicano que abarcaba tipos, temas y lenguaje característicos.[...] Los componentes musicales y personajes, muchos de ellos inspirados en las clases bajas: borrachos, prostitutas, campesinos... Entre los tipos urbanos, generalmente *antiestablishment* sobresale el irreverente "pelado" que añadía un tono de broma a la denuncia de las preocupaciones sociales.¹⁹⁸

Siendo otro punto que podría resultar relevante, el empleo de personajes o estereotipos populares que el cine urbano más tarde retomaría, así como la característica de colocar componentes musicales en los filmes, considerando entonces que el cine de estos años pudo funcionar como una extensión del teatro de revista. Incluso varios de los actores del ambiente de las carpas salieron hacia el cine, siendo así uno de los íconos Mario Moreno *Cantinflas*, pero también otros actores que trabajaron para Galindo como *Mantequilla* y *Resortes*.

Es preciso mencionar que esta cualidad no es exclusiva de México, Hollywood el ejemplo a imitar, empezó a utilizar a principios en los años treinta la comedia cómica¹⁹⁹ que también tiene una raíz teatral, y en Francia el destacado director René Clair se había consagrado como el maestro de la sátira. Alejandro Galindo se formó durante esta época en Hollywood, y la prensa mexicana aspiraba que el trabajo de Galindo fuera como el de Clair y su sainete francés²⁰⁰. Aunque para algunos la sátira comienza a utilizarse en el mundo del cine con Charles Chaplin cuando el cómico inglés, “de una estructura típicamente melodramática injerta *gags* o situaciones cómicas que permitían al espectador seguir el hilo argumental riendo o sonriendo... hasta que el melodrama afloraba tomándole por sorpresa producía su impacto sentimental con aún mayor fuerza.”²⁰¹ Siendo así usado en algunas de sus obras más conocidas, *Tiempos modernos* de 1936 donde acusaba con humor la

¹⁹⁸ MÉNDEZ MONTESINOS Delia, “The Ingenious Simpleton. Upending Imposed Ideologies through Brief Comic Theatre”. Traducción de Lily Litvak. Rev. Literatura Mexicana 2014, XXV, núm. 2 pp. 113-116 en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358241851006>

¹⁹⁹ El primer actor francés Max Linder, fue el primer actor cómico en pantalla de Estados Unidos que procedía del teatro de variedades. Campos, Comedia humor y sátira, pág. 13

²⁰⁰ El Sainete inició como piezas teatrales dramáticas de carácter popular en donde se mezclaba el humor, y que posteriormente fue llevado al cine por René Clair.

²⁰¹ TAIBO, La risa loca: enciclopedia del cine, tomo III, pág. 182

deshumanización industrial y en 1940 *El gran dictador* donde parodiaba los regímenes nazi y fascista, dando un discurso final sobre la democracia y la búsqueda de la felicidad en un mundo en guerra. Justamente esta mezcla entre el género melodramático que en América Latina estaba teniendo mucho éxito en este período, mezclado con tintes de sátira, sería una característica en la película de Galindo que se están analizando. Es decir, el contexto cinematográfico nacional e internacional estaba predispuesto para la utilización de este tipo de humor, y que en el caso de México ya existía el antecedente de una tradición, así que eso debió beneficiar en la recepción del público que ya conocían la dinámica de una carpa de barrio y que también podían observarla en la pantalla, y que sí a esto le agregamos la lógica que sí las carpas fueron parte de la cultura popular, tenemos esa identificación con los sectores socioeconómicos bajos, y por otra parte el cine estadounidense y francés que también era visto por sectores más altos podían identificar y aceptar esta manera de hacer cine. Cuestión que fue aprovechada por la industria cinematográfica:

Frente a las mitologías hollywoodenses que convoca al pasmo y suscitan el afán por imitar (muy azarosamente) modas y costumbres norteamericanas, surge la opción de un *star system* nacional que favorece la familiaridad del público entre los productos locales y sus espectadores. Un elemento de cercanía y reconocimiento: la aclimatación del cine del entretenimiento de los teatros de revista, con canciones y sketches cómicos, que el añadido de una trama sin complicaciones lleva a las primeras grandes comedias.²⁰²

Así, para consolidar un *star system*²⁰³ mexicano que garantizara éxitos de taquilla, se estimuló la identificación del público con las estrellas ya fuera por inspiración en la vida real o en el ámbito de sus aspiraciones y sueños, surgiendo figuras icónicas que eran identificadas con ciertos estereotipos y adjetivos, así el caso de María Félix, como *la Doña*, mujer fatal y arrogante, con características que tocaban en la concepción de lo masculino, Mario Moreno *Cantinflas* el cómico urbano con su eterno personaje del *peladito*, Jorge Negrete el enamorado y el *charro cantor*, categoría que también entraría Pedro Infante que sin embargo también fue un héroe urbano, Sara García *la abuelita* del cine mexicano, o como la argentina Libertad Lamarque *la reina de la lágrima*, por mencionar algunos.

²⁰² BONFIL, *De la época de Oro a la edad de la tentación*, pág. 23

²⁰³ Sistema que Hollywood utilizó durante la llamada época dorada, para contratar actores, que garantizaban el éxito de los filmes, con base a una exclusividad a largo plazo. Convirtiéndose así en fabricante de estrellas y figuras míticas, que fue imitado por México.

De los temas que fueron tocados con ironía en *Dicen que soy comunista* está la corrupción y el tráfico de influencias centrados en los personajes de los diputados, que cómo mencioné se trataría de una crítica a la política mexicana existente, y al mencionar la palabra “existente” me refiero que dentro de la historia ficticia son personajes que pueden ser ubicados en un plano real, a comparación de los integrantes del Partido de Juventudes Revolucionarias que el espectador sabe que no existe tal organización en la vida real ni en la pantalla, siendo un engaño de un grupo de maleantes. Aunque ambos bandos entonces mostrarían en la historia dobles intenciones, el partido trata de convencer al ciudadano con la demagogia para hacerlo sucumbir ante sus verdaderas intenciones y delinca. Por otra parte los diputados establecen lazos con Benito para obtener algún provecho futuro cuando creen que este es representante de un partido, aunque al final de la película ya sabiendo la verdad estos le ayudan desinteresadamente por amistad.

La actitud corrupta de los diputados se muestra no desde sus espacios legislativos sino desde lo cotidiano, presumiendo sus credenciales con la policía para que detengan al hijo de Benito, y posteriormente utilizando su estatus para influir en los cuerpos policíacos para que salven a los protagonistas o pagando para que Bertha se convierta en la reina de los meseros. En *Confidencias de un ruletero* (1949) mientras Lauro Escamilla maneja el taxi acompañado por Rosa que va escuchando una radionovela y que eso impide que se enteren de la plática de dos pasajeros, presumiblemente políticos que van quejándose que Altamirano será el próximo gobernador y eso perjudicaría sus negocios, así como el apoyo que tiene de parte del partido que ahora “con esto de la honestidad y la moralización andan muy derechos”, planean entonces el asesinato del futuro gobernador para que parezca un asunto pasional. Al bajar se niegan a pagar seis pesos a Lauro, así que uno de ellos le extiende una credencial como manera de abuso de poder, para que Lauro se pusiera nervioso, rectificara y les cobrarán dos pesos.

De acuerdo al sociólogo Fernando Escalante se ocupan tres entidades para que la corrupción surja: la separación entre lo público y lo privado, por ello es que es mal visto el uso de cargos públicos para beneficio de los intereses privados de una persona, el ordenamiento jurídico de la vida social, es decir la legalidad va a imponer límites que sólo pueden esquivarse por la corrupción o actividades delictivas, y la existencia de órganos

especializados de las funciones públicas, la existencia de burocracias que al ser específicas en funciones van a dar lugar a la corrupción. Así él explica que entonces “la existencia de la corrupción implica, [...] un distanciamiento con respecto a esos valores (legalidad, responsabilidad funcional, interés público).”²⁰⁴ Se podría interpretar que esta visión muestra a la corrupción como algo común dentro del establecimiento de las instituciones, pero que también tiene su origen en el alejamiento de los valores en los que deben ser fundadas.

El período de Miguel Alemán Valdés está situado en un momento en que México, ya había transitado por el reacomodo que había provocado la revolución, y estaba en proceso de consolidar un Estado fuerte y moderno. “La administración pública presidencial entre 1928 y 1958 [...] tiene un enorme crecimiento, diversificación, especialización y complejidad, como lo demuestran las sucesivas modificaciones al aparato gubernamental”²⁰⁵. Este crecimiento estuvo apoyado por el ordenamiento jurídico y la creación de órganos administrativos, que impulsaron a la clase media a las filas de la burocracia, formando entonces de acuerdo a Fernando Escalante el espacio propicio para la corrupción.

De acuerdo al sociólogo de los años cuarenta Lucio Mendieta y Núñez, la razón de la corrupción se encontraría en que históricamente la sociedad mexicana tendría una disposición a ella, y no en la falta de leyes que en ese carácter carecía la constitución de 1917:

A pesar de las numerosas leyes, en las que se estableció la responsabilidad de los funcionarios y empleados públicos, puede decirse que nunca se hicieron efectivas. En nuestro concepto esto se debe a las peculiaridades de nuestro medio social. El legislador parece pensar que lo que ha faltado en México ha sido una Ley General de Responsabilidades que comprenda todos los casos que puedan presentarse en la práctica y que proporcione, además, los medios jurídicos indispensables para hacer efectivas tales responsabilidades.²⁰⁶

²⁰⁴ ESCALANTE GONZALBO Fernando, “La corrupción política: apuntes para un modelo teórico”, *Foro Internacional*, COLMEX, Vo. XXX,2 (118), Octubre-diciembre, 1989 Pág. 331
<https://forointernacional.colmex.mx/index.php/fi/article/view/1183/1173>

²⁰⁵ SANCHEZ GONZÁLEZ, José Juan, “El cambio institucional en la reforma y modernización de la administración pública mexicana”, *Gestión y Política Pública*, vol. XVIII, núm. 1, 2009, Centro de Investigación y Docencia Económicas, A. C. Pág. 82
<http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/38619/El%20cambio%20institucional%20en%20la%20reforma%20y%20modernizaci%C3%B3n%20de%20la%20administraci%C3%B3n%20p%C3%BAblica%20mexicana.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

²⁰⁶ MENDIETA Y NUÑEZ, *La administración pública*, pág. 217

Así para Fernando Escalante los vicios políticos son debido a la falla de valores, para Lucio Mendieta es la inmoralidad del ambiente, razones que pueden ir más allá de acciones inmediatas o jurídicas y que partirían desde la conformación presidencial:

El presidencialismo como sistema de gobierno crea una institucionalidad perversa que enaltece al Poder Ejecutivo, tanto con facultades constitucionales como *metaconstitucionales*, con una competencia electoral de *fachada* que muestra la fragilidad democrática y que se sostiene por un *sistema de botín* que compensa compromisos y lealtades del presidente y de las élites políticas que se beneficiaron de un sistema patrimonialista y corporativista.²⁰⁷

Se podría entonces afirmar que desde las fallas democráticas de las cuales ya se han comentado algunos aspectos, la corrupción y otros delitos tendrían campo fértil. De ahí el surgimiento del amiguismo, o lo que Krauze describiría como la “amificación” muy característica del porfiriato (ejemplo claro de su relación con los sistemas antidemocráticos) y que reaparecería modernizada en el sexenio de Alemán. “El reclutamiento de sus amigos y maestros fue, en verdad impresionante: al menos once de los viejos compañeros de banca de Aleman llegaron a tener altos puestos públicos. Otros amigos no tuvieron puestos sino contratos oficiales y toda suerte de oportunidades, lícitas e ilícitas, para prosperar económicamente.”²⁰⁸

Este tipo de prácticas dejarían claro la razón de ser de los personajes de *Confidencias de un ruletero* y sus negocios, aunque traten de dejar claro que ahora el partido ha cambiado esas prácticas por la honestidad, quizá como una manera de crear confianza que la práctica es por los malos elementos y no desde el sistema político o cómo una manera de no ser censurada la escena. Y de las cuales participaría el propio presidente para beneficio personal: “Era sabido que el presidente seguía haciendo o haría negocios desde la política y que adquiriría o expandía su participación en empresas de aeronáutica, telefonía, construcción,

²⁰⁷ SANCHEZ GONZÁLEZ, José Juan, “El cambio institucional en la reforma y modernización de la administración pública mexicana”, *Gestión y Política Pública*, vol. XVIII, núm. 1, 2009, Centro de Investigación y Docencia Económicas, A. C. Pág. 82
<http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/38619/EI%20cambio%20institucional%20en%20la%20reforma%20y%20modernizaci%C3%B3n%20de%20la%20administraci%C3%B3n%20p%C3%BAblica%20mexicana.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

²⁰⁸ KRAUZE, *La presidencia imperial*, pág. 97

urbanística, siderurgia, tubería, televisión y, desde luego, en su ámbito consentido: la hotelería y el turismo en general.”²⁰⁹

La democracia fingida también daría paso a la continuación de otros métodos, como fue el magnicidio, si bien con anterioridad a la revolución mexicana fue una práctica recurrente entre las cúpulas de poder. Para Krauze la solución de aminorar esa violencia, radicó en 1929 cuando Plutarco Elías Calles fundara el Partido Nacional Revolucionario como un partido de Estado²¹⁰ el cual funcionaba como una plataforma de participación y unificación de los diversos proyectos revolucionarios. Sin embargo las propias características que tomó siguieron dejando lugar a la violencia, cómo fue la capacidad de nombrar al sucesor presidencial, el amiguismo garantizado con castigos y recompensas, y el control Estatal en todas las esferas. Paradójicamente estas mismas razones crearon redes de poder que ayudaron a mantener la estabilidad política, provocaron lealtades, y un control que aseguraba la continuidad de las políticas y con ello la perpetuidad del partido. Durante este período hubo una insinuación sobre el tema en la revista estadounidense *Time*, aludió que Miguel Alemán prosperaba por la muerte, haciendo referencia que “fue diputado propietario cuando murió el titular, llegó a gobernador tras el asesinato del gobernador electo y a la muerte de Maximino le despejó el camino a la presidencia”.²¹¹

Los planes de asesinato político, en *Dicen que soy comunista* de Gildardo Molina y en *Confidencias de un ruletero* de Altamirano ambos próximos gobernantes, eran el resultado de obstaculizar los intereses de los corruptos y delincuentes, quizá como resultado del amiguismo. Habiendo otro elemento presente en el caso de Altamirano que es la utilización de una amante para hacer pasar el crimen como pasional, y al final de *Dicen que soy comunista* cuando Olga que se encuentra triste por haber perdido el concurso y uno de los diputados le dice “cuando quiera se puede cambiar a las Lomas”, dando a entender una propuesta de concubinato. Cuestión que era descrita en 1942 por Lucio Mendieta Núñez como burocracia parasitaria: “esta plaga de la administración pública que son todos los individuos, policastros, seguidores, guarda espaldas, amigos, comparsas, parientes pobres,

²⁰⁹ KRAUZE, *La presidencia imperial*, pág. 112

²¹⁰ KRAUZE, *La presidencia imperial*, pág. 20

²¹¹ AGUSTÍN, *Tragicomedia*, pág. 56. Se hace referencia a Maximino Ávila Camacho hermano del presidente saliente, quién aspiraba para candidato presidencial junto con Miguel Alemán con quién mantuvo una relación de rivalidad. Maximino fue envenenado en una comida en su honor a principios de 1945.

amantes, etc. que viven de la bienhechora influencia de ciertas figuras políticas del momento.”²¹²

Conocidos popularmente desde entonces como “aviadores”, personajes que podían figurar en nóminas y que sin embargo sólo se hacían presentes en los trabajos para cobrar, sumándose a los vicios de la administración pública y la corrupción o los llamados “paracaidistas”, alguien que se adueña de un lugar o puesto de trabajo de manera ilegal y sin permiso, cómo en los *Fernández de Peralvillo* (1953) cuando el personaje de Roberto Márquez se encuentra con Mario Fernández para ofrecerle ayudar, “y aquí a tu tío ya veremos en darle una chamba de *paracaidista* y en cuanto a tu hermana ya veremos en donde la colocamos”. Temas muy relacionados con el tráfico de influencias.

Cómo hemos observado las inmoralidades políticas e institucionales, fue un tema recurrente en el trabajo de Alejandro Galindo, y que en el caso del capítulo anterior fue aterrizado en la corrupción sindical. En *¡Esquina Bajan!* (1948) los representantes del sindicato pueden llegar acuerdos clandestinos con las autoridades para proteger a sus afiliados. Aunque el personaje de Gregorio del Prado es detenido por la queja de un pasajero ante su imprudencia, es absuelto, Gregorio se dirige a su mamá exclamando “lo vio jefa, no más llegan los de mi buena línea y luego se soluciona todo”. Y el ejemplo continúa en *Hay un lugar para dos* (1948) en donde las prácticas deshonestas se muestran dentro del propio sindicato, al acordar entre los líderes llevar a cabo extorsiones y compra de voluntades a las víctimas del accidente. Lucio Mendieta Núñez observa estos hábitos provocados por las mismas circunstancias adscritas a los sindicatos:

Pero no es menos cierto que la permanencia indefinida del líder en el más alto puesto sindical, lo lleva paulatinamente a la creación de un régimen dictatorial odioso, a la formación de intereses, de corruptelas al ensordecimiento personal, y en fin, a la tolerancia de vicios y de inmoralidades que desprestigian a los sindicatos y motivan las frecuentes divisiones en el seno de agrupaciones obreras.²¹³

Es decir la reelección de los líderes, el que pudieran aspirar posteriormente a otros puestos políticos y el corporativismo con la subordinación sindical e intervención estatal, incentivaron los intereses personales, redes de corrupción y de malos manejos, que como

²¹² MENDIETA Y NUÑEZ, *La administración pública*, pág. 281-282

²¹³ MENDIETA Y NUÑEZ, *La administración pública*, pág. 188

bien menciona Mendieta Núñez terminan tolerándose, entonces convirtiendo el problema no sólo en una cuestión moral sino política, cómo parte de un orden social que fue desembocando en la cotidianidad donde “el ciudadano común toleraba la universalidad de la mordida porque o bien creía que los políticos eran *dueños* del poder y podían hacer su «regalada gana», o porque sabía que contra el uso impune del poder no había recurso eficaz. Muy pocos advertían entonces que sólo el ejercicio real, no simulado, de la democracia y la división de poderes podía revertir la corrupción.”²¹⁴ Siendo un conflicto perteneciente a todas las cúpulas al término del sexenio en 1952 el sucesor Adolfo Ruíz Cortines en su mensaje de toma de posesión denunció que los dos grandes problemas de México eran la corrupción y la crisis recesiva que dejaba alemán.²¹⁵

Cuestiones que al ser tan habituales y haberse normalizado podían no percibirse, en el siguiente filme a analizar *Los Fernández de Peralvillo*. Galindo menciona en una entrevista que el tema de trasfondo, era la corrupción pero que en ese momento no lo vieron.

No hay que perder digamos la moral porque la gente no capta determinada cosa, en el momento en que ve la proyección [...] por ahora no la capta, pero ahí queda, queda una semillita que cuando se produce un hecho similar o que tiene cierta analogía, ah! entonces ahí lo reconsideran.²¹⁶

Poniendo en perspectiva que había temáticas que ni la prensa, ni las autoridades o el público percibían en el momento, por las dinámicas sociales en las que estaban inmersos, y eso podía ocasionar que las enseñanzas no fueran claras y no se aplicara la censura, así siendo una inadvertencia y no una negligencia.

²¹⁴ KRAUZE, *La presidencia imperial*, pág. 112

²¹⁵ AGUSTIN, *Tragicomedia*, pág. 119

²¹⁶ Expediente de Héctor Alejandro Galindo Amezcua, Cineteca Nacional, 1/4

3.2.1 Cartel



Los elementos básicos que integran el cartel: producción estudios Churusbusco-Azteca S.A, posteriormente el actor principal *Resortes*, -Benito Reyes Zubirán- que seguramente al ser tan reconocido por su apodo no era necesario poner su nombre, título de la película, y la actriz secundaria María Luisa Zea –Bertha-, posteriormente el nombre de Alejandro Galindo y el nombre de la distribuidora: Mier y Brooks, S. A.

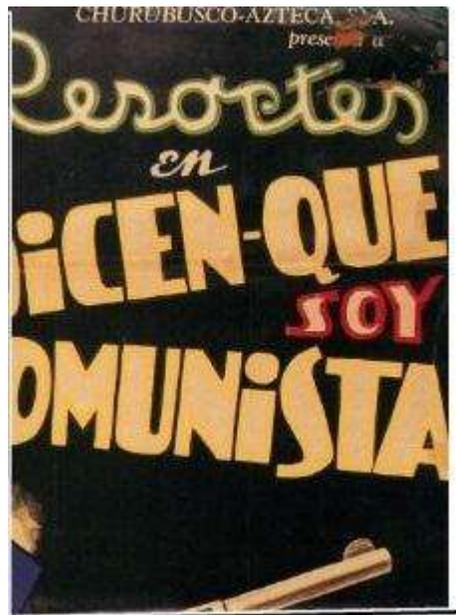
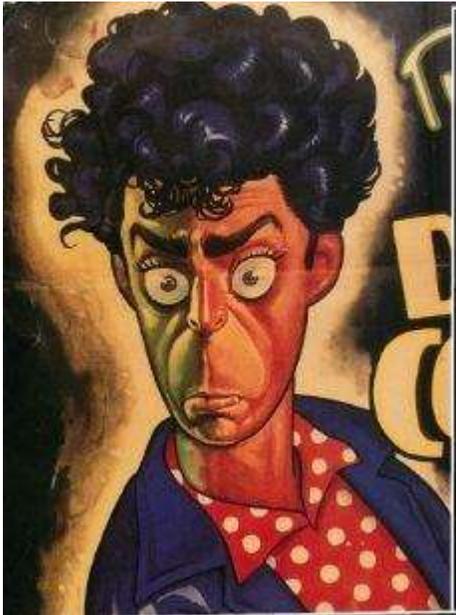
Un dato importante sobre la producción de los estudios Churusbusco-Azteca S.A es que desde su fundación ha sido una empresa propiedad del gobierno federal, así que eso nos puede hacer especular que quizá pudo haber una influencia directa en la temática y abordaje de la película. Aunque visiblemente no se nota la firma del autor del cartel, tenemos la referencia que se trató de Ernesto “El chango” García Cabral²¹⁷, que trabajó en gran medida para los filmes de *Resortes*. Según las descripciones de Rafael Barajas Durán *El fisgón*, Cabral tuvo un trato preferencial en la industria, tanto que lo dejaban establecer sus métodos de trabajo, nunca lo obligaron a afiliarse al sindicato y su pago era más elevado que el de la mayoría de sus colegas, entre sus métodos era que su trabajo no lo realizaba desde sus talleres a partir de guiones, fotografías o las descripciones de los productores, él iba a las filmaciones a tomar apuntes y convivía con los actores, lo cual también le debió de dar una mayor libertad artística.

La influencia estilística de García Cabral es resumida por *El Fisgón*, como perteneciente a la escuela francesa de afiches de principios de siglo XX, y del propio lenguaje cinematográfico, “muchos de sus carteles utilizan los encuadres de la cámara de cine: disolvencias, toman en picada y contrapicada, long shots, médium shots y close-ups, sobre todo close-ups de las estrellas de la pantalla.”²¹⁸ En el cartel que nos concierne se utilizó una ligera perspectiva en contrapicada, la cual puede ser utilizada para expresar cierto engrandecimiento del objetivo.

²¹⁷ Nacido en Huastusco, Veracruz en 1890, recibió una beca para estudiar en la Academia de San Carlos en 1906; empezó a publicar caricaturas en *La Tarántula* en 1909, cuando tenía apenas 19 años y después colaboró en *Frivolidades*, *El Heraldo*, *La Risa* y *El Ahuizote*. En 1911 durante el gobierno de Francisco I. Madero causó sensación en el público con las elegantes y feroces caricaturas antimaderistas que publicaba en el semanario *Multicolor*. El gobierno maderista lo becó para que se fuera a estudiar a París, donde residió entre 1912 y 1916 y tras una breve estancia en Buenos Aires, regresó a México en 1918, donde fue contratado como dibujante de la casa editorial Excélsior. BARAJAS Durán, *Cuando Cabral es la estrella de la película*, Pág. 114

²¹⁸ BARAJAS DURÁN, *Cuando Cabral es la estrella de la película*, Pág. 157

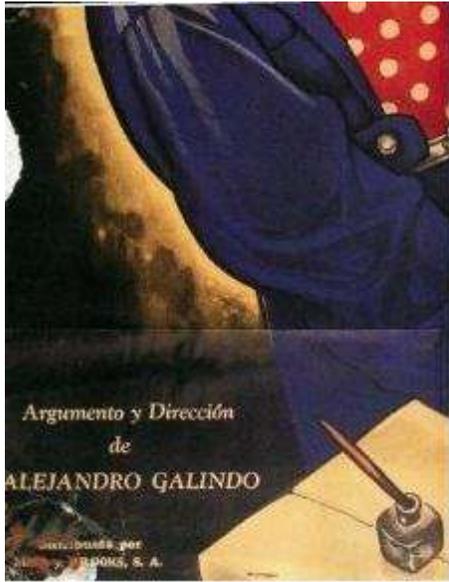
Cuadrante I y II:



El diseño de las letras no tiene un esquema lineal, diferenciándose de los dos carteles anteriores y puesto que se trata de una caricatura se permite que el semblante de *Resortes* sea exagerado y distorsionado. Sin embargo Francisco Peredo ve más allá, relaciona el rostro con los de David Alfaro Siqueiros y Vicente Lombardo Toledano, como una crítica abierta hacia el activismo político del pintor y del líder sindical²¹⁹, lo cual podría tener sentido por el personaje de Leobardo Tolentino, así llevando la sátira política de la historia al cartel que esta completada con los dos siguientes cuadrantes.

²¹⁹ PEREDO, *Historia de la cartelista de la época de oro*, pág. 87

Cuadrante III y IV



Sobre una mesa con un tintero, con la mano derecha hace una señal de juramento sobre los estatutos de las juventudes de vanguardia, mientras que con la izquierda porta un arma, imagen que resulta muy sugerente. Peredo la nombraría como el “juramento de violencia”, que bien podría ser la representación de los extremos políticos en los que se ve envuelto Benito que representa al sector “comunista”, o incluso una sátira de los gobiernos oficiales que mientras juran bajo la constitución asesinan a candidatos, que cómo se analizó es uno de los temas representados en la película. Este cartel tiene significados más elaborados que capturan la esencia del filme, posiblemente sea el resultado de los métodos de trabajo usados por el autor.

3.3 *Los Fernández de Peralvillo*²²⁰

Inspirada en una pieza teatral de Juan Manuel Durán y Casahonda, la película fue juzgada favorablemente por la crítica, aunque hay menciones que fue apartada de la original en cuestión de sus alusiones políticas sin embargo su calidad cinematográfica y el interés que muestra por realizar una crítica social es valorada.²²¹ La película se convirtió en un éxito para Galindo en 1954 ganó seis premios Ariel incluyendo mejor película y director, sin embargo para el historiador Eduardo de la Vega Alfaro esta sería la última película del período de esplendor de Galindo, cambiando entonces a otro tipo de temáticas²²².

El argumento de la película inicia en los pasillos del multifamiliar “Miguel Alemán”, son recorridos por el vendedor de licuadoras, que toca de puerta en puerta mostrando los artículos a las amas de casa que harán más “fáciles y agradables las labores domésticas”, sin embargo su trabajo resulta en varias ocasiones interrumpido por los niños del hogar que piden atención a las madres. Es corrido por el trabajador de limpieza del multifamiliar que juzga entorpecidas sus labores por el vendedor.

En la siguiente escena un borracho es echado a la calle por el cantinero mientras discuten, el borracho tropieza con el vendedor que es reconocido como Mario Fernández²²³, ¡es usted Don Mario, perdóneme! y lo va siguiendo por la calle, cuando se escucha la sirena de un carro policía que va doblando la esquina, eso asusta al borracho y corre, la policía se estaciona afuera de una vecindad y entra, mientras todos los vecinos están curiosos a su alrededor. Mario entra y observa cómo se llevan a Don Eufemio, al subirlo a la patrulla es alcanzado por Don Pancho²²⁴ quién le ofrece su apoyo. Mario entra a su casa, mientras su

²²⁰ Subtitulada como *El Mundo en el que vivimos*. Ficha técnica: Producción: AC Alianza Cinematográfica, S.A., Alfonso Patiño Gómez, Jefe de producción: Antonio Guerrero Tello, Dirección: Alejandro Galindo, Asistente: Jesús Marín, Argumento: Basado en la obra teatral de Juan M. Durán y Casahonda, Adaptación: Alejandro y Marco Aurelio Galindo, Fotografía: Alex Philips, Música Gustavo César Carrión, Edición: Gloria Shoeman. Filmada a partir del 24 de agosto de 1953 en los estudios CLASA. Estrenada el 15 de Septiembre de 1954 en el cine Las Américas. Duración 115 minutos. Permanencia en cartelera: tres semanas. PEREDO, *Alejandro Galindo un alma rebelde* Pág. 388

²²¹ Ariel en Novedades, México D.F. PEREDO, *Alejandro Galindo un alma rebelde* Pág. 392

²²² DE LA VEGA ALFARO Eduardo, “Alejandro Galindo y el realismo cinematográfico mexicano”, *Corre Camara.com.mx* portal de cine mexicano en http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=5443

²²³ Interpretado por Víctor Parra (1920-1994), ver referencia en *Esquina Bajan!*, capítulo II, pág. 14

²²⁴ Interpretado por Andrés Soler (1898-1969), participó en 192 películas, de las cuales sólo trabajo con Galindo en *Los Fernández de Peralvillo*

hermana Concepción²²⁵ acomoda la vajilla en la mesa y lo critica porque siempre tiene cara de enojado, mientras usa algunas frases en inglés, ”porque ahora sin el inglés ya no se va a ninguna parte”. Conchita llama a Petra, la trabajadora doméstica para que se apure con la merienda ahora que ha llegado su hermano, Petra comienza a cantar de manera que sorprende a Conchita que trata de convencerla para inscribirse en el concurso de aficionados porque de él han salido de las vecindades y de la cocina, muchas de las cancioneras ganando fama y dinero, mientras hablan del tema, la leche que está en la lumbre se quema y eso hace que aparezca en escena Doña Chita²²⁶, la madre que trata de arreglar el problema y apurarlas porque el hermano ya está esperando.

Al tomar asiento en la mesa, Mario observa el plato ¡qué nunca se cena en esta casa!, la madre se disculpa, pero pide que se comience la merienda cuando llegue la otra hermana, Cristina²²⁷, que está retrasada posiblemente porque la hacen trabajar de más, Mario incrédulo alega que seguro anda con el novio que es una mala compañía y que es amigo de Don Eufemio, Mario critica que Cristina no sabe escoger a los hombres, entonces Conchita le reclama que ellas en su posición “no se pueden andar con remilgos, hay que pescar lo que caiga” y que Cristina puede andar con quién quiera y Mario no es quién para negarle ese derecho, si la casa se sostiene gracias al trabajo de ella, lo que hace enfurecer a Mario. La discusión es interrumpida por una vecina que busca a Doña Chita para contarle la detención de Don Eufemio que se dedicaba a la compra venta de “chueco” refiriéndose a mercancías robadas, mientras les causa sorpresa la noticia, la madre le vuelve a insistir a Mario que se cenará hasta que llegue la hermana a lo que él molesto dice: “¡supongo que Cristina terminará por suplantarme en esta casa como jefe de la familia!”, Conchita le responde desafiante: “sí puede, hace tiempo que ella ve por nosotros mejor que tú”. Situación que pese a que la madre trata de detener él decide salir de la casa, al bajar las escaleras de la vecindad se encuentra en un rincón a Cristina con Arturo, su novio, lo que ocasiona que sea reprendida porque ya es hora de que ella este en su casa y de que haya un forcejeo con el novio. Al subir las escaleras

²²⁵ Interpretada por Leonor Llausas (1929-2003), esta fue la segunda película en su carrera, posteriormente volvió a trabajar con Galindo en *La edad de la tentación* (1959)

²²⁶ Interpretada por Sara García (1895-1980), participó en 156 filmes, de las cuales sólo trabajo con Galindo en la presente.

²²⁷ Interpretada por Alicia Caro, de nacionalidad colombiana (1930-) protagonizó 36 películas, debido a la poca información existente sobre la actriz, ignoró si trabajó en otras producciones de Galindo.

son alcanzados por Don Pancho su tío, que les cuenta que Don Eufemio tendrá que pagar un abogado a lo que Mario dice: “¡Los ladrones son los que nunca paran en la cárcel!”, Don Pancho le responde: “cierto la cárcel se hizo para los imbéciles y los pobres”.

Mientras tanto Conchita tiende una cama y le plática a la vecina que su hermano es de esos hombres que se escudan en el refrán popular de que “no hay suerte para el hombre honrado” pero lo que le falta es voluntad, la vecina el responde que sí el hombre no tiene voluntad y se casa, lo único que hace es compartir su miseria. “Eso depende de la mujer” le dice Conchita, “sí es inteligente no tiene más que aplicarle a su marido el racionamiento amoroso, si él no gana plata, no hay cariño”, frase que hace sonrojar a la vecina. Cristina entra a la casa consternada y la madre pide que se sirva la cena, Mario entra insultando a Arturo con el adjetivo de “pachuco”²²⁸ y comienza a discutir con Cristina, cuando ésta le pide que no se meta en su vida, Mario grita que él es el jefe de la familia, ¡valiente jefe! exclama Cristina, Mario continúa recalcando que él es el hombre y por ello se le debe hacer caso y no faltarle al respeto. Ante la discusión por pedido de la madre interviene Don Pancho que le pide a Mario que sea indulgente. Cristina se levanta del comedor exaltada por “el asco que le da esa vida tan mezquina y de miseria”.

Doña Chita interviene con Cristina para pedirle que sea comprensiva con su hermano a quien le va muy mal en los negocios, sin embargo ella se encuentra agobiada por que en la oficina su jefe le hace indecentes proposiciones y como ella no ha accedido, entonces le carga de trabajo como una manera de vengarse. Su madre trata de darle la esperanza que sea paciente que todo cambiará, que los pobres son los preferidos de Dios.

Mario se encuentra con Raquel, su novia, con la que se queja de sus problemas como vendedor y por lo tanto sin porvenir que ofrecerle “¡yo mismo pienso que no valgo nada!”, son interrumpidos por el borracho que es interpretado por *Resortes*, mostrándole su admiración porque él conoció a su padre y lo vio morir, así su novia lo pone como ejemplo para animar a Mario, el borracho es un paría pero él tiene personas alrededor que lo quieren.

Una mujer en bata elegante le grita a su amante que aparte de casado es tacaño, y por lo tanto se irá con otro, en ese momento Mario sube las escaleras del edificio ofreciendo sus

²²⁸ Jóvenes pandilleros de origen mexicano que durante los años cincuenta vivían en el sur de Estados Unidos, creando una subcultura y controlando los barrios de la frontera.

electrodomésticos, es tratado de seducir por esta mujer, sin embargo cuando se da cuenta que no vende “casas, coches o alhajas” que no es una persona importante, lo corre de la casa. Don Pancho intercepta a Mario cuando está por llegar a su casa para contarle que se ha encontrado a Roberto Márquez amigo de él de la escuela y que ahora tiene mucho dinero porque “se encuentra bien parado” y que quiere reunirse con Mario, aunque éste insiste en no recordarlo, Don Pancho le dice que es conveniente ya que Márquez tiene muchas ganas de ayudarlo. En las escaleras se vuelve a encontrar a Cristina y Arturo, ella tranquiliza a su novio de no echar a perder sus planes de huir.

En un bar Don Pancho y Mario esperan a Roberto Márquez, cuando llega es saludado y rodeado por otros hombres, entonces Mario exclama: ¡ahora sí ya me acordé de él!, y lo saluda efusivamente, un hombre se le acerca a Mario y le dice que sí él es amigo de Roberto entonces también es su amigo y sí hay algún negocio chueco o derecho está dispuesto a hacerlo. Márquez le ofrece una bebida inventada con su nombre y unos cigarros ingleses, mientras Mario le cuenta que al morir su padre él no pudo terminar sus estudios y su madre que es una santa le decía a sus hermanas “tan pronto como Mario se haga hombre no tendremos más apuros”, pero que ahora la que más aporta en la casa es su hermana Cristina. Así que Márquez le pide que vaya a su oficina para presentarle a su jefe y que lo hará salir de pobre, mientras que a su tío le va a dar una “chamba de paracaidista”.

Al retirarse Márquez por motivo de negocios, Mario le dice a su tío que no irá a verlo porque no confía en él, ya que se nota que se dedica a cuestiones ilícitas. Don Pancho le dice “a todos los hombres nos llega nuestro momento en la vida” cuando tenemos que olvidar la vergüenza, porque la vergüenza es un lujo y quién no tiene dinero no tiene vergüenza. Mario le expresa que no quiere manchar el apellido de su padre, su tío le dice que él también se apellida Fernández, toma un directorio telefónico comienza a ojearlo haciendo referencia que existen muchos Fernández, “Fernández licenciados, ingenieros, dentistas, comerciantes de semillas, haber ¿cuáles de estos Fernández es el honrado? y ¿cuál es el pillo?”, el dinero no tiene conciencia ni religión, y tú que te quieres casar ¿con qué vas a mantener a tu mujer?, porque es otra cosa que no sabes: “la mujer es insaciable, le perdona al hombre todo menos que sea un infeliz”.

En la siguiente escena se observa a Doña Chita llorando desconsoladamente en el comedor de su casa y rodeada de otras mujeres, Mario entra a la habitación, lee una nota y se entera que Cristina se ha ido por no soportar la miseria, Concepción sale a su defensa argumentando que ella también lo hubiera hecho en su lugar, la mamá exclama: “¡que acaso es un pecado ser pobre!”, Don Pancho quema la nota y le dice a Mario: “como verás el honor de los Fernández se esfumó”.

En esta primera parte de la película observamos nuevamente como lugar común: la vecindad, en este caso se especifica que ocurre en el barrio de Peralvillo, barrio que en la época colonial marcaba uno de los límites de la ciudad, pero a su expansión pasó a ser parte de la zona centro, algunas de sus casonas coloniales fueron acondicionadas como vecindades, lugares económicos donde los grupos sociales vulnerables encontraron su hogar, formándose con ello la reputación de un barrio conflictivo y marginado, así tenemos al personaje de Don Eufemio que lo suben a una patrulla, para más adelante en la película enterarnos que es un vendedor de autopartes robadas. Jesús Martín-Barbero llamaría al barrio como el equivalente a una maternidad social por ser el espacio que enseña y que despliega al ciudadano “hay otra dimensión fundamental de lo popular que en el barrio revela su densidad cultural y social: los procesos de reconocimiento como “lugar” de constitución de las identidades.”²²⁹ Por ello indicar “Peralvillo” ya involucra una identidad de los personajes y entre ellos códigos compartidos.

La familia Fernández resulta ser el eje del filme, siendo este un tema recurrente dentro del cine de la época “desde los años treinta se había dado antecedentes que llamaban la atención hacia la figura materna, atención que se desplazó a todo el ámbito familiar durante los cuarenta y que desembocó en un cine sobre adolescentes en los cincuenta, último reflejo de una preocupación que, pese a sus variantes, remitían a un mismo punto: la familia.”²³⁰

No era la primera vez que Galindo contaba la historia de una familia, también lo había hecho antes en *Una familia de tantas* (1948), película que para Peredo Castro a comparación de otras de la época, en esta se:

²²⁹ BARBERO, *De los medios a las mediaciones*, pág. 217

²³⁰ PEREDO CASTRO, *Alejandro Galindo en el cine*, Pág. 31

Proponían la consideración del hogar paterno como el único lugar posible de realización de los individuos; la sumisión y el dominio como únicas formas de relación de los hijos frente a los padres; la imposibilidad de ejercer una autonomía física o ideológica que contraviniera lo establecido por la autoridad paterna; la conformidad como última opción; la certeza de un fracaso rotundo y doloroso para quienes se atrevieran a salir del cerco familiar; frente a todo este discurso se opone el discurso que Galindo plantea en *Una familia de tantas*.²³¹

En esa película de 1948 aunque la historia plantea el autoritarismo paternal, los hijos se revelan ante él concibiendo un nuevo modelo de familia, más moderno. Maru la hija mayor ante las injusticias del padre y la abnegación de la madre, decide casarse aún sin el consentimiento de ellos, pasos que después seguiría Lupita, la hija menor que aspiraba tener una relación más justa y equilibrada eligiendo ella a su futuro esposo y no el impuesto por el padre. Así Galindo puso en perspectiva que también se tendría que llevar a cabo un cambio en las estructuras familiares, que exigían los nuevos tiempos. Para Julia Tuñón hubo una tendencia del Estado para fomentar los matrimonios y la familia en la época posrevolucionaria, ya que durante la revolución los vínculos y la institución familiar se debilitaron²³², sin embargo, como lo muestra *Una familia de tantas* la idea de la familia porfiriana ya no era funcional.

Se ha abordado cómo el poder estatal y económico se transformó durante la administración alemanista y que esto cambió a la sociedad, éstas transformaciones también debieron llegar a la familia y a los roles de género. Sumado a ello tenemos una clase media urbana que está emergiendo así que su visión del mundo aún está en construcción, si retomamos la idea de Galindo como un cronista fílmico se puede notar un cambio en la familia que representó en 1948 y en 1953. En la primera *Una familia de tantas* está representada la familia tradicional que está en disputa entre un sistema patriarcal enérgico contra las ideas liberales de la juventud, en *Los Fernández de Peralvillo* la conformación no es tradicional, tienen una falta de autoridad paterna, que por momentos es llenado el espacio por el tío Don Pancho y es el deseo de Mario Fernández ganarse esa autoridad, que al no ser el padre no le está dado automáticamente, sino que tiene que hacer méritos para ganárselo. Las circunstancias de la vida real les dan conformación a estas familias, no es la primera vez que Galindo presenta otro tipo de orden familiar en *Dicen que soy comunista*, sólo está

²³¹ PEREDO CASTRO, *Alejandro Galindo en el cine*, Pág. 33

²³² TUÑÓN, *Mujeres de luz*, pág. 63

compuesta por Benito y su hijo y en este caso es Bertha quien tiene que ganarse la confianza del niño para poder aspirar a obtener un puesto familiar.

Otra diferencia que se puede notar en *Los Fernández de Peralvillo* es que hay un matriarcado emergente que en mi visión recaería no en la madre, sino en Cristina la hermana, que mantiene económicamente al hogar y que le dan atribuciones que entonces eran exclusivas del papel masculino, cómo esperar que llegue de trabajar para todos comenzar a cenar, o la libertad de elección de su pareja, cuestiones que ponen en conflicto el rol familiar de Mario.

En las familias que exponemos “la familia se convierte en un lugar de mediaciones y articulaciones en donde la mayoría, el conflicto y la lucha individual adquieren características sociales”²³³, la situación que cada uno de ellos tiene en el exterior se reflejan en la vida interior de la estirpe y cuando eso sucede puede ser unificada y fortalecida o por el contrario entra en dificultades o incluso en peligro de ser desintegrada. Por lo tanto cada una de las vidas de los integrantes, nos conecta a diversas problemáticas sociales que se considerarán:

Una familia de tantas y *Los Fernández de Peralvillo* tienen en común que son las mujeres jóvenes el agente de cambio. Para Silvia Oroz la presencia femenina es el elemento modernizador de las costumbres “es ella que presenta un modelo “nuevo” ante el desfile melodramático de los arquetipos de madres abnegadas, esposas fieles, novias que saben esperar.”²³⁴ Al cambiar el papel de la mujer en la sociedad se convierte en ese elemento modernizador, poder que paradójicamente es dado por la sociedad tradicional, que al encárgale el rol primordial de educadora y unificadora familiar, cambia los esquemas de ésta y de toda la comunidad. Galindo observó estas transformaciones como un componente que el cine tenía que retratar:

La invasión por las mujeres de las nuevas actividades industriales trajo como resultado nuevas actitudes de aquellas ante la vida. Esos aspectos fueron también recogidos por los cineastas para pintar dramas, grandes y pequeños –cuanto más grandes por intensos, mejor- que surgían en el seno de las familias como consecuencia de ambiciones despertadas, de necesidades insatisfechas, de envidias y pasiones reprimidas, de ansias inconscientes de libertad y de autorrealización.²³⁵

²³³ KRIGER, *Cine y peronismo*, pág. 245

²³⁴ OROZ, *El discurso de la transgresión femenina*, pág. 8

²³⁵ GALINDO, *Genocidio espiritual*, pág. 32

Así las nuevas actitudes femeninas se convirtieron en el tema pretexto que desataba el melodrama, en sociedades tan machistas como la mexicana, que venían de un cine de los años treinta mayoritariamente rural, compuesto por charros y mujeres objeto de discordias masculinas conquistadas con serenatas. Aunque es de aclarar que muchos patrones atribuidos a la “naturaleza” femenina seguían presentes como el sacrificio por amor, el sentimentalismo, la protección por los suyos, ser mediadora de dificultades y sus actividades domésticas. En contraste, en el melodrama atípico de Luis Buñuel *Los Olvidados* (1950), la madre del niño Pedro es una mujer indiferente a su hijo de quién se desatiende y por momentos es violenta, al ser su vástago producto de una violación y desesperada ante sus carencias de vida, en este caso la “naturaleza” femenina no es idílica, sino una mujer que actúa condicionada por su medio, característica que es muy común que se observe en el caso de los personajes masculinos. El ejemplo del filme resulta interesante por ser la antítesis de los aceptados por el progreso, los marginados sociales que estaban padeciendo la modernidad y que a nivel representación tampoco fue aceptada por el Estado porque contradecía el tema urbano que se había institucionalizado. Galindo sólo utilizó dos actitudes de mujeres que desafiaban los arquetipos y que eran las más comunes en el melodrama: la mujer fatal y la mujer moderna.

La primera de ellas resultaría la primera representación de la mujer transgresora en el cine:

La idea o mito de la mujer fatal surge hacía mediados del siglo pasado [XIX] por causas ligadas al creciente protagonismo alcanzado por la mujer en el trabajo y en la vida pública. Se desencadena una fuerte corriente misógina cargada de puritanismo burgués, especialmente sexofóbica, donde la mujer aparece tratada según los argumentos de origen agustiniano: por un lado, la figura de María, virgen, mujer desexualizada, la “no mujer”, y por otro Eva, expresión del mal, diabólica, la mujer sexual que ha llevado al hombre a su perdición.²³⁶

Sí se realizara un rastreo por esta aversión en sociedades con tradiciones judeo-cristianas seguramente nos la encontraremos desde su establecimiento. La mujer fatal que utiliza su sexualidad para obtener sus fines, es representada en todas las películas que se han analizado de Galindo en *Hay un lugar para dos*, el personaje de Kitty hace que Gregorio del Prado deje a su esposa y avala su irresponsabilidad laboral que posteriormente provocará sus problemas legales. En *Dicen que soy comunista*, Olga le coquetea a Benito cuando cree que

²³⁶ PIQUERAS GÓMEZ, *Las fatales modernas viaje a la sombra*, pág. 41

es un político influyente y posteriormente se confirma en la línea del mismo personaje cuando decide aceptar las pretensiones de uno de los diputados. En el caso de *Los Fernández de Peralvillo* hay dos mujeres con esas características: La mujer de bata elegante amante de hombres ricos y en la segunda descripción de la historia advertiremos a Martha, mujer de clase alta que utiliza a Mario Fernández para lograr sus fines con su amante. En todos los argumentos estas mujeres hacen o provocan que los protagonistas dejen a la “buena mujer”. Para Carlos Bonfil los personajes de las amantes, es el traslado de la representación de la prostituta de asfalto a una situación más elegante donde “se eleva al rango de “querida” y comienza a normalizarse el tema del adulterio, y, muy pronto, según el rigor de las exigencias de la protegida, el espectro del divorcio”²³⁷ Lo que resulta interesante es que aunque el adulterio ha existido desde mucho antes de la invención del cine, a partir de su reproducción constante y que pasa al ámbito público, provoque que sea normalizado y sobre todo en un período en dónde se invoca a la unidad familiar.

Aunque no son las únicas mujeres con el distintivo de interesadas y exigentes. Don Pancho asegura: “la mujer es insaciable, le perdona al hombre todo menos que sea un infeliz”, así hasta la buena mujer tendría un resquicio de culpabilidad.

De los síntomas de ser mujer moderna, en el período de estudio no sólo era estar en el campo laboral y pagar impuestos o comprar artefactos electrodomésticos, sino participar en el Estado democrático, a principios del sexenio alemanista, en 1946 se estableció la participación de las mujeres en las elecciones municipales y hasta 1953 fue reconocido el derecho al voto en elecciones federales, un año antes del estreno de la película. Es decir, estamos ante un período en dónde las mujeres alcanzan el estatuto de ciudadano, y éste reconocimiento, lucha y participación, estaba generando un cambio en la sociedad. La representación de la mujer moderna no sólo era una demostración del contexto, sino que a nivel industria había una competencia por el público con Hollywood, así “las mujeres en el cine de México y Argentina tomaron protagonismo en parte por la influencia del cine de Hollywood, donde las protagonistas eran mujeres independientes que muchas veces participaban en el mercado laboral.”²³⁸ Y que éste a su vez correspondía con su propio

²³⁷ BONFIL, *De la época de Oro a la edad de la tentación*, pág. 44

²³⁸ CATAIFE, *Melodrama y prostitución*, pág. 196

contexto femenino, así también existía una demanda por querer ver a estas mujeres en la pantalla.

La mujer moderna es aquella que busca independencia económica y en sus decisiones. En el melodrama a todas ellas las han llevado las circunstancias, Cholita en *Esquina Bajan* es secretaria porque tiene la responsabilidad de mantener a su mamá, y en *Hay un lugar para dos* el personaje deja de laborar al casarse con Gregorio pero cuando éste la abandona con su hijo, ella tiene que hacerse cargo, en *Los Fernández de Peralvillo* hay una trabajadora del hogar, aunque puede resultar extraño que una familia de su clase tenga una empleada, era común siendo que “la sirvienta era una vecina o parienta, por lo general una viuda o una esposa abandonada dispuesta a trabajar por muy poco dinero. Aunque esto le daba cierto prestigio a la familia, no constituía una señal de riqueza ni era inusitado en la vecindad”²³⁹, nuevamente confirmando que tenían que ser las circunstancias adversas las que llevarán a las mujeres a laborar y no como complementación de los gastos del hogar.

Siendo los casos más notables no sólo por su emancipación económica, sino también ideológica es la familia Fernández, Cristina trabaja en una oficina y Consuelo es la joven de opiniones liberales y rebeldes, entre ambas hermanas resulta en esta primera parte de la descripción un código de lealtad femenina, ambas se defienden frente a las críticas y reclamos de Mario. Siendo esto una característica de todos los personajes mujeriles, crean una red de apoyo con otras mujeres, ya sea familiares, amigas o vecinas. Cristina aparte de sufragar los mayores gastos del hogar, también es una mujer sexualizada, y de decisiones propias ante los reclamos del hermano y la vida miserable que opta por marcharse del seno familiar. Consuelo o conchita cómo se le dice cariñosamente tiene diálogos sugerentes: “sí la mujer es inteligente no tiene más que aplicarle a su marido el racionamiento amoroso, si él no gana plata, no hay cariño”, dejando claro a una mujer no abnegada, con poder sexual, lo que sí bien no le crea conflictos con la vecina, una mujer mayor y que podría ser más tradicional, sí le crea rubor ante la visión juvenil. Por otra parte cuando conchita afirma que ella y su hermana debido a su posición “no se pueden andar con remilgos, hay que pescar lo que caiga”, haciendo una clara referencia a que su posición socioeconómica les afecta en el momento de elegir pareja, cuestión que inquieta aún más a Mario porque según el concepto tradicional de hombre de

²³⁹ LEWIS, *Los hijos de Sánchez*, pág. 37

familia, estos deben velar porque las mujeres tengan matrimonios adecuados y respetables, que en sociedades estratificadas estas ideas están relacionadas con el poder adquisitivo y el éxito de los pretendientes y futuros maridos.

El deber ser de la figura masculina es amenazado por esta mujer moderna que a comparación de la mujer fatal el hombre se convierte en su presa. Esta “mujer moderna en apariencia, que sigue siendo tan fatídica y letal como sus antecesoras. Mujeres que son independientes económicamente, de profesión liberal, y entran en el juego del amor desde la fascinación, la fuerza y la independencia, que ejercen sobre el hombre. Este se rebelará contra ellas o permanecerá fuera de juego”.²⁴⁰ Creando así conflictos de poder sobre la jurisdicción del mandato, aunque en casa de los Fernández las mujeres siguen teniendo como punto de reunión la cocina, para aquella que logra ser independiente pasa al terreno de lo público, el terreno preponderante de lo masculino.

De acuerdo a Lucio Mendieta Núñez:

La invasión femenina en la burocracia ha llegado a alarmar a los hombres. En algunas ocasiones se han presentado proyectos de Ley que tratan de reducir a cierto límite, el número de mujeres burócratas. Desde el punto de vista del valor del trabajo, debe decirse que la mujer es muy hábil y en algunas labores (taquigrafía, mecanografía) superior al hombre. Pero también es necesario tener en cuenta que gran número de mujeres que tienen imprescindible necesidad de trabajar. Lo hacen para sostener cierto lujo personal o para llenar el vacío de su vida.²⁴¹

Esta cita me ha parecido interesante, porque el personaje de Cristina es burócrata, aunque en la historia no se sabe con exactitud sus funciones, es muy probable que retratara a una secretaria, porque pese a que las mujeres habían entrado al ramo laboral seguían supeditadas a realizar solamente ciertos trabajos que tenían relación con la idea de lo femenino cómo claramente lo hace notar la visión machista de Lucio Mendieta, que aunque era un intelectual su enfoque es el de un hombre de los años cuarenta, también es de llamar la atención la negación hacía las necesidades socioeconómicas de las mujeres de la clase trabajadora. La situación laboral de Cristina resulta conflictiva ya que sufre acoso sexual de parte de su jefe, cómo su personaje no corresponde al de una mujer fatal se niega a estas presunciones y sufre las consecuencias de trabajar más horas, siendo la necesidad económica

²⁴⁰ PIQUERAS GÓMEZ, *Las fatales modernas viajan a la sombra* pág. 42

²⁴¹ MENDIETA Y NUÑEZ, *La administración pública*, pág. 283

la razón para mantener una actitud pasiva que es reforzada por el consejo de la madre, personaje con atribuciones de mediadora de las relaciones familiares, que su vida está volcada únicamente hacia sus hijos y que por lo tanto pasa del sufrimiento a la alegría de acuerdo a las desventuras y venturas de sus vástagos.

Es importante tener en claro que sí bien a través del cine podemos reconocer características socialmente aceptadas y rechazadas sobre los roles de género, y sobre el concepto de familia, no se debe dejar de lado que el escritor y el director del filme hacen una representación desde su posición, así “las imágenes de las mujeres que aparecen en el cine mexicano son creadas a partir de la mirada varonil, en un sistema de predominio masculino.”²⁴²

Y que entonces bajo esta misma lógica representaría a los personajes masculinos. El hombre de la clase media, que para Galindo no es algo nuevo para él, es el mexicano que ha existido siempre, es el criollo o el hijo del hacendado.²⁴³ Que su mayor ambición es ascender, y es esto lo que da el carácter y fundamenta sus acciones, postura mostrada en los protagonistas de sus historias, pero también es el hombre que busca ser dueño del reconocimiento, de las voluntades de la mujer amada, y de los integrantes de la familia. En el ejemplo de *Los Olvidados* los jóvenes pertenecen a la escala social más baja y ellos no buscan ascender, sólo sobrevivir, siendo esto mismo lo que mueve a uno de los protagonistas, *El Jaibo* a buscar reconocimiento a través de la violencia y de imponer su voluntad, dentro de una dinámica de constante lucha, que a diferencia de los personajes de clase media pugnan con la modernidad y con los ricos, los olvidados lo hacen entre ellos mismos por la supervivencia del más fuerte, basados en los instintos y en “vivir en el presente que puede desarrollar una capacidad de espontaneidad, de goce de lo sensual, de aceptación de los impulsos, que con frecuencia está recortada en nuestro hombre de clase media orientado hacia el futuro.”²⁴⁴ Y riñendo con lo que fue y lo que será, sin embargo ambos tiempos no le pertenecen.

²⁴² TUÑÓN, *Mujeres de luz*, pág. 66

²⁴³ Expediente de Héctor Alejandro Galindo Amezcua, Cineteca Nacional, 1/4

²⁴⁴ LEWIS, *Los hijos de Sánchez*, pág. 19

En el caso de Galindo la pugna en *Una familia de tantas* es del padre que se enfrenta a Roberto del Hierro, el vendedor de ideas liberales novio de su hija, ahora la voluntad de la hija ya no le corresponde:

De la misma forma en que las bestias salvajes se saben dueñas de un territorio, en tanto que no lo abandonen o sean lanzados de él por otro miembro más fuerte de la manada, de esa misma manera (irracional) el ciudadano común se sabe dueño de su vida y propiedades en la medida en que el deseo de poseerlas le obliga a no despegarse de ellas y, sobre todo, en la medida en que no quebrante las reglas sociales, morales, legales y políticas que le permiten ser poseedor.²⁴⁵

Ocurriendo lo mismo con Mario Fernández al enfrentarse a Arturo, el novio de Cristina. Y es que el permitir que otro hombre ponga en duda sus reglas y la visión tradicional de la familia le resulta un peligro, lo mismo que la independencia de la mujer moderna, dando la impresión que al género masculino le resultaba más difícil adaptarse a los cambios de los roles de género que estaban surgiendo, que claro podría ser entendible ante la dominación que por siglos había permanecido.

Martín Peredo Castro habla sobre la relación entre el papel del jefe de familia y el Estado. La autoridad paterna es el microcosmos, es la institución autoritaria que guía, que puede emplear la fuerza y que ejerce el control coercitivo sobre sus miembros, también utiliza instrumentos políticos y salvaguarda las tradiciones. Entonces siendo así para él la figura materna el equivalente al gobierno porque es a quién se le confía la responsabilidad de llevar a cabo los fines del Estado, así su figura está subordinada.²⁴⁶ Bajo esta lógica de alguna manera los hijos, los jóvenes que están poniendo en duda y desafiando estas figuras de autoridad, también lo están haciendo con el poder político.

“Alejandro Galindo fue el primero y quizá el único en darse cuenta de que la familia sólo puede ser el sostén de una sociedad en desarrollo a cambio de que se modifique junto con ella. Galindo fue el único que pudo ver a la familia no tanto como institución sino el mecanismo promotor de ese desarrollo.”²⁴⁷ Desde dónde se podían romper los viejos paradigmas y crear el carácter del nuevo ciudadano.

²⁴⁵ PEREDO CASTRO, *Alejandro Galindo en el cine*, Pág. 71

²⁴⁶ PEREDO CASTRO, *Alejandro Galindo en el cine*, Pág. 72

²⁴⁷ PEREDO CASTRO, *Alejandro Galindo en el cine*, Pág. 35

En la segunda parte de la película hay un enfoque más cercano hacia Mario Fernández:

En una reunión un hombre hace un discurso del consorcio de distribución e importación de medicinas, dando la noticia que cuentan con el apoyo de los comerciantes más significativos del ramo, teniendo garantizado el éxito. Roberto Márquez se levanta y pide la palabra: “hablo como presidente del frente único de consumidores”, interroga sobre la seguridad que podrían tener de que el monopolio y los acaparadores no actúen para su propio beneficio, lo que hace protestar al líder del consorcio, alegando que el presidente del frente dice eso porque no conoce al consejo directivo, entonces le presenta a Mario Fernández de “honradez insospechable, un hombre que se ha formado gracias a su propio esfuerzo y que es el único sostén de su familia”, así invitándolo a participar para disipar dudas sobre el consorcio. Fernández toma la palabra como un hombre pobre hecho en la lucha por la vida, pero que sin vergüenza aceptó el puesto que le ofreció el consorcio, lo que lo hace comprensivo con la preocupación de Márquez y como tal le asegura que se estarán vigilando los precios. Márquez se disculpa por dudar y todos alaban la buena conclusión. El líder del consorcio se reúne con Fernández y Márquez en una oficina y los felicita por su buena actuación, están coludidos con él en la venta ilegal de medicamentos. En casa de la familia Fernández se prepara una cena de “millonarios”, todos visten más elegantes y Conchita está contenta porque “parece que ya saldremos de pobres y tendremos coche”, orgullosos leen el periódico donde Mario es la nota del triunfo. Mario llega a la cena con Márquez quién obtiene los agradecimientos por haber ayudado a su excompañero de escuela. Le presentan a Don Eufemio como comprador y vendedor de refacciones de automóvil, cuestión que aprovecha Márquez para pedirle un radio que le acaban de robar de su Cadillac 52, Don Eufemio recuerda haberlo visto así que se compromete a instalarlo y a decirles a sus muchachos que no se metan con el auto del Licenciado Márquez.

Doña Chita manda a Consuelo para que atienda a Márquez, mientras que Raquel se encuentra orgullosa de Mario. Las vecinas se ven sorprendidas por la abundancia de la cena que sólo lo habían visto en las novelas y en los anuncios de las salsas de tomate, sin embargo aún con la felicidad, la matriarca llora por recordar la ausencia de Cristina, aunque Mario le asegura que no ha perdido una hija porque ahora se va a casar con Raquel, “la novia que

siempre le ha sostenido el ánimo”. Doña Chita se disculpa con Márquez por haber echado a perder la fiesta con su sentimentalismo, y porque la cena es para agradecerle lo bueno que ha sido.

En la siguiente escena Raquel se baja de un automóvil lujoso que es manejado por Mario, y se acerca a una mujer rica que con actitud prepotente le dice que ya no tiene el trabajo de recamarera, Raquel le explica que ella va a ver la casa que está en venta, con incredulidad, la mujer se asoma a la calle y ve el auto que la espera, entonces cambia su actitud y se disculpa por no haberse dado cuenta en qué tipo de coche venía, Mario se acerca para apoyarla, la mujer le da una llaves al jardinero para que les enseñe la casa, pero Mario pregunta por el señor, porque él no quiere tratar de negocios con la servidumbre, así que prefiere regresar cuando éste se encuentre y se retiran, suben al carro donde los espera el tío Don Pancho, Raquel mantiene una actitud apenada mientras que Mario afirma que no regresarán porque no es la única casa en venta de Las Lomas, “seguro hombre, todos los días quiebra uno de estos nuevos ricos” le aconseja Don Pancho. En una casa humilde Arturo lee el periódico y ve una fotografía de su cuñado, habla con Cristina sobre lo que no le ha podido dar y aunque Cristina dice no encontrarse afligida por ello, Arturo trata de convencerla que ella puede hacer que mejore la situación en la que viven, sí le pide a su hermano un trabajo para él. Ella se niega porque Mario no la perdonaría jamás, “el dinero hace cambiar a la gente, al poderoso le encanta siempre estar perdonando, ser protector, darse pisto, llórale tantito y veras como” le aconseja el esposo, sin convencerla y molesto sale de la casa. Por la noche después de buscar casa llegan a la vecindad, Raquel llora porque ella no quiere vivir en Las Lomas y deja a Mario, quién se encuentra con el borracho del barrio, a quién le pita por estar a media calle “mátame déjame como calcomanía, anda qué ese es el asesino del pobre, que lo pise el rico, desgraciado rico explotador del pobre” le grita el borracho, pero cuando reconoce que se trata de Mario se disculpa por no haberlo reconocido ahora que trae el último modelo 1952, “Sí no fuera porque conocí a su padre, él siempre tan honrado, pero me da mucho gusto porque otro diría con ese carro dónde fue el atraco”, lo que desespera a Mario y para correrlo de le da dinero.

En la oficina Fernández que está acompañado por su tío, leen malas noticias en el periódico donde anuncian cambios en los empleados de confianza del consorcio, porque le

acusar a Mario de corrupción, lo que Arturo ve como una oportunidad para amenazar a Cristina que si no busca a su hermano, la abandonará. Márquez le da confianza a Fernández que no pasará nada por el escándalo, saliendo bien librado de ello. Mientras lo lleva a una fiesta lujosa de empresarios, en la cual a Mario le presentan a Martha hija de un empresario, quién hace que capte su atención y con coqueteos hace que se olvide de Raquel quién se encuentra incomoda en la fiesta, al verlos bailar Raquel se siente decepcionada y decide irse, pero Mario se da cuenta y dispone acompañarla, al llegar a la vecindad Raquel termina la relación por que la fiesta la hizo ver que él ya no es el mismo y ella nunca podría vivir en un mundo donde la validez de la persona depende del dinero que posee, y su aspiración es ganarse el respeto del hombre que será su esposo para darle un hogar en donde el cariño no se compra. Aunque Mario externaba que ahora por fin es alguien y lo llaman con respeto porque ya no es un vendedor de licuadoras, Raquel se despide de él porque ella regresará con los suyos.

En consecuencia Mario se casa con Martha, quién es amante de Federico hombre casado y que se beneficiará con su nuevo estado civil para mantener una relación más cercana con el amante y así cuidar las apariencias sociales. A Fernández le siguen proponiendo negocios ilícitos, sin embargo él se muestra con dudas morales y los rechaza. Aunque la aparente unidad familiar continúa porque el matrimonio vive bajo el mismo techo con Consuelo, Doña Chita, Petra y el tío Don Pancho, la nueva vida de ricos ha cambiado su dinámica: Conchita se ha dado a la fiesta, Mario y Martha mantienen una relación distante pero ambos se benefician con las apariencias del matrimonio. Don Pancho le advierte a Martha que las personas comentan su relación con Federico y su actitud le puede provocar problemas “olvida usted que el viene del barrio, de Peralvillo la gente ahí tiene sus principios y luego se deja llevar de sus instintos”.

“es cierto, Mario no es de mi mundo pero bien pronto a sabido adaptarse a él y es tan civilizado como yo y los dos nos entendemos o no lo había notado usted, además no se apure, si Mario se entera no me hará nada, es ya de los nuestros, también él ya sabe cerrar los ojos en lo que no le conviene ver.”

Doña Chita trata de intervenir por Cristina que fue amparada por Raquel al ser abandonada por el esposo y en estado de embarazo, aunque Mario quiere arreglar la dificultad

con dinero, la madre interviene para que sea aceptada nuevamente en el hogar, situación que es negada por qué ahora para Mario le es importante mantener las apariencias sociales, así que sólo se ofrece a dar una pensión, esta actitud desilusiona a Doña Chita, que acude a buscar a su hija y a su futuro nieto.

La transformación de Fernández es evidente, cada vez con menos escrúpulos para aceptar cualquier tipo de negocio ilícito que en un pasado le producía cuestionamientos morales, como el negocio con el Sr. Monzón dedicado a la leche granulada, producto que provoca intoxicaciones, pero que Mario sabe salir librado de las acusaciones al intencionalmente no haber firmado documento y declarar en contra de Monzón y Roberto Márquez. Así, sin ayudar a su amigo y socio, para él continuar con sus ambiciones. Y sin escuchar los reclamos del tío Pancho a quién le señala: “¿y ahora de qué se espanta tío, no fue usted quién me puso en este camino, las primeras lecciones las recibí de usted?”, aunque el tío pretende poner límites a las ambiciones de Mario “¡pero es que tú no te paras en nada, eres capaz de todo por tu afán de riquezas y de poder, todo lo atropellas hasta lo más sagrado, no te reconozco eres otro!”, así Mario le reclama el disfrutar de él y de su casa con el dinero que ha ganado atropellando lo más sagrado, y lo corre de la casa.

Así una de las últimas escenas Mario llama al sirviente Ramón para que reúna a la familia para cenar sin embargo le informa que su madre le ha dejado un recado, donde le escribe que su deber es estar con Cristina, así que se ha ido con ella en donde formará un nuevo hogar ya que él y Conchita se “han olvidado de todo lo que su padre les enseñó”. Al preguntar por Conchita le informan que se había ido desde un día antes con unos amigos a Mazatlán. Mario al verse en soledad trata de alegrar la casa con música y ofrecerle a Ramón que beba con él, sin embargo este se niega porque se reunirá con su familia. El teléfono suena y es la esposa de Federico buscando a su esposo, lo que deja claro que Martha y el son amantes, aunque Mario le niega la situación aparentando que Martha se ha ido con su hermana y así no duden de su esposa. Recuerda las palabras de Raquel, la mujer que no pretendía dinero más que el respeto de su esposo, por lo que decide salir y regresar a la vecindad de Peralvillo a buscarla, sin embargo se encuentra con la noticia que ella ya se ha casado, al hablar con el ahora esposo intenta darle dinero por el tiempo que estuvo su hermana bajo sus cuidados, que niegan aceptar porque lo hizo por tratarse de una amiga de la familia

y no por ser la hermana de un millonario, ellos a cambio obtuvieron el cariño de su hermana, el de su hijo y ahora el de su madre, que han regresado a la vecindad con Don Pancho.

Mientras tanto Márquez llega al barrio buscando a Mario, y el borracho intenta advertirle que el ex socio lo está buscando armado, sin embargo Mario lo ignora y trata de darle dinero para que se aleje. Fernández llega a su antigua casa, “pasa, pasa estás entre los tuyos, estás en tu casa” le dice Doña Chita mientras lo abraza, Mario llega arrepentido de sus actitudes: “yo pensé que con el dinero podría tenerlo todo, y ahora veo que lo que verdaderamente vale es la amistad, el respeto de los demás, el cariño de una mujer leal, el calor de un hogar, nada de eso se compra con ningún dinero y ahora descubro qué no tengo nada”, aunque Doña Chita le da ánimos que todo podrá cambiar que él volverá a ser el hijo de quién estaba orgullosa “un hombre sin fortuna, pero que nadie tenga que reprocharle como lo fue su padre”, volverán a ser “los Fernández de Peralvillo pero tranquilos con su conciencia”, Mario promete no volver a olvidar sus consejos ni el ejemplo de su padre, recibiendo el perdón materno pide el perdón a Cristina y conocer a su sobrino. Mario se despidió porque irá a reparar los males hechos para ser digno de la familia, sale en medio de la lluvia y truenos que avisan del momento culminante, cuando encuentra a Roberto con pistola en mano, y aunque Mario le dice que ahora las cosas han cambiado, éste decide dispararle. Mientras el cuerpo de Mario Fernández yace tirado, el borracho se acerca para decirle: “se lo advertí, se lo advertí, pero esa es la tragedia del hombre que no oye consejos y ahí está a media calle cómo escupido por el cielo, no hay que equivocarse el camino”.

Uno de los temas modulares de la película es la importancia del ascenso social que se puede considerar abordado de manera opuesta a *¡Esquina Bajan!* y en su secuela *Hay un lugar para dos*, las cuales se podían conectar a la doctrina de la *mexicanidad* que hacía hincapié en el cambio de mentalidad y en incentivar sentimientos de superación para buscar un mejoramiento material y moral. En este caso sigue presente el mejoramiento material, pero con un cambio de pensamiento amoral, encarnado por los consejos de Don Pancho que su reflexión se centra en qué el dinero no tiene conciencia ni religión, situación que para Francisco Martín Peredo con esto “el director se aparta del maniqueísmo clásico de nuestro cine, de acuerdo con el cual pobre significa bueno y rico equivale a malo. Se propone en esta

película una aristocracia capaz de las peores bajezas morales, pero se hace lo mismo con los barriobajeros de Peralvillo.”²⁴⁸

Dentro de las condiciones que fueron necesarias para que la modernidad lograra sus objetivos fue incentivar las aspiraciones sociales, que los mismos cambios estaban provocando. Para ello es preciso remitirnos al contexto de la posguerra en un período en donde Estados Unidos se había construido como el guía de occidente y buscaba la hegemonía mundial, el país que estaba dando las pautas de lo que se concebía como moderno e industrializado, dentro de esta influencia también debió de incidir la cercanía geográfica, provocando que:

El Estado mexicano y los sectores medios de la sociedad se materializaran importantes contradicciones: en tanto que la influencia de la cultura material de Estados Unidos era atractiva para el grupo gobernante y las clases medias mexicanas, y se buscaba su incorporación como parte importante del desarrollo nacional y las tendencias modernizadoras, muchos otros valores culturales, considerados como transgresores de aspectos tradicionales de la sociedad, fueron vistos con recelo.²⁴⁹

Curiosamente el discurso de la *mexicanidad* incentivaba la superación personal y laboral para adoptar la cultura material estadounidense adquirida por las clases altas, y aspiracional para las medias y bajas. Así tenemos en las historias de Galindo, integrantes de vecindades pedir de beber un *jaibol* (adaptación fonética en español de la palabra inglesa *high ball*), un *vermut* o la vendedora de cigarrillos anunciando los *Blockis de carita*, *Chester*, *Philips* o *Camel*, Mario Fernández en su acenso social comprar un *Cadillac* y vendedores de aspiradoras, refrigeradores o licuadoras llevando la nueva modernidad a las puertas de los hogares. Aunque para José Agustín a principios de los años cincuenta México realmente aún no se *agringaba*, aunque mucha gente consumía los productos importados, la gran mayoría prefería las marcas nacionales que siempre habían conocido.

Sin embargo aquí es preciso cuestionarnos sí el incentivo hacía lo que se concebía como progreso, podría resultar contraproducente en que también se estimularía su adquisición por medios deshonestos como la propia corrupción, el robo, el fraude o la

²⁴⁸ PEREDO CASTRO, *Alejandro Galindo en el cine*, pág. 186

²⁴⁹ CORAL Emilio, “La clase media mexicana: entre la tradición, la izquierda, el consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970)” *Revista Historias* 63 Ensayos, enero/abril 2016. Pág. 107 en <https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/?p=5059>

violencia. El sociólogo Lucio Mendieta Núñez describía a la sociedad de los años cuarenta: “la llamada buena sociedad se abre acogedora ante cualquier ladrón con éxito. Lo único que no perdona la sociedad mexicana es el fracaso y la pobreza. Para el ladrón que fracasa, la cárcel y la ignominia; para el ladrón que triunfa, todos los bienes de la vida. Esa es la ley social de nuestro país, cuando menos por ahora.”²⁵⁰ Dejando claro en su perspectiva que los vicios políticos de los que ya se trataron o en este caso la búsqueda condenable del ascenso social, pueden ser entendidos desde el deber ser, provocando con ello la inmoralidad del ambiente que planteaba el autor. Entonces se daría fundamento a la situación de los *Fernández de Peralvillo* que para lograr ascender en la escala social y adquirir su valor y reconocimiento, tuvieron que adentrarse en la inmoralidad que fue aceptada por Don Pancho, Mario, Roberto y por el círculo de la clase alta. Cuestión que puede tocarse con *Los Olvidados* aunque sus motivos son diferentes, los medios deshonestos y una carencia de moralidad son las herramientas para conseguir sus fines.

El reconocimiento social no sólo era hacer fortuna, sino también estaba condicionado por el trabajo a desempeñar, en este sentido el investigador Emilio Coral menciona:

Ser parte de las clases medias en México ha implicado ser urbano y ganarse la vida a través de alguna de las labores no manuales ofrecidas por las ramas intelectuales, burocráticas, comerciales o del sector servicios. La herencia histórica mexicana se ha visto altamente influida por prejuicios ibéricos que consideraban el tener que realizar trabajos físicos o manuales como algo relativo a clases sociales de menor posición; según esto, quienes desempeñaran cualquier tipo de trabajo manual para ganarse la vida eran mirados con cierto desprecio. Así, se tenía que ser oficinista, empleado, clérigo, abogado o doctor para ser una persona respetable.²⁵¹

Cualidad que observamos en los protagonistas de las películas analizadas en este capítulo. Benito Reyes Zubirán en *Dicen que soy comunista*, de trabajador linotipográfico a representante del Partido de Juventudes Revolucionarias, y Mario Fernández en los *Fernández de Peralvillo* de vendedor ambulante a empresario, ambos personajes se muestran cambiantes de actitud por una más segura y determinada en la transformación de sus actividades, situación que también se observa en aquellos que los rodean dándoles

²⁵⁰ MENDIETA Y NUÑEZ, *La administración pública*, pág. 297

²⁵¹ CORAL Emilio, “La clase media mexicana: entre la tradición, la izquierda, el consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970)”. Revista *Historias* 63 Ensayos, enero/abril 2016. pág. 106 <https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/?p=5059>

aprobación, admiración o buscando beneficiarse del nuevo estatus. Y que en el caso de *Los Olvidados* cuando sus personajes laboran y no se dedican a robar, lo hacen en labores manuales, incluso en el caso de Pedro cuando es forzado a ir a una “granja” para ser educado, muestra una orientación por parte de las instituciones estatales para adherir a los niños de clase sociales bajas en situación de conflicto o de calle únicamente a la instrucción en trabajos manuales, lo que a la larga pudiera provocar el condenarlos a no crecer socialmente.

Sí revisamos la historia de México se podría afirmar que el clasismo en la sociedad mexicana es una herencia colonial que fue tomando diversos matices de acuerdo a los contextos, así tomó otras dimensiones en la época posrevolucionaria con el compromiso del Estado hacía las masas y un vuelco a lo popular, el crecimiento de la clase media indicó que existía la posibilidad de la ascensión económica y social, que hubiera sido más complicada durante el porfiriato o casi imposible en la colonia. Para Jesús Martín-Barbero esto también significaría un nuevo peligro: “la masa más que un ataque era la imposibilidad de seguir manteniendo la rígida organización de diferencias y jerarquías que armaban a la sociedad. Por eso la agresividad de las masas parecía más blanda pero también peligrosa, no era el levantamiento de una clase sino la liberación de una energía incontrolable.”²⁵² Lo cual era visible en las representaciones cinematográficas, la clase subalterna urbana no era estática, eran actores políticos en potencia: buscaba participación, se quejaba, hacia huelgas, buscaban identidad y soñaban con elevar su nivel de vida material, sin embargo los más infortunados también serían marginados de la participación y visibilidad política. Provocando que el compromiso que tomaría el Estado sería principalmente dirigido a las masas que estaban en movimiento, dejando a los otros en el olvido, se llevaría a cabo a través del autoritarismo paternalista y métodos de control en todos los campos que no sólo aseguraría su legitimidad sino garantizaría la estabilidad de esa energía incontrolable. Y que entonces podemos incidir nuevamente que las leyes de control sobre el cine pudieron ser usadas como una forma de dirigir ideológicamente y emocionalmente a la masa.

Y cuando hablamos de emociones se debe de percatar que los filmes no sólo pueden enganchar al público desde la historia, sino hay una serie de factores que la acompañan cómo las imágenes, planos, música, que respaldan a los objetivos del texto y que crean un vínculo

²⁵² MARTÍN BARBERO, *De los medios a las mediaciones*, pág. 172

emocional. Aunque sí bien se ha señalado que las películas que hemos analizado son una construcción del contexto político, económico y legal de parte del Estado, junto con una posible perspectiva del director, también hay otro factor que no se debe dejar de lado, la demanda del público y la dinámica del mercado cinematográfico.

Para David Bordwell la industria del cine en el periodo clásico funciona a través de la similitud y la repetición, así se crearon los géneros, que es una importante fuente de expectativas del público²⁵³ y que se asientan en reglas de narración y en temas en común, entonces se podría decir que la similitud y repetición crearía productos en serie de los cuales el espectador se habituara y también lo demandaría. Para el caso de México y de toda América Latina desde los años treinta el melodrama fue el género más difundido. Martín-Barbero lo llamaría como la retórica del exceso:

Todo en el melodrama tiende al derroche. Desde una puesta en escena que exagera los contrastes visuales y sonoros a una estructura dramática y una actuación que exhiben descarada y efectivamente los sentimientos exigiendo en todo momento del público una respuesta en risas, en llantos, en sudores y estremecimientos.²⁵⁴

Es decir, el melodrama en el cine era una maquina creadora de emociones intensas, para producir su mayor finalidad: la difusión y cuidado de la moral, y es que al haber una masa heterogénea con intereses y perfiles diferentes, el aspecto común en el ser humano serían los sentimientos y las emociones: “Siendo la emoción lo único que unifica a los hombres, si se les quiere hacer partícipes de una acción, de un quehacer o de un pensar, habrá que emocionarlos, cosa solo posible, privativa, de las artes dramáticas [...] eso lo sabe el político... o lo intuye. De ahí que tenga que echar mano del autor, del artista, para que el pueblo haga o tome el camino que conviene al político.”²⁵⁵

Herramienta no sólo exclusiva del político, también de la dinámica comercial en la producción de la cultura de masas:

La relación melodrama-convencionalismos sociales no es exclusiva del género y sí de toda la producción de la cultura de masas. Así los significados morales por ella definidos responden a valores patriarcales y judeo-cristianos. La defensa de esos contenidos funciona

²⁵³ BORDWELL Y THOMPSON, *el arte cinematográfico*, Pág. 81

²⁵⁴ MARTÍN BARBERO, *De los medios a las mediaciones*, Pág. 131

²⁵⁵ GALINDO, *Verdad y mentira del cine mexicano*, pág. 72

como reafirmación del mundo conocido y asimilado por el espectador, lo que genera una familiaridad con el producto.²⁵⁶

Y esa identificación del espectador con lo que observa en la pantalla, va ocasionar que se apropie, consuma y demande el producto, lo cual económicamente resultó ventajoso para la industria. Así dejando claro que sí las películas eran moralistas, más que por imposición, lo eran porque así era la sociedad de la primera mitad del siglo XX. Entonces “los prejuicios y convenciones sociales eran casi inexpugnables, las costumbres eran cada vez más rígidas y formales, aunque aún todo era muy inconsciente, las jerarquías y los autoritarismos iban de la mano en toda la sociedad mexicana.”²⁵⁷ Si nos preguntamos ¿a qué tipo de moral nos referimos?, tendremos como respuesta a la moral dominante establecida por los esquemas ideológicos, así el cine también era un perpetuador de esa moral. En este caso también el director como personaje de su época, ya que de acuerdo al testimonio de Galindo su finalidad era dejar sentimientos útiles en los valores del espectador. Para Monsiváis esto daría forma al trabajo de Galindo: “La obra de Galindo la marcan las contradicciones; es uno de los directores y argumentistas más feroces en su crítica y es el responsable de filmes de un moralismo lamentable; es un innovador y un realizador rutinario.”²⁵⁸ Dentro de la opinión de Monsiváis me parecería que Galindo podría representar a cualquier ciudadano o incluso al propio Estado posrevolucionario, es contradictorio: es liberal y conservador, es moderno y tradicional, es urbano y rural.

La moral “distraída” o su ausencia, será lo que desencadenará los conflictos de los personajes, en el caso de los protagonistas el dejar a un lado sus valores, hará que pierdan todo y se pierdan a ellos mismos, transformándolos en otros seres ajenos a su familia, amigos y barrio, es decir alejados de su círculo de salvación e identidad. “Es esto lo que constituye el verdadero movimiento de la trama; la ida del des-conocimiento al re-conocimiento de la identidad.”²⁵⁹ Así Gregorio del Prado, Benito Reyes Zubirán y Mario Fernández, están en constante disputa entre lo que sé es y lo que se quiere ser, que bien podrían representar a toda la clase media. La recuperación de su identidad sucede cuando recobran sus valores y con

²⁵⁶ OROZ, *Melodrama el cine de lágrimas*, pág. 33

²⁵⁷ AGUSTÍN, *Tragicomedia*, pág. 136

²⁵⁸ MONSIVAIS, “Alejandro Galindo capto con exactitud el alma del arrabal”, *El universal*, 03 de Febrero, 2001 pág. 5

²⁵⁹ BARBERO, *De los medios a las mediaciones*, Pág. 131

ello todo lo perdido, así aunque pueden tener actitudes reprochables en el fondo siguen siendo virtuoso. De ahí que también se afirme que *Los Olvidados*, es el atípico melodrama ya que los personajes no sufren cambios, algunos muestran más o menos valores pero los siguen manteniendo en todo el filme, no hay arrepentimientos, transformaciones, ni mensaje moralista implícito, más que el que pueda interpretar el espectador. Y es que de acuerdo al melodrama comúnmente los personajes son polarizados o se es bueno o se es malo:

La esquematización es entendida en la mayoría de los analistas en términos de “ausencia de psicología”, los personajes son convertidos en signos y vaciados de la carga y el espesor de las vidas humanas. [...] La polarización maniquea y su “reducción valorativa” de los personajes a buenos y malos resulta ser, según los analistas, un chantaje ideológico.²⁶⁰

El bueno tiene las virtudes que se desean en la sociedad y con ello es el signo de lo permitido y del deber ser, así su antagonista será el ejemplo de lo que no debe ser consentido. En las películas analizadas esta encarnado no sólo por un sujeto, puede ser la mujer fatal, un partido, un líder sindical o de ruta de camiones, ladrones, una clase social, o un sujeto con disfraz de amigo, aquellos que no se redimen porque en el fondo carecen de virtud.

En *¡Esquina Bajan!* es aclarado el mal entendido por el cual es acusado Gregorio del Prado y “los malos” son aprendidos por la policía, situaciones que provocan que entre los trabajadores y el sindicato se vuelvan a unir y en la última escena celebren en el banquete de bodas de *Regalito*. Uno de los líderes dice un discurso: “y por ello es que digo que con verdadero orgullo debemos agasajar aquel compañero que en todo momento dio muestras de lealtad, y que supo también ser un verdadero compañero y tener un verdadero espíritu de clase”, en contestación Gregorio le da las gracias al que creó la cortesía y que gracias a esto conoció a *Cholita*. Los buenos valores deben ser reconocidos, pero también son adjudicados como cualidad de la clase: lealtad, compañerismo y la correspondencia con sus líderes. Y nuevamente observamos la concordancia entre la vida pública y privada; el premio público es la admiración y en lo privado el amor de pareja. El desenlace es lo que sustentará su secuela en *Hay lugar para dos*, ya que el reconocimiento material y de su gremio desencadenará en Gregorio un olvido por los valores, ocasionando circunstancias y atrayendo personas que lo convertirán “en el malo”, hasta que ese proceso lo lleve a la retractación y sea nuevamente el protagonista bueno con voluntad de hacerse responsable de sus acciones. Sin embargo en

²⁶⁰ BARBERO, *De las medias y las mediaciones*, pág. 128

esta parte de la historia queda claro que se le da mayor importancia a la lección moral que a una representación de la realidad o a la importancia de que las instituciones hagan justicia de forma correcta, ya que el juez sólo le impone una sanción monetaria a pesar de la gravedad del caso. Representación que tienen relación con lo que Leopoldo Zea señalaba: “el mexicano no funda sus relaciones sociales en el respeto a una ley abstracta sino en relaciones personales, como, por ejemplo, en la lealtad a un caudillo amigo.”²⁶¹ La moral entonces estaría por sobre lo civil, y el cambio actitud hace que haya reconciliación con sus compañeros que le corresponden con apoyo, así logrando la libertad que de otra forma no hubiera podido conseguir, por su parte los líderes bajo los intereses sindicales actúan con mayor resistencia ante el remordimiento de Gregorio, pero finalmente seden ante la unión de los trabajadores, dando muestra sobre la determinación de la colectividad. Públicamente Gregorio vuelve a ser un ciudadano libre y un empleado respetable, de forma privada se reconcilia y conforma una nueva familia con *Cholita* y amigos, que pese a las malas conductas, ellos continúan siendo leales, y perdonando *por amor*.

El cambio que enfrenta el protagonista de Benito Reyes Zubirán en *Dicen que soy comunista*, al ganar reputación como integrante del supuesto partido, pasa del enojo ante sus circunstancias a la complacencia ante los supuestos ideales. Convirtiéndose estos en el eje de su vida pública y desatendiendo la privada, haciéndolo un padre desobligado. Que al darse cuenta del fraude, deja de creer en el partido y se revela, pero sigue manteniendo la esperanza de un cambio social al mostrar interés y apoyo al nuevo gobernador. La gente que lo rodea: Bertha, su hijo y sus amigos, continúan siendo incondicionales, así ellos mismos arriesgan su vida al tratar de rescatarlo, para en última instancia ser defendidos por los diputados y la policía. La última escena también termina en fiesta, Benito ahora formará una familia con Bertha, la reina de los meseros. Los personajes de los diputados en un primer momento pueden considerarse como “malos”, cuando acusan de robo al hijo de Benito, sin embargo sus personajes se transforman en la historia, que pese a que son mostrados como corruptos, también muestran lealtad ante la amistad, nuevamente quedando por encima estas cualidades morales, más que lo apropiado de la función pública.

²⁶¹ HURTADO, *El Hiperión*, pág. 25

Sí observamos las similitudes de los finales, hay un eje rector: el enaltecimiento a la familia. Cuestión que se repite en *Los Fernández de Peralvillo*. Una diferencia notoria es que el personaje principal de Mario Fernández a comparación de los otros, ya mostraba actitudes inflexibles y conflictivas dentro del círculo familiar, pareciendo que su transformación hacía la pérdida de valores era esperada. Por lo tanto su final también fue más dramático: una noche de lluvia y truenos le pide perdón a su familia y promete reparar los males hechos para volver a ser digno, en este caso los suyos no se mantienen leales al abandonar la residencia de Mario y buscar su bienestar, pero sí son capaces de otorgar el perdón, así un expulsado del clan puede volver a ser aceptado por el arrepentimiento que resulta tardío al no ser suficiente para Roberto, el malo amoral que asesina a Mario. En la última escena el borracho que funcionaba como una especie de conciencia, menciona: “se lo advertí, se lo advertí, pero esa es la tragedia del hombre que no oye consejos y ahí está a media calle cómo escupido por el cielo, no hay que equivocarse el camino”. Dejando clara la moraleja, e impidiendo con ello el destino feliz.

Por su parte en *Los Olvidados* también el final llega con la muerte de los protagonistas, pero no cómo forma de castigo, sino un desenlace esperado de los acontecimientos, el final es feliz solamente para el personaje del músico ciego, melancólico del porfiriato, que dice: “ojalá los mataran a todos antes de nacer”, colocando a los abandonados de la modernidad como el mal social a resolver. Sí bien los finales desafortunados para el protagonista resultan poco habituales dentro del género melodramático, no lo es el uso de la violencia en el cine mexicano cómo herramienta pedagógica moralista:

La desaparición o más bien la sustitución fílmica de la violencia urbana por el tremendismo a medias. En el arrabal que el cine inventa la violencia es el fatalismo que alcanza sus objetivos. En este orbe temático todo lo físico desemboca en la espiritualidad de la moraleja: un acuchillamiento, un robo que culmina en asesinato, un pleito donde su contendiente pierde un ojo, un tranvía que aplasta un jorobadito, un cinturón que destroza a golpes a una prostituta. Y en el escamoteo del tremendismo, la violencia se reduce al desfile de golpes de la vida. No llores hermano, así lo quiso Dios.²⁶²

²⁶² MONSIVAIS Carlos, “Vino todo el pueblo y no cupo en la pantalla (Notas sobre el público del cine en México”, *Utopías*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Núm. 2, Mayo-Junio 1989, pag.48. en http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/5519/08_Utop%C3%ADas_02_1989_Monsivais_Carlos_42-48.pdf?sequence=1&isAllowed=y

En las películas que se analizaron podemos distinguir dos tipos de personajes que sufren la violencia, de quién la obtiene como resultado de sus acciones: Mario Fernández y Kitty que resulta desfigurada. Y otros que son apoyo a las reivindicaciones: el niño que le amputan un brazo para que Gregorio del Prado se redima. Quedando nuevamente la enseñanza de la moral sobre cualquier otro contenido que pudiera resultar reprobable, y que en una lectura alterna podría dar como resultado una justificación a la violencia, a la corrupción, o a la injusticia. También podría ser una forma de aminorar ciertos vicios sociales o realidades de los cuales el espectador necesita evadir, bajo este entendimiento Galindo expresó:

Todas las películas presentadas encerraban una moraleja; pero lo que nunca se dijo es que la inclusión de la moraleja en todo filme obedecía exclusivamente a fines lucrativos, no a una celosa finalidad moralizante. En efecto, la moral en la pantalla resultaba más productiva que en la vida. [...] Y si bien el mundo y en la vida se ve que los hombres, particularmente el poderoso y el que le sirve de cerca, no practican la una y administra la otra a su placer y conveniencia, en el filme, viva (y supuestamente fiel) imagen de ese mundo, el realizador trataba de corregir esta anomalía. Cuando menos mientras duraba la ficción en la pantalla. Lograban con ello, sin saberlo – tal vez sin quererlo-, idealizar la realidad del mundo de miseria espiritual y moral en que vivía el espectador ordinario.²⁶³

Qué si bien es una opinión un tanto contradictoria con otras donde él denunciaba que la moral tenía que estar presente en los filmes debido a presiones políticas y religiosas, sin embargo aquí la manifiesta como algo exclusivo de la taquilla. He pretendido que en este trabajo se entienda que son múltiples los factores que intervinieron en la representación de las historias, y en este caso ciertamente la demanda del público resulta imprescindible como producto comercial, en parte conformado por el estímulo del género más difundido y por otra las propiedades del cine de crear sueños e ilusiones del mundo donde pudiera ganar siempre el bien sobre el mal, donde las dificultades se resolvieran y tuvieran un final feliz.

Lo que debió contribuir para que la industria melodramática se estableciera durante la primera mitad del siglo XX como el lugar de enseñanza de las masas:

- Provee en las familias del idioma utilizable a la hora de la solemnidad y de las tormentas emocionales.
- Refrenda las prohibiciones de la moral al uso.

²⁶³ GALINDO, *El cine Genocidio Espiritual*, pág. 37

- Condiciona la psicología conveniente en las crisis del alma, y en los avatares de la honra.
- Adiestra en las reacciones por emitir en los forcejeos entre el bien y el mal.
- Ofrece las fórmulas verbales adecuadas en el proceso amoroso y la convivencia familiar, los bloques expresivos por emplearse en el caso de pasiones, tragedias, métodos de expiación, dudas que desembocan en la canallez o el sacrificio, obediencia a los padres o enfrentamientos democráticos con ellos, cuidados de la honra, heroísmos de la desdicha.²⁶⁴

Este tipo de películas funcionarían con un sistema de retroalimentación, si bien sólo eran una representación de la realidad, estaban inmersas en una cultura y tiene un contenido social, que a su vez en la recepción afirman y crean consciente o inconscientemente en el colectivo su cultura y su sociedad, la manera en que podían ser interpretadas o adoptadas va a depender de las particularidades del espectador y de su tiempo, cómo afirmaría Marc Ferro: “Toda sociedad recibe las imágenes en función de su propia cultura”²⁶⁵. A partir de la cual le darán significado y admisión. Siendo así es importante para el historiador no juzgar a la sociedad de estudio sino comprender sus particularidades ya que en ocasiones el cine clásico es demeritando por conllevar moralejas, sentimentalismos y moralidades repetitivas, sin embargo también es cierto que sólo es un elemento de comprensión de una realidad compleja que es representada.

Como manifiesta Clara Kriger:

En contraposición a los puntos de vista de los estudios previos que plantean de que los finales armónicos licuan completamente cualquier elemento que apele a una crítica o a una reflexión sobre la realidad, es necesario pensar que este conjunto fílmico cumplió una función importante para una sociedad conmovida por la capacidad de intervención social de las masas en ascenso. Ante un cambio tan rápido y contundente de la composición de la sociedad, de los espacios urbanos y políticos que fueron ganando por nuevos sectores.²⁶⁶

²⁶⁴ MONSIVAIS, *Se sufre porque se aprende* pág. 27

²⁶⁵ FERRO, *Cine e Historia*, Pág. 15

²⁶⁶ KRIGER, *Cine y peronismo*, pág. 23

3.3.1 Cartel



Los datos básicos del cartel son la productora AC Alianza Cinematográfica, S.A. (sello ACSA), Los protagonistas: Víctor Parra (Mario Fernández), David Silva (Roberto Márquez), con el mismo tamaño de letra denostando la misma importancia: Sara García (Doña Chita), Irma Torres (Raquel), posteriormente como actores secundarios: Andrés Soler (Don Pancho), Alicia Caro (Cristina), Leonor Llausas (Conchita) y Rebeca Iturbide (Martha) y con letra sobresaliente a pesar de que sólo es una actuación especial pero denostando lo vendible que fue: *Resortes* (como el borracho o teporocho). Título: Los Fernández de Peralvillo, y como subtítulo: El mundo en que vivimos, en letras pequeñas: Argumento de J.M Buran y Casahonda, Adaptación de Marco Aurelio y Alejandro Galindo, productor: Alfonso Patiño Gómez, director: Alejandro Galindo, y el sello de la distribuidora.

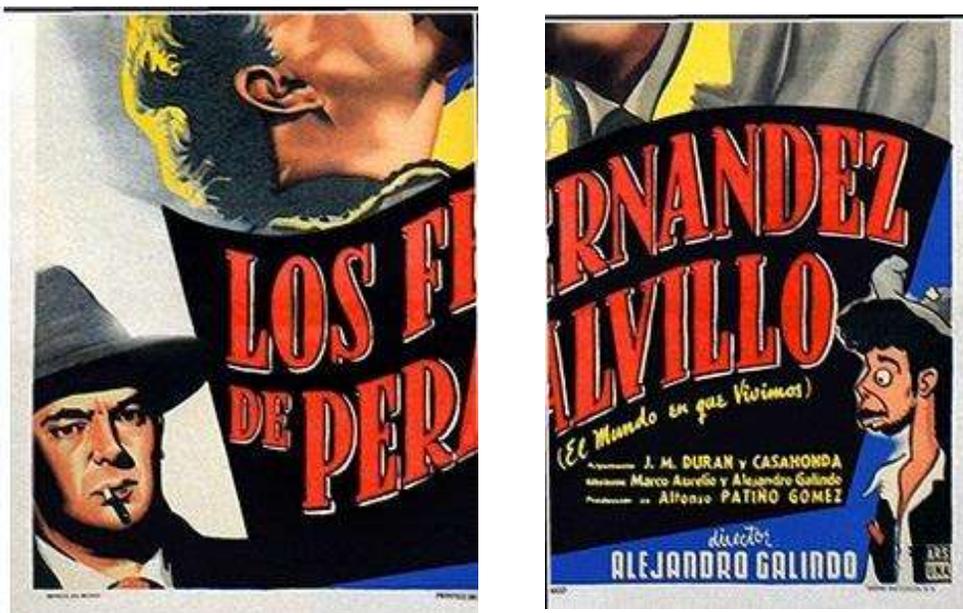
En este caso no se conoce el autor, pero podemos observar que de acuerdo a la clasificación por género mantiene las características del cartel de drama social y no del melodrama como pudiéramos pensar, ya que de acuerdo a Jadira Armendáriz, en el melodrama los carteles sólo presentan a la estrella principal y no se incluye caricatura alguna. De acuerdo al análisis de los cuadrantes:



El cartel de drama social se logra por medio de “ilustraciones realistas las cuales tiene como principal objetivo transmitir la angustia, desolación o desesperación que viven los protagonistas”²⁶⁷ Así en la esquina izquierda del cuadrante I, observamos a Andrés Soler con fuerte semblante al igual que de lado derecho en el cuadrante II, Alicia Caro con su hijo en brazos, ambos en plano medio tienen miradas desafiantes. Personajes que en el desarrollo de la historia sí desafiaron, el tío Don Pancho, desafió los valores de Mario y la ley, por su parte Cristina desafió los roles tradicionales de la familia.

²⁶⁷ ARMENDARIZ BUAUN, *La importancia del cartel de autor*, Pág. 78

III y IV



En la escena central del cartel no hay una pareja romántica, pero sí la madre y el hijo, ella con actitud amorosa pero sufrida, él con semblante de incertidumbre y mirada perdida, quizá como una manera de centrar la atención en el amor familiar y su vez atrapar al público con la imagen de la famosa Sara García como parte del *Star System*. En el cuadrante III en la parte inferior se encuentra David Silva, con rostro incrédulo y por su parte en el IV, *Resortes* el único que es permitido ser una caricatura, más por su fama de cómico que por el contenido divertido del personaje en la historia o por la cantidad de veces que aparece, haciendo un gesto de sorpresa, cómo si en estos dos cuadrantes se resumiera el final de la película.

Otro aspecto a resaltar es la utilización de los colores “los colores que se ven tienen dos vertientes: pálidos o estridentes. En el caso de los colores pálidos, nos remiten a tristeza, soledad. El uso de los colores estridentes, como son el rojo, el verde, el amarillo, puros, nos reflejan esa dureza que viven los personajes al enfrentarse a la problemática social.”²⁶⁸ Claramente los personajes de los dos primeros cuadrantes al tener colores más fríos, acentúan más sus gestos y crean un mayor impacto, la pareja central hace más contraste al tener colores

²⁶⁸ ARMENDARIZ BUAUN, *La importancia del cartel de autor*, Pág. 79

pálidos de tristeza, mientras que las zonas oscuras de David Silva le crean cierto misterio. Obteniendo como resultado un cartel hecho para impactar al espectador y mostrar que la historia será un melodrama de emociones desbordadas. Qué a comparación de los carteles anteriores, que se mantienen más en los colores estridentes para acentuar el rasgo de comicidad.

Conclusiones capitulares

De acuerdo a los ejemplos analizados hay una impresión que al final del sexenio alemanista, los ánimos dejaron de ser optimistas, que las temáticas de Galindo se olvidaron de la superación por mejorar a la ciudadanía a un tono de resignación o pesimismo. Debió ser originado que desde mediados del sexenio 1947-1948 comenzó una devaluación del peso mexicano, aunque se trató de mantener los ánimos y resolver por medio de préstamos, hacía el final se agravó el problema, y se dice que aunque Miguel Alemán pensó en la reelección no obtuvo el apoyo deseado, nombrando el PRI a su sucesor Adolfo Ruiz Cortines, que criticó ampliamente al alemanismo por su corrupción y problemas económicos, a partir de entonces México entraría al modelo económico “desarrollo estabilizador”, aunque posteriormente para los analistas éste período comenzó desde 1940. Así en este ambiente de desencanto, Benito Reyes Zubiran es el ciudadano engañado por el sistema, por los políticos y hasta por la mafia. Sus circunstancias socioeconómicas son las que lo han llevado a ser un ciudadano crédulo, mostrando que quizá el engaño no tiene escapatoria porque al final vuelve a mostrar confianza en la demagogia de otro político. Por su parte Mario Fernández no logra salvarse de las consecuencias de sus acciones, su superación no está establecida desde lo correcto sino desde la ilegalidad de la cual tampoco escapa, obteniendo un final fatal.

Nos percatamos que las representaciones que se transferían al público dependían de otras lógicas independientes de los contextos legislativos y políticos tanto nacionales como internacionales, entre ellos se encuentra la operación de la propia industria cinematográfica que ofrecía productos en un método de *star system* al estilo mexicano, como parte de la estimulación de la productividad en el sistema capitalista. Al mismo tiempo otros factores que interfirieron en las historias son las características culturales e ideológicas de la sociedad

en el momento de su realización y que en ocasiones no eran conscientes ni percibidas por su público o incluso no se descarta que tampoco por el escritor y director. Lo que le da el carácter a todas estas variantes que construyen los relatos como complejas y partícipe del entramado de la representación.

Otro de los resultados que ha sido una constante en la investigación es el reconocimiento de las clases populares como constructoras del país, convirtiéndose en protagonistas económicos a través de su fuerza de trabajo, y también en seres políticos y culturales susceptibles a ser cinematografiados desde la moral dominante.

Las problemáticas de las historias, los personajes, los mensajes, crearon comunidades de espectadores que entre ellos podían compartir su aceptación o rechazo a lo que consumían en el interior de una sala, sin embargo la publicidad fue más allá, conformando incluso comunidad con el exterior:

Generaron unos *códigos de representación* que, una vez incorporados y asimilados por los lectores de carteles, por los espectadores del cine que mediante ellos se les anunciaba, se convirtieron en *códigos de lectura*, con lo cual a partir de la existencia de ese *código compartido*, para ese peculiar discurso visual codificado del cartel, se propició el surgimiento de una *comunidad genérica*, la que producía y consumía aquellos productos culturales.²⁶⁹

Así los carteles favorecieron a la industria no sólo en sus fines lucrativos, sino en la propagación de las representaciones creando imágenes culturales, que también eran observadas por los que no asistían a la sala de cine.

En cuanto al director Alejandro Galindo resulta contradictorio en cuanto al parecer tenía una inquietud legítima por representar lo que observaba desde su autonombramiento como sociólogo, sin embargo en algunos ejemplos el sentido moral que le daba a sus películas salía de toda realidad. Sin embargo el mantener una línea más realista, también podía provocar represalias, así el caso de Luis Buñuel.

²⁶⁹ PEREDO, *Historia de la cartelista de la época de oro*, pág. 106

CAPITULO 4

LOS TIEMPOS DE ALEJANDRO GALINDO

4.1 Introducción

Cualquier película es un trabajo en equipo, pero el director cinematográfico es la máxima autoridad dentro de un rodaje, no sólo toma decisiones en todos los componentes del filme, sino aporta su experiencia y visión personal, las cuales en mayor o menor medida pueden estar condicionadas por factores externos a él. Cómo se ha planteado desde el título, el análisis de los filmes que nos conciernen tienen un autor: Alejandro Galindo, quién no sólo tomó las decisiones, sino qué argumentó y adaptó las historias.

Hemos observado diversos componentes que influyeron en las representaciones y en el producto final que llegó al espectador, sin embargo no se ha centrado la debida atención en quién lo hizo. Galindo tuvo una vida muy longeva, murió en 1999 a los 93 años. Así que su vida abarca todo el siglo XX: las dos guerras mundiales y aún vio el término de la guerra fría, vivió la caótica revolución y el gobierno que emanó sin presenciar nunca su transición política. Para un observador y amante de la sociología cómo se autonombró, debió ser un gran material para su obra.

En este último capítulo se abordarán aspectos de la biografía de Galindo, no se registrará toda su carrera, ni todas las cuestiones de su vida personal. Sólo se realizará partiendo de tres puntos que considero centrales para nuestro objeto de investigación: su experiencia, su formación y sus características como director, que al identificarlos podemos compararlos o establecerlos en los cuatro filmes.

Es importante contemplar que en el México posrevolucionario el cine de autor no tendría cabida, debido a las limitaciones económicas venidas del banco nacional, al efecto de la legislación y a la participación sindical. Para que las obras llegaran al público se tenía que ser parte de la industria con todo lo que ello podía conllevar, por lo tanto no sé puede inferir qué en su totalidad las historias de las películas son resultado del gusto u objetivos personales del director, aunque por supuesto el artista es el artífice de su obra, de ahí se desprende el objetivo del capítulo, conocer al artista para en esa medida entender aspectos de su obra.

4.2 La experiencia

Alejandro Galindo escribió:

¿Qué es el cine...? Críticos e intelectuales nos responden como resorte: el cine es un medio de difusión; otros nos dicen que es un medio de expresión; otros más –los de nuevo acño– nos responden que es un medio de comunicación. Muy bien, para facilitar las cosas, vamos a encerrar esas tres definiciones en una sola, que, después de todo, difundir, expresar y comunicar, en el sentido que se les da a estas definiciones como propias del cine, vienen en último término a ser lo mismo. Ahora lo importante es definir *qué expreso*, ya que *así sabré*, por lo pronto, para qué sirve este medio de difusión. A esta pregunta le sigue una simple respuesta: *ideas*. Se expresan ideas, pensamientos... y también nuestros sentimientos. Los comunicamos, difundimos, expresamos. Ahora la siguiente pregunta: ¿Qué objeto tiene...? La pronta respuesta sería que obedece a la necesidad que tiene el hombre de expresarse, de comunicarse con sus semejantes. Expresa sus anhelos, sus temores, sus esperanzas y, lo más valioso, comunicar las experiencias, los conocimientos, pues la vida en común, entre los hombres, en sociedad, sería imposible sin el factor de la comunicación.²⁷⁰

Sería una tarea de imposibilidad el conocer con exactitud qué pensó y que sintió Galindo en cada uno de sus filmes, sin embargo lo expresó, lo difundió y lo comunicó, a partir de sus experiencias y su conocimiento.

¿Cómo fue su primera experiencia de vida?

Héctor Alejandro de Jesús Galindo Amescua, nació en 1906 en la industrializada ciudad de Monterrey, Nuevo León, México, la región había sido impulsada desde el siglo XIX por las industrias de la fundición de vidrio, cemento y cerveceras, así como de innumerables fábricas. Poco antes que naciera Galindo la ciudad tuvo su punto definitivo de desarrollo adjudicado a los siguientes elementos:

a] un rápido avance en el tendido de los ferrocarriles, que convirtieron a la capital de Nuevo León en una de las ciudades mejor comunicadas en el país, entre México y Estados Unidos; b] la paralela unificación de un mercado ampliamente regional, si no nacional, con demandas suficientes como para que la producción industrial capitalista mostrara excelentes perspectivas en ciertos rubros no cubiertos por la manufactura extranjera; c] las necesidades de metales industriales no ferrosos generadas en Estados Unidos y la oportunidad de acceso a ese mercado por disposiciones aduaneras norteamericanas sancionadas entonces; d] una muy generosa política de promoción a todo tipo de inversiones, pero muy particularmente a

²⁷⁰ GALINDO, *¿Qué es el cine?*, pág. 13-14

la fabril, implementada por Bernardo Reyes (que gobernó Nuevo León casi sin interrupciones desde 1885). [...] e] el arribo sistemático del capital extranjero, sobre todo estadounidense.²⁷¹

Nuevo León se encuentra favorecido geográficamente por estar en un lugar estratégico entre la franja de México y Estados Unidos, así que las posibilidades de su desarrollo eran las esperadas. De acuerdo a esta descripción, el estado podría haber sido la síntesis que la presidencia de Porfirio Díaz buscaba con el *orden y progreso*. Los gobiernos posrevolucionarios no fueron los primeros en ambicionar la modernización económica, su antecesor el porfiriato había puesto las bases, junto con el fortalecimiento del Estado y la centralización de la figura presidencial, la fuerza del régimen favoreció el orden y la paz con lo cual se justificó la intolerancia hacia la organización de la sociedad y la libertad política, favoreciendo la formación de una oligarquía, paradójicamente de manera disimulada los gobiernos posrevolucionarios retomarían algunas de estas medidas.

Al crecimiento económico le correspondió oleadas migratorias del centro al norte del país, y con ello políticas que resolvieran las nuevas necesidades, el año en que nació Galindo, se publicó la primera ley sobre accidentes de trabajo, ante el crecimiento de una nueva clase social constituida por obreros, que provocaría una mayor polarización social²⁷². Y Monterrey comenzó a padecer los síntomas y contradicciones de la modernidad.

Es decir, Alejandro Galindo nació en una sociedad que ya empezaba a sobrellevar las problemáticas que años después abordaría en sus películas, él ya era un hijo de la industrialización. Perteneciente a la clase media, el padre de Alejandro, Julio García Galindo era abogado de profesión, sector que era semillero de críticas al gobernador Bernardo Reyes, este grupo reprobaba abiertamente el autoritarismo y la concentración de extranjeros en asuntos económicos. La oposición era nutrida por la clase media y alta que encontraba en el régimen pocas posibilidades políticas, debido al poder monopólico que gobernaba.

Aún sin saberlo Díaz ni Reyes, el régimen porfirista estaba transitando por su última etapa. Quizá el padre Galindo sí lo podía vislumbrar ya que mantuvo cercanía con una de las familias nuevoleonenses destacadas, la del revolucionario Francisco I. Madero, a quienes daba

²⁷¹ CERUTTI Mario, "Arqueología del grupo Monterrey", *Cuadernos políticos*, México, UNAM, núm. 33, Julio-Septiembre Pág.97 en

<http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.33/33.9.MarioCerutti.pdf>

²⁷² WERNER TOBLER, *La Revolución Mexicana*, Pag.130.

sus servicios como abogado desde la época de máximo esplendor minero en 1892, y que desde entonces había trabajado para la Casa Madero. Precisamente la simpatía que el padre tuvo por las ideas revolucionarias de Madero le trajo problemas a finales de 1908, con el entonces gobernador nuevoleonés así “en consecuencia, el General Bernardo Reyes [...] bloqueó las actividades profesionales de Julio Galindo, quien decide emigrar a la Ciudad de México con toda la familia por razones económicas y de seguridad”.²⁷³

Un año después de que la familia Galindo llegara a la ciudad, en 1909, muere Julio Galindo. Dejando a su esposa María Amescua Aragón y siete hijos: Julio (1898-1937), María Guadalupe (1900-1901), Horacio (1901-1968), Marco Aurelio (1902-1989), Elisa Yfigenia (1904-1993), Alejandro (1906-1999) y José Luis (1909-1973). Los dejó sin fortuna alguna, sin familiares cercanos en la Ciudad de México y en pleno estallido de la revolución.²⁷⁴

La revolución no tuvo el mismo impacto en todas las regiones del país, en el caso específico de la ciudad de México, en 1911 entró Francisco I. Madero a la ciudad como presidente interino, con el cuál la familia Galindo no había perdido el contacto, ya que a la pérdida del proveedor familiar la viuda “comienza a fabricar chocolate en casa para poder mantener a su familia, hasta que Madero interviene para que ella consiga un puesto como ecónoma en el Hospital General”²⁷⁵. Seguramente su condición de viuda le facilitó entrar al mundo laboral en un período en donde todavía no era muy común las mujeres trabajadoras.

La familia de Alejandro Galindo que había sido “de clase media, honorable, de buenas costumbres, con posición económica satisfactoria, estatus social intermedio y un nivel de educación privilegiado para esa época”.²⁷⁶ Cambia de dinámica ante la nueva situación económica, el hijo de Alejandro describe la vida de su padre:

Creció en un entorno de limitaciones económicas e incertidumbre. Se educó en escuelas públicas rodeado de compañeros con grandes carencias. Su madre, mi abuela

²⁷³ GALINDO MUÑOZ, *Alejandro Galindo*, pág. 21. En contraposición en diversas fuentes se utiliza la versión que la familia Galindo llega a la Ciudad de México en 1912, a la muerte de Julio Galindo. Ver: DE LA VEGA ALFARO, sugiere que antes de asentarse en la ciudad de México, la familia viaja por varios rumbos. En “Alejandro Galindo y el realismo cinematográfico mexicano”, En revista digital, *Mexicanísimo*, sección corre cámara, 2014. [En línea]

http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=5443

²⁷⁴ GALINDO MUÑOZ, *Alejandro Galindo*, pág. 21

²⁷⁵ ISLAS MORENO, *Alejandro Galindo un campeón*, pág.17

²⁷⁶ GALINDO MUÑOZ, *Alejandro Galindo*, pág. 25

Mariquita, se esforzaba por darles lo indispensable, pues eran muchos hermanos. Bien dice el dicho que cuando una persona crece con carencias se hace humilde, los hermanos aprendieron a resolver sus propios problemas, auto disciplinarse y hasta cuidar cosas indispensables, como el jabón para bañarse.²⁷⁷

Galindo menciona en una entrevista que su experiencia de estudiar en escuelas de gobierno, lo hicieron reflexionar sobre el racismo y las clases sociales: “fue aquí donde sentí la diferencia de clases- afirma don Alejandro- y sobre todo la diferencia de pigmentos. A mí no me bajaban de gachupín o de gringo. Entonces, con cualquiera de los dos adjetivos me sentía obligado a estimarlas como ofensivos, lo que me llevaba a darme de trompadas”.²⁷⁸ Situación que no era extraña en México, ya que desde el porfiriato, la propia prensa había estimulado la representación de la imagen prototípica de niños modelo, ligados a una clase alta que correspondería al estereotipo anglosajón o protestante.²⁷⁹

Una contrariedad ya que su apariencia contrastaba con la situación socioeconómica y familiar que vivía. Debido al trabajo de su madre, Alejandro y sus hermanos tuvieron pocas atenciones y pasaron tiempo en las calles de la ciudad observando como crecía la urbanidad, en tiempos donde la sociedad relacionaba a los niños de grupos populares con conductas delictivas “se vincularon con el universo de la delincuencia y la marginalidad, fenómenos sobre todo urbanos que alcanzaban ya cierta relevancia en la opinión pública a principios del siglo XX”.²⁸⁰

Desde entonces el pasatiempo de Alejandro era asistir a las salas de cine, y su interés creciente hizo que “sustituyera sus clases de primaria por visitas a los estudios Camus, donde al ayudar a mover una mesa lo confunden con un trabajador local, situación que aprovecha para iniciar su primer trabajo sin remuneración”.²⁸¹ Así en 1919 se comienza a relacionar con el mundo del séptimo arte, los estudios referidos eran los Estudios México a cargo de Germán Camus. Según una descripción fueron los primeros estudios profesionales, contruidos ad hoc y bien equipados que se conocieron.

²⁷⁷ GALINDO MUÑOZ, *Alejandro Galindo*, pág. 25

²⁷⁸ ORTEGA, *Alejandro Galindo Espejo*, pág. 1

²⁷⁹ DEL CASTILLO TRONCOSO, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez*, pág. 95

²⁸⁰ DEL CASTILLO TRONCOSO, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez*, pág. 97

²⁸¹ CIUK, *Diccionario de directores*, pág. 257

Aunque su primer trabajo fue casi azaroso, a principios del siglo XX era muy común el trabajo infantil, el cual no era mal visto mientras se combinara con la asistencia a la escuela y esto permitiera contribuir económicamente a la vida familiar. Sin embargo en el caso de Galindo que no recibió un salario, estos niños eran llamados aprendices y los había en diversos establecimientos, talleres y fábricas. Curiosamente Susana Sosenski observa que en los lugares en donde se contrataban a estos niños no se empleaba la mano de obra femenina, las cuales fungían como auxiliares, y en este caso los infantes cubrían ese puesto ya que “los niños generaban menos problemas que las trabajadoras adultas en cuestión de demandas, organización o reclamos laborales, tenían la posibilidad de entrar en lugares reducidos o pasar gran número de horas agachados o de rodillas, se les podía pagar poco o nada; eran una mano de obra atractiva.”²⁸² Esta situación tiene correspondencia en la historia de *Dicen que soy comunista* (1951) el hijo de Benito Reyes Zubirán, que ante la falta de figura materna y el padre que trabaja todo el tiempo, pasa mucho tiempo en la calle con otros niños, sin embargo cuando la mesera Bertha lo advierte, lo pone a trabajar limpiando ventanas en la cafetería.

Para el niño Alejandro Galindo, debió ser más estimulante observar la gran pantalla, qué sus estudios primarios. Podemos entender lo que sintió en esa etapa de vida, en una de sus explicaciones sobre la niñez y el cine.

¡Ah, qué papás de aquella época! No imaginaban lo que en sus pequeños hijos ocurría. Los niños de aquel entonces habían sido embrujados por la sábana luminosa. El encantamiento que ejercía en la imaginación de los niños era de superior grado afectivo al que la autoridad paterna podía ejercer. Ninguno de aquellos niños –ninguno- aceptó la prohibición de concurrir al cine. Éste se había convertido en una necesidad de vida. Con ello se abrió un abismo de dudas entre los hijos y los padres. Aquéllos imaginaban que sus padres se oponían a que ellos mismos descubrieran el valor de los sueños y de las cosas [...] A partir de ese momento también el niño –los niños- recurrió a todos los medios para no faltar al cine: mentiras, raterías, complicidades, secretos, engaños; todo con tal de ver un filme. Y de ello no se hablaría en casa; solo con los amigos o con la almohada.²⁸³

Los primeros años de Alejandro Galindo fueron agitados, sus experiencias como hijo de un rebelde, de una viuda en condición de pobreza y el compartir con seis hermanos. Nos

²⁸² SOSENSKI Susana, “Entre prácticas, instituciones y discursos: trabajadores infantiles en la ciudad de México (1920-1934)”. *Historia mexicana*, COLMEX, Vol. 60, núm. 2 octubre-diciembre 2010, pág. 1240 En <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1785/1603>

²⁸³ GALINDO, *El Cine Genocidio*, Pág. 21

da la certeza que conoció las clases populares, que convivió y que intimó con el entorno que capturaría en sus películas. De alguna manera ese había sido su ambiente y el interés que mostró por el cinematógrafo desde temprana edad pudo ser un refugio para imaginar otro tipo de realidad.

4.3 El aprendizaje

El entusiasta e inquieto poseedor de una cámara cinematográfica Super 8 debe considerarse afortunado pues tiene en sus manos un instrumento con el cual puede hacer historia o cuando menos, tomar parte activa de ella. Que sea una cosa u otra dependerá única y exclusivamente de la voluntad, capacidad e integridad del inquieto y entusiasta propietario de la Super 8 ²⁸⁴

La cita nos deja claro que Galindo pretendía ser parte de la historia y que la voluntad fue indispensable para él, ya que a pesar que comenzó a corta edad a adquirir experiencia en el mundo cinematográfico, el camino de su formación fue lento.

¿Cómo fue su formación?

Durante los años veinte, la hegemonía de Hollywood estaba en expansión y parte de sus inquietudes era difundir sus productos al público de habla hispana, aunque ya se utilizaban los subtítulos no eran tan populares debido a que las personas aún no estaban habituadas a ellos y el analfabetismo los limitaba. La necesidad del doblaje y el crecimiento de la industria, la convirtió en una oportunidad laboral para muchos mexicanos. Uno de ellos fue Marco Aurelio Galindo, que emigra a Nueva York en donde labora para MGM, dedicándose a traducir leyendas de las películas mudas de la 20th Century Fox, y a la par en la crítica cinematográfica en varias revistas de la ciudad y de Hollywood.

Para entonces Alejandro Galindo ya había definido que su vocación se encontraba en el ámbito cinematográfico, situación que no le gustaba a su madre, así que lo presionó a estudiar una carrera. Escogió Odontología porque en esa época había mucha demanda de odontólogos y porque era la carrera más corta. Sin embargo, no soportaba entrar al anfiteatro para practicar anatomía y prefirió andar con una chica de nombre Otilia Sambrano, quien

²⁸⁴ GALINDO, *¿Qué es el cine?*, pág. 119

participaba en algunas actividades artísticas”²⁸⁵. Ante la falta de gusto por la carrera, dejó los estudios de odontología y decide al igual que su hermano migrar hacia los Estados Unidos.

Era entonces 1926 y Elías Calles era el presidente, el movimiento de la Cristiada, estaba comenzando en el occidente y centro del país. En aquel momento Galindo “le tomó dinero a su madre y a una tía sin avisarles, salió de su casa y compró el boleto para un tren de segunda que lo llevó a Ciudad Juárez.”²⁸⁶ Ciudad Juárez, Chihuahua, era una ciudad que estaba en crecimiento por el desplazamiento de mexicanos hacía el norte del país y sur de Estados Unidos. Aunque no se sabe con exactitud cuánto tiempo residió en la ciudad del norte, sí se tienen algunos datos por su paso, antes de su llegada a Hollywood.

En Ciudad Juárez encontró accidentalmente a un amigo de su hermano Horacio, quien lo presentó con una persona que tenía caballos de carrera. Esta persona le preguntó si sabía montar; respondió que sí, por lo que tuvo oportunidad de correr un par de veces y ganarse unos dólares que le alcanzaron para continuar con su viaje a Los Ángeles.²⁸⁷

La experiencia de vivir en la ciudad fronteriza debió contribuir en el conocimiento para escribir y dirigir en 1953 *Espaldas Mojadas*, la historia está situada en dicha ciudad y aborda las dificultades de los mexicanos al migrar ilegalmente a Estados Unidos, desde cruzar el río Bravo hasta intentar conseguir empleo sin conocer el idioma y el huir de la policía migratoria.

California fue el destino de Galindo, cuando él llegó ya había un importante número de mexicanos que desde el estallido de la revolución mexicana migraron por la inestabilidad política. Y por su parte Hollywood estaba atrayendo a hispanoparlantes que se formaban en rubros tanto técnicos, como artísticos. Algunos de los personajes mexicanos fueron: Dolores del Río, Lupe Vélez, Lupita Tovar, Emilio “el indio” Fernández, Gilberto Martínez Solares, Miguel Zacarías, Raúl de Anda, entre otros.

Hacia la segunda mitad de los años veinte entre 1926 y 1928, la migración cobró nuevas dimensiones derivada de los conflictos sociales, así durante la guerra cristera medio millón de mexicanos salieron del país y crecieron los barrios mexicanos de Los Ángeles y

²⁸⁵ GALINDO MUÑOZ, *Alejandro Galindo*, pág. 31

²⁸⁶ GALINDO MUÑOZ, *Alejandro Galindo*, pág. 31

²⁸⁷ GALINDO MUÑOZ, *Alejandro Galindo*, pág. 32

Chicago. Entre 1920 y 1928, los territorios de California, Texas e Illinois fueron los más concurridos por la migración mexicana. “absorbieron conjuntamente un 63.87 por ciento del total, correspondiendo respectivamente para las demás entidades un 36.13 por ciento.”²⁸⁸ Se crearon para esta gran masa los créditos fáciles y abonos, provocando actitudes de despreocupación y fascinación por el consumo, que después conformarían las causas de la gran depresión.

La imagen de un país en crecimiento industrial, la expansión económica que Estados Unidos estaba experimentando después de la Gran Guerra y la exportación del modelo de vida norteamericano, influyeron en estimular la migración:

Con el anhelo, justificable en todo individuo, que busca su mejoramiento intelectual, económico y bienestar privado y que cree no encontrarlo en el propio suelo, viene a Estados Unidos, no siendo ajeno este viaje a esa eterna y nociva propaganda que día tras días se acentúa en el mismo hogar mexicano, hablándose de las maravillas de este país como si se tratara efectivamente de una tierra de promisión.²⁸⁹

La divulgación de la *American way of life*, que todavía tendría mucho camino por recorrer en las siguientes décadas en México, vendió aspiraciones que al no poder alcanzarse en tierras mexicanas se lograrían en las estadounidenses, a la par la modernización de las ciudades estadounidenses duplicaron su población y la expansión urbana fue inevitable.

Pese a que no sé tiene claro cómo fueron los primeros pasos cinematográficos de Alejandro Galindo en California. Perla Ciuk menciona que en un inicio contaba con recomendación de su tío Marco Antonio Galindo, sin embargo Alejandro no se atrevió a pedir trabajo en el cine y acaba en un laboratorio fotográfico, donde se inicia trapeando. En otra versión su hijo Alejandro Galindo Muñoz, cuenta que cuando su padre llega a los Ángeles, buscó a su hermano Horacio que ya tenía tiempo viviendo allá, y que este le ayudó a buscar trabajo en una lavandería y en una cafetería.²⁹⁰

Lo que sí se tiene claro de ambas referencias, es sobre las dificultades que pudo haber encontrado en su camino hacia la cinematografía, ello lo motivó a buscar su hermano Marco Aurelio que vivía en Nueva York, así el propio Galindo lo expone en una entrevista: “él me

²⁸⁸ DURAND, *Migración México-Estados Unidos*, Pág. 33

²⁸⁹ DURAND, *Migración México-Estados Unidos*, Pág. 36

²⁹⁰ GALINDO MUÑOZ, *Alejandro Galindo*, pág. 32

hizo favor de acercarme a los gerentes de dichas compañías en México y me envió unas cartas de recomendación con las cuales me facilitó el acceso para hablar con personas de Hollywood.”²⁹¹

El primer empleo que obtuvo en la meca del cine, fue en el laboratorio de cintas “La Consolidada” en donde hacía la limpieza de manera muy minuciosa: “La razón de la extremada limpieza era porque no podía haber una brizna de polvo, porque las películas salen todavía un poco húmedas de la secadora y hay que evitar que alguna brizna de polvo se pegue, porque eso en una pantalla se amplifica”.²⁹²

Posteriormente es ascendido de barrendero a revisor de textos de títulos de tráilers, por haber notado un error: “tuve la suerte de darme cuenta que en un avance, de esos que se hacen para publicidad, había un error de ortografía: zapato lo habían escrito con “s”.²⁹³ E igualmente por accidente o suerte, pasó de ser checador de títulos a editor de tráilers: “a un amigo que estaba trabajando en un tráiler le sugerí algo sobre la imagen. Le pareció bien y entonces me pasaron a editor. Así pude ir a la Metro Goldwyn Mayer, de ayudante editor.”²⁹⁴

Su experiencia en esa compañía productora, es descrita por Galindo de la siguiente manera:

Estuve trabajando allí, cargando rollitos a la caseta, para que los vieran el señor director, el señor productor, el editor y los actores. A veces me llamaba el productor: ¡Hey, you! tráete dos cafés, tres coca-colas. Todo esto me antojaba ser parte del cine y aprendí a la mala.²⁹⁵

Al aumentar su interés por crecer y aprender de la industria, decide estudiar técnicas de dibujo en *Otis Art Institute*, en donde un profesor le aconsejó estudiar construcción dramática en el *Institute of Script Writing and Photoplay*. Así como teatro y actuación en Pasadena. Al mismo tiempo era asistente del director y productor Cecil B. de Mille²⁹⁶.

²⁹¹ ORTEGA, *Alejandro Galindo. Espejo*, pag.3

²⁹² ORTEGA, *Alejandro Galindo. Espejo*, pág. 4

²⁹³ ORTEGA, *Alejandro Galindo. Espejo*, pág. 5

²⁹⁴ ORTEGA, *Alejandro Galindo. Espejo*, pág. 5

²⁹⁵ ORTEGA, *Alejandro Galindo. Espejo*, pág. 5

²⁹⁶ Cecil B. de Mille. Principalmente era conocido por sus producciones de alto presupuesto con temáticas bíblicas como fueron *Rey de Reyes* y *los Diez mandamientos*. Correspondiendo a un hombre con una orientación muy conservadora, católica, antidemócrata y anticomunista, lo que podría contrastar con la postura de Alejandro Galindo.

Eduardo de la Vega Alfaro, nos menciona que aparte de Mille, Galindo trabajó con Gregory La Cava²⁹⁷. Y es que la teoría y la práctica eran la única manera de lograr una formación, ya que en esa época no existían instituciones profesionales para estudiar una carrera cinematográfica formal, así que se aprendía trabajando en las películas.

El período de posguerra por el que estaba atravesando el mundo, vislumbró las bondades del progreso en apariencia y los sentimientos de desilusión eran generalizados en algunos grupos de jóvenes artistas. Mientras Galindo estudiaba escritura de teatro, los jóvenes que entonces estaban escribiendo, se caracterizaban por ser una generación de frustración “la década de 1920 experimentaron un creciente malestar debido a la alineación de la sociedad norteamericana de los valores del siglo XX. En particular se sintieron defraudados [...] habían convertido el idealismo en celo bélico”²⁹⁸.

Las contradicciones que estaba viviendo la sociedad, entre el progreso, las crueldades de la guerra y las desigualdades de la repartición de riqueza, debió haber influido en el entonces joven Alejandro Galindo, en una posible postura ante la llamada “modernidad” y ante la cultura estadounidense.

Otro de los cambios que estaban ocurriendo durante los años veinte, fue la imagen de los latinos en Hollywood, los más antiguos films mudos donde aparecían personajes latinos eran en los western “por lo general interpretaban al villano *greaser*²⁹⁹ a quien el héroe blanco enfrentaba. Creando inconformidades y críticas hacía este tipo de cine, provocando. “Quejas y un boicot a los filmes de Hollywood por parte del gobierno mexicano a principios de los años 20 del siglo pasado, orilló a los productores a disociar características negativas del latino con cualquier identificación nacional a algún país, originando representaciones pan-latinas, que aún mantenían un dejo de denigración.”³⁰⁰ Lo que de alguna manera debió de provocar

²⁹⁷ Director que se dedicó a la comedia satírica y al drama

²⁹⁸ DEGLER, *Historia de los Estados Unidos*, Pág. 476

²⁹⁹ “El vocablo *greaser*, de uso común en ese tiempo, era usado para referirse a bandidos mexicanos o a otros flojos y poco confiables personajes mexicanos. Tales representaciones comenzaron un patrón hollywoodense que caracterizó a los latinos como los otros en contraste con los blancos.” RECILLAS ENECOIZ, “Latinos en el cine mudo de Hollywood”, Octubre 1 del 2012, en *Cine Silente Mexicano*, [En línea] <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2012/10/01/latinos-en-el-cine-mudo-de-hollywood-la-calle-de-octubre-1-2012/>

³⁰⁰ RECILLAS ENECOIZ, “Latinos en el cine mudo de Hollywood”, Octubre 1 del 2012, en *Cine Silente Mexicano*, [En línea] <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2012/10/01/latinos-en-el-cine-mudo-de-hollywood-la-calle-de-octubre-1-2012/>

cierto escozor de parte no sólo del público latino, sino de los actores y trabajadores cinematográficos.

La representación de los latinos se fue modificando y con ello se requería un nuevo perfil de actores:

A mediados de la década de 1920 hubo un boom para los actores latinos de tez clara con un poco de experiencia. Inspirados por la inmensa popularidad del actor italiano Rodolfo Valentino (1895-1926), el original *latin lover*, los productores cinematográficos le dieron oportunidad a algunos latinos, donde incluimos a los mexicanos Ramón Novarro (1899-1968), Dolores del Río (1905-1983), Gilbert Roland (1905-1994) y Lupe Vélez (1908-1944). Estos actores y actrices fueron protagonistas de muchas películas, la más de las veces como pasionales y sensuales tipo *latin lovers*, y se convirtieron en estrellas internacionales del cine mudo de finales de los años 1920.³⁰¹

Siendo en realidad sólo un cambio de estereotipos: de imágenes de ladrones a apariencias sexualizadas, dejando aún lado la tez mestiza o indígena, contribuyendo a alimentar más las diferencias raciales que ya existían en México, y que Alejandro lo observó desde su niñez de ahí que una de sus preocupaciones era luchar contra el pigmento y hacer comprender al mexicano que eso era intrascendente a través del rescate de figuras populares.³⁰² Personajes que el cine estadounidense no contemplaba.

En 1929, antes de que ocurriera el famoso “crack”, Galindo ingresa a la *Columbia Pictures Corporation* como traductor y corrector de guiones en diversas cintas hispanas financiadas por dicha empresa en dónde “ganaba 37 dólares a la semana, cómo me entendía con los gringos y de repente tenía frases que a ellos les parecían ingeniosas, me encargaron el diálogo en inglés de una película. Así empecé a hacer guiones”.³⁰³

Sin embargo no pasó mucho tiempo ya que de acuerdo a Eduardo de la Vega, Galindo fue despedido por motivo de la crisis del cine hispano y de la gran depresión. Mientras que Perla Ciuk menciona que fue a causa de la llegada del cine sonoro que pierde su puesto en los Estudios *Columbia* y regresa a México en 1930. Aunque sobre esta teoría, es preciso señalar que es más usado el año de 1927 cómo iniciador del cine sonoro, creando una nueva

³⁰¹ RECILLAS ENCOIZ, “Latinos en el cine mudo de Hollywood”, Octubre 1 del 2012, en *Cine Silente Mexicano*, [En línea] <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2012/10/01/latinos-en-el-cine-mudo-de-hollywood-la-calle-de-octubre-1-2012/>

³⁰² Ver capítulo II pág. 19

³⁰³ ORTEGA Alejandro Galindo. *Espejo*, pag.7

forma de concebir el séptimo arte y la rentabilidad que podría significar, y con ello la necesidad de otro tipo de trabajadores especializados en las nuevas tecnologías, así que no debieron ser excepcionales los despidos, aunados a la crisis económica que ya se había desarrollado.

Otra versión sobre el regreso a México de Galindo menciona que ya tenía “un contrato bajo el brazo para colaborar con la *Empire Productions*, empresa fundada por el neoyorkino Maurise A. Chase con el objeto de seguir filmando cintas habladas en castellano, misma que en junio de 1930 anunció su instalación de una sucursal en la Ciudad de México. Sin embargo los ambiciosos proyectos de la *Empire* resultaron fraudulentos.”³⁰⁴

En su paso por California, Galindo no sólo tuvo contacto con figuras estadounidenses y con varios latinos, sino con algunos actores y actrices mexicanos, con los que posteriormente trabajaría y seguiría en contacto en México. A mencionar se encuentran: Dolores del Río, que interpretaría el papel principal en una de las películas dirigidas por Galindo en *Doña Perfecta* (1950), El “indio” Fernández, que trabajó en su primer película *Almas Rebeldes*, (1937), Santiago Eduardo Urueta Sierra el “Chano Urueta”, que desde entonces fue su amigo, Raúl de Anda que produciría varias de sus películas, al igual que los hermanos Ismael, Roberto y José Rodríguez, que formarían en México su propia compañía productora.

Su travesía por Estados Unidos le valió conocer cómo funcionaba la mayor industria cinematográfica, adquirió su formación profesional e influencia en su manera de trabajar.

³⁰⁴DE LA VEGA ALFARO, “Alejandro Galindo y el realismo cinematográfico mexicano”. Aunque la palabra “fraudulento”, suena muy arriesgada, lo cierto es que el mismo Alejandro Galindo, en diversas entrevistas se refería a la empresa *Empire Productions* de esta manera. Aunque no se sabe con exactitud lo sucedido, sí se tiene alguna información sobre la empresa: Chase era gerente de *Universal Pictures* de Hollywood, y se asoció con *Latin American Underwriters Syndicate*, compañía del mexicano Jorge A. Martínez. Inicio en 1929. “con un grupo de actores y cantantes de la más diversa procedencia (en su nómina se incluyeron mexicanos, españoles, peruanos, chilenos, argentinos, venezolanos, cubanos y portorriqueños), y con el aparato sonoro marca *Tone-O-Graph* [...] produjo y difundió en los últimos tres meses de tal año la nada despreciable cantidad de doce cortos de entre 10 y 15 minutos de duración [...], lo que constituyó un buen porcentaje del total de 40 cintas de este tipo financiadas por Hollywood” En: CAPARRÓS LERA, *Historia & Cinema*, Pág. 267
Así podemos concluir que la empresa no era improvisada, así que posiblemente lo de “fraudolenta”, sea por que el proyecto no se desarrolló de manera satisfactoria, y es que en México debió ser difícil que ese tipo de sucursales prosperaran debido a que “las primeras películas hispanas producidas por empresas independientes fracasaron rotundamente en su cometido por penetrar en el gusto de los espectadores del mundo de habla castellana.” GARCÍA RIERA, *Breve Historia del cine*, pág. 268.

Eduardo de la Vega confiere que en su primer trabajo *Almas rebeldes* (1937) “el rodaje en escenarios naturales y un trazo de personajes verosímiles [...] y una larga secuencia de travesía en el desierto parecía evocar la trágica parte final de “Avaricia” (Greed, 1923-1924), la obra maestra de Erich von Stroheim, ejemplo supremo de un naturalismo que sólo en contadas ocasiones pudo cultivarse en el Hollywood del periodo clásico.”³⁰⁵ También se señaló su influencia del gánster en *Mientras México Duerme* (1938), De la Vega la nombró como la precursora del cine mexicano en el tema urbano. *Virgen de Media Noche* (1941), como un tributo policiaco que había promovido *Warner Brothers*. Y el film *noir*, *Cuatro contra el mundo* (1950). Su experiencia de trabajar para Gregory La Cava conocido como el maestro de la comedia satírica, también pudo haber influido para sus filmes, como en el caso de *Dicen que soy comunista*.

Paralelamente a su regreso a México en 1930, llegó el cineasta soviético Sergei Eisenstein, el cual también provenía de Estados Unidos. Coincidiendo en un período en el que hubo grandes infusiones artísticas a la cultura nacional. En México ya se tenía conocimiento sobre el cine que se estaba realizando en la URSS, y que por sus características fue bien recibido por un cierto sector de artistas: “el nuevo e interesante cine socialista que prescindía de “estrellas” y enaltecía la masa proletaria [...] fue ganando el aprecio de intelectuales y artistas de la izquierda mexicana”.³⁰⁶

Eisenstein tuvo contacto con el muralista Diego Rivera, el cual ya había conocido en Estados Unidos, y en México con David Alfaro Siqueiros, también mantuvo relación con fotógrafos como Agustín Jiménez, Luis Marquez, Edward Weston, Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo, y Paul Strand, aunque fue bien recibido por este grupo de artistas. Sin embargo “por parte de las autoridades mexicanas existe el temor de que Eisenstein registre los problemas sociales vigentes en el país y no ofrezca la imagen idílica propuesta por un nacionalismo exacerbado”³⁰⁷

³⁰⁵ DE LA VEGA ALFARO Eduardo, “Alejandro Galindo y el realismo cinematográfico mexicano”, en Corre Camara.com.mx portal de cine mexicano en http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=5443

³⁰⁶ GARCÍA RIERA, *Breve Historia del cine*, pág. 53

³⁰⁷ TUÑÓN Julia, “Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia”, *Historias* 55, INAH, mayo-agosto 2003, pág. 25, en https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_55_23-40.pdf

Simbólicamente el enaltecer la masa proletaria correspondía con los principios y el nacionalismo posrevolucionario mexicano, sin embargo el problema era la forma en que se iba a representar, bien menciona la cita que no se hiciera de forma idílica. El trabajo del director soviético en nuestro país, se resume en su obra inconclusa: *¡Que viva México!*. En la cual “Eisenstein asimiló las inquietudes estéticas de este grupo, como la idea plástica del maguey y el indio como objeto del paisaje y las trasladó a imágenes fílmicas, no como una influencia directa, sino al abreviar del mismo ambiente cultural”.³⁰⁸ Con estos elementos no sólo conformó su película, sino un estereotipo que influyó en el cine mexicano.

Eisenstein debió despertar mayor interés en los artistas nacionales de voltear a ver lo que se estaba haciendo en la URSS. En 1932, coincidiendo con el Segundo Plan Quinquenal, se gesta la teoría del *realismo socialista*, que se estableció como la política oficial de aquel país. También llamado *realismo proletario*, fue aplicado en la literatura y en el cine. En México este estilo tuvo su impacto quizá porque “los dos países tienen en común la presencia predominante de grupos campesinos que probablemente compartían rasgos culturales, y el hecho de haber realizado una revolución de orden social durante los mismos años.”³⁰⁹ De la Vega denominó que de ésta “tradición realista, tuvo en Alejandro Galindo el más digno y significativo de sus cultivadores”.³¹⁰

Las principales características de las películas socialistas eran:

La acción estaba vinculada a un espacio obrero: fábrica, mina, atarazadas, etc. La época era contemporánea o justo antes de empezar un plan quinquenal u otros. División clara de roles, los buenos son los funcionarios del estado (director de la fábrica, policía, miembro del partido, etc.) y el adepto (joven entusiasta con el socialismo especialmente obrero o campesino), el malo es el antisistema (latifundista, holgazán, aristócrata, etc.), y por

³⁰⁸ TUÑÓN Julia, “Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia”, *Historias* 55, INAH, mayo-agosto 2003, pág. 33 en https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_55_23-40.pdf

³⁰⁹ TUÑÓN Julia, “Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia”, *Historias* 55, INAH, mayo-agosto 2003, pág. 23 en https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_55_23-40.pdf

³¹⁰ DE LA VEGA ALFARO, “Alejandro Galindo y el realismo cinematográfico mexicano”, En revista digital, *Mexicanísimo*, sección corre cámara, 2014. [En línea] http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=5443

último, un personaje moralmente indefinido, el intelectual (profesor, artista, etc). Las historias tenían un narrador omnisciente.³¹¹

Ciertamente de las cuatro películas que analizamos sus protagonistas son trabajadores y la trama en todas ellas está relacionadas con obstáculos de su vida laboral. Sin embargo los roles de los funcionarios de estado en su mayoría están repletos de vicios y evidentemente ninguno es adepto al socialismo, sin embargo los malos sí son aristócratas incluso pueden ser los mismos funcionarios, los personajes intelectuales como tal no están presentes, sin embargo algunos de ellos pueden fungir por momentos cómo la luz de la reflexión. Así el caso del juez que absuelve a Gregorio del Prado o Conchita en los Fernández de Peralvillo. Y en estos casos carecen de un narrador, sin embargo tratando de entender la postura de Eduardo de la Vega, el *realismo socialista* puede entrar en el trabajo de Galindo desde el punto de vista de representar a las masas trabajadoras y sus problemáticas, aunque no se trate estrictamente de seguir las pautas marcadas por la corriente cinematográfica, a manera de una adaptación muy somera al caso mexicano.

4.4 La práctica

Galindo afirmó que el cine se había inventado:

Para conocernos entre todos nosotros, todos los que ahora constituimos la aldea-Tierra. Conocer, saber, comunicar nuestros problemas económicos, sociales, políticos. Esa es la función del cine. Ese es el objetivo: identificarnos entre nosotros. De ahí se sigue que el cine nació para satisfacer las necesidades de la gran masa que puebla el mundo, nuestro mundo; de la gran necesidad que tiene este mundo de comunión, de conocimiento, de información y, por esos conocimientos, llegar al entendimiento entre todos los hombres.³¹²

Sí para él el cine tenía que dar a conocer y comunicar los problemas económicos, sociales y políticos, podemos entender el porqué de sus temáticas fílmicas. Aunque sí bien de acuerdo a nuestra tesis y a los estudiosos del cine, no reflejaría fielmente dichos problemas, sino sólo se encontrarían en el ámbito de la representación.

³¹¹ GONZALÉZ CASTELLÓ, *El cine del Realismo Socialista. Desde la Posguerra hasta la creación de la Nueva Ola en Polonia*, Revista electrónica: Film Historia. Vol. XX, num. 1, 2010 [En línea]
<http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13494>

³¹² GALINDO, *¿Qué es el cine?*, pág.16

¿Cómo se consolidó como director?

A su regreso a México, los contactos fueron importantes para Galindo, sin embargo al principio resultó complicado ya que el país estaba viviendo el maximato y la gran depresión tuvo algunos efectos sobre la economía mexicana, pero sobre todo a sectores ligados a la economía internacional. Impactando en el desempleo: “En 1930, cuando el impacto comenzó a sentirse en la vida diaria de los trabajadores, había 400 000 obreros en fábricas, talleres, minería y petróleo. Un año después había 250 000 desempleados, incluidos quienes buscaban refugio en las ciudades y 60 000 emigrantes forzados a regresar al país”.³¹³ Alejandro Galindo pasó a ser parte de las cifras, “tal y cómo se fue regresó en 1930 con un pequeño equipaje, saco y gorra puesto, con el agregado de un equipo de cine, el cual tuvo que vender en México para sobrevivir. Su verdadera riqueza la traía en la mente, nutrida de conocimientos y experiencias adquiridas durante su estancia en Hollywood.”³¹⁴ Sin embargo esta situación fue por poco tiempo, ya que consigue desempeñarse como guionista para radio, argumentista y eventual actor de cine.

La radio llegó a México desde 1900, sin embargo el auge de la radiotelefonía³¹⁵ surge a partir de 1923. Para 1930 que Galindo trabaja en este sector ya estaba en proceso la formación de la industria radiofónica, fundándose en el mismo año la radiodifusora más comercial de las siguientes décadas: la XEW, en donde comienza a laborar con Emilio Azcárraga Vidaurreta³¹⁶. Entonces la producción de programas era *en vivo*, y se realizaban directamente desde el estudio, siendo hasta la década de los cuarenta que iniciaron los programas grabados. Ante el crecimiento de la industria, el Estado empleó ciertas facultades, así durante los años treinta, “vigiló que no se pusieran en peligro la permanencia en el poder del grupo gobernante, y ejerciendo una real limitación a la libertad de expresión, sólo dio difusión a la ideología oficial”.³¹⁷

En la XEW, Galindo “empezó a crear programas de 15 minutos para fines publicitarios. Más adelante, junto con su hermano Marco Aurelio, se involucró en la

³¹³ LOYO BRAVO, *El México Revolucionario*, pág. 224

³¹⁴ GALINDO MUÑOZ, *Alejandro Galindo*, pág. 39

³¹⁵ Era denominado como radiotelefonía, debido a que era considerado como la combinación de dos inventos anteriores: el teléfono y las radiolas, ya que tenía capacidad para recibir y transmitir información.

³¹⁶ GALINDO MUÑOZ, *Alejandro Galindo*, pag.42

³¹⁷ MEJIA BARQUERA, *La industria de la radio y la Televisión*, pág. 171

producción de radionovelas (entre ellas la afamada *El monje loco*), las cuales tuvieron mucho éxito. Además alternó su trabajo en la radio con un turno nocturno como recepcionista³¹⁸ en un hotel. Galindo escribiría la primera radionovela transmitida llamada *Don Policiano Domestini y su hijo Alejo*.

1934, fue el año del declive del maximato y la victoria presidencial de Lázaro Cárdenas. En ese mismo año Galindo incursiona en el cine, aparentemente fue un seguidor de la labor del nuevo presidente, “el cardenismo que dejaría una huella indeleble en toda su carrera, con rasgos perceptibles que llegan hasta su último filme, sin estrenar: Lázaro Cárdenas (1985).”³¹⁹ No obstante no comulgó con todos los aspectos del cardenismo, ya que es conocida la polémica pública que Galindo mantuvo en 1939 contra el jefe de la DAAP política gubernamental, de control directo sobre los medios y con ello de futuras censuras, afirmando: “En el caso de nuestro cine, éste, movido por el temor de ver mutilado un filme o que se prohíba del todo su exhibición, víctima de imposiciones, trabas y barreras... tiene que recurrir a crear tipos, costumbres y ambientes falsos que, como tales, tienen el resultado lógico, justo y natural: el producir una obra árida, vacía, estúpida, porque no muestra nada, no persigue nada; es intrascendente.”³²⁰ Postura que mantendría en el alemanismo de manera más discreta, “Alejandro Galindo pasó ayer en privado su película “confidencias de un ruletero”, y explicó a los periodistas asistentes cuáles son las escenas que la censura quiere suprimir y cuales sus razones para oponerse a los cortes.”³²¹ Sosteniendo la defensa de su trabajo, le daría posteriormente la fama de rebelde.

Dentro de sus primeros trabajos se encuentran algunos cortometrajes, sin embargo no existen datos precisos sobre ellos, sólo se conocen por los propios testimonios de Galindo: “entre los que recuerda uno sobre la campaña de las radiopatrullas para el Departamento de Tránsito y otro referido a los palacios y jardines de Moctezuma cuyo título fue *Tierra de*

³¹⁸ PEREDO CASTRO, *Alejandro Galindo Un alma rebelde*, pág. 138

³¹⁹ PEREDO CASTRO, *Alejandro Galindo en el cine*, pág. 123. De las versiones sobre por qué no se estrenó la película en una entrevista su hija Rosa Galindo, menciona que se trataba de un documental que se apropió el entonces líder sindical petrolero: Joaquín Hernández Galicia, *La quina*, con violencia se la llevó e hizo que escribieran escenas sobre los trabajadores y su paso por petróleos, lo que la echó a perder y no se pudo proyectar. Sin embargo la versión más difundida es que fue el propio gobierno quién decidió censurarla.

³²⁰ SANCHEZ DE ARMAS Miguel Ángel, “Cine y propaganda en México”, En *El Semanario*, 1 de marzo del 2019, en <https://elsemanario.com/colaboradores/miguel-angel-sanchez-de-armas/304551/cine-y-propaganda/>

³²¹ *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 27 de Octubre de 1949. Pág. 3

*Emperadores*³²². Cortometrajes de iban de acuerdo al interés de Cárdenas por difundir la ideología oficial y utilizar los medios al servicio del Estado:

Es muy probable que el corto encargado por la dirección de policía obedeciera a la necesidad de los gobiernos posrevolucionarios de difundir la marcha del país hacia la vida institucional y moderna. Es casi seguro suponer que *Tierra de Emperadores*, [...] se inscribió dentro de todos los esfuerzos de un nacionalismo entre cuyas metas se planteaba el rescate de las culturas prehispánicas de Mesoamérica.³²³

Es decir, desde que Galindo comenzó su carrera de director estuvo condicionado a las medidas de gobierno, dejando a él y a los artistas de su tiempo sometidos y preocupados en establecer buenos lazos con el Estado.

Su primera participación de la que se tiene registro formal, es en “*La isla maldita* (Boris Maicon, 1934) en la que realizó el argumento y adaptación”.³²⁴ “La paga-dice Galindo-fue muy raquítica. Sería la edad, sería el hecho de que en ese momento no sentía yo la necesidad de dinero, puesto que estaba trabajando en la radio y tenía ingresos. Entonces les hice el guión.”³²⁵

En 1936, año en que Cárdenas emite el decreto para la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP). Galindo participa en dos películas una como adaptador y guionista en la película *El baúl macabro* (Miguel Zacarías, 1936) y en “la única película en que se registra como actor es ¡Esos hombres! (1936, dirigida por Rolando Aguilar, en la cual se limitaba a mover las orejas (habilidad que conservó siempre).³²⁶

Su debut como rector de un largometraje, vendría al año siguiente en 1937 como escritor, director y editor de la película *Almas rebeldes* “Cómo pago Galindo recibe un traje y mil pesos”³²⁷. La cinta trata sobre un grupo de revolucionarios, de un ejército regular, comandados por desertores alzados contra el gobierno. Aunque el director mencionaba que esta película no referenciaba algún suceso en específico, esta nutrida para la realización de

³²² PEREDO CASTRO, *Alejandro Galindo Un alma rebelde*, pág. 138

³²³ PEREDO CASTRO, *Alejandro Galindo Un alma rebelde*, pág. 138

³²⁴ GALINDO MUÑOZ, *Alejandro Galindo* pág. 42

³²⁵ ORTEGA *Alejandro Galindo. Espejo*, pág. 9

³²⁶ GALINDO MUÑOZ *Alejandro Galindo*, pág. 42 Aunque Guadalupe Ortega, menciona otra película en donde actúa, en 1938 llamada una *Luz en el Camino* de José Bohr.

³²⁷ ORTEGA, *Alejandro Galindo Espejo*, pág. 10

sus guiones de los acontecimientos políticos, sociales y hasta de la nota policiaca.³²⁸ Esta película representaría en la carrera cinematográfica de Galindo la creación de un estilo por el cual sería reconocido: “A partir de este filme, el director permite advertir que habría de convertirse no sólo en un cronista ciudadano que tanto se ha visto en él, sino también en el artífice de una microhistoria referida no sólo a la urbe, sino a otros acontecimientos destacables que corren paralelos a sus realizaciones.”³²⁹

Al poner en marcha su objetivo de comunicar los problemas económicos, sociales y políticos. Se va forjando la fama de cronista fílmico de su tiempo. En 1938 introdujo el tema del estallamiento de huelga entre las empresas petroleras y sus trabajadores, que daría pie a la expropiación del 18 de marzo, como coguionista en *Las Millones de Chaflán*, mostrando nuevamente interés por los acontecimientos de su actualidad, describe a dos transnacionales estadounidenses que quieren apoderarse de terrenos mexicanos con posibilidades de explotación petrolera. “Los nombres de las empresas, aunque ficticios, Galindo no quiso disfrazarlos con nada que se asemejara siquiera a las de *El águila* o *La Huasteca*, sino que enfatizó las siglas de una State Promoting Co. y de The Golden Drum Oil Company para plantearnos mejor una visión de los acontecimientos.”³³⁰

En el mismo año de 1938 Galindo dirige otras dos películas de corte realista: *Mientras México Duerme* inspirada en una noticia sobre una banda de traficantes de drogas de la ciudad de México, teniendo el mérito de estar “una buena parte filmada directamente en calles, cabarets y otras locaciones auténticas”³³¹, siendo con esta el precedente para otros directores. Y *Refugiados en Madrid*, que surge como un reflejo de la política cardenista que apoyó durante la guerra civil a la república española, abriendo sus puertas a los exiliados. Entre ellos se encontraban niños que habían visto desintegrados sus hogares por las armas, convirtiéndose en un símbolo notable del gobierno cardenista. Fue una cinta muy criticada por las inconsistencias que representaba, se referían a qué a pesar de tratar un gran movimiento social el resultado era superficial. En 1940 Galindo informaba que “Refugiados

³²⁸ PEREDO CASTRO *Alejandro Galindo Un alma rebelde*, pág. 141

³²⁹ PEREDO CASTRO *Alejandro Galindo Un alma rebelde* pág. 140

³³⁰ PEREDO CASTRO, *Alejandro Galindo Un alma rebelde*, pág. 145

³³¹ PEREDO CASTRO, *Alejandro Galindo Un alma rebelde*, pág 146

en Madrid fue prohibida en el estado de California por considerarse izquierdista. Fue bloqueada en el Estado de Nueva York por estimarla derechista y prohibida en Chicago.”³³²

Sin embargo Galindo no sólo se enfrentó a la censura estadounidense, sino también mexicana, su primera censura ocurrió en 1939 en *El muerto Murió*, en donde exponía el tema de la infidelidad, que posteriormente retomaría en otras cintas. Fue censurada ya que aparece por primera vez “una escena en la que se ve a un marido azotar con el cinturón a su esposa, supuestamente infiel, resultó para la censura una imagen denigrante para la familia mexicana, y, por supuesto está escena fue cortada para poder estrenarse en el cine Olimpia, el 31 de agosto de 1939”.³³³

Por momentos Galindo podía ser criticado por escenas crudas cómo en *El Muerto Murió* o cómo conservador en los *Refugiados de Madrid*, las cuales seguramente iban a de acuerdo a la moral y a las prioridades de la época. Sin embargo cuales fueran las posturas, lo rescatable era el contenido social. Así por ejemplo en la opinión de Francisco Peredo en *Corazón de Niño* (1939) lo único defendible de la cinta fueron “las referencias al perenne problema de los maestros que no reciben sus sueldos, o los reciben muy atrasados, de parte de una Secretaría de Educación Pública que ya desde entonces era sujeto de tales alusiones”.³³⁴

De acuerdo a lo expuesto desde que Galindo inició su carrera en los años treinta, fue perfilando sus cintas con un sello característico al incluir contextos con los cuales podían identificarse diversos sectores y cualquier ciudadano que estuviera enterado de lo que sucedía en su país, así como poner en escena problemáticas y acontecimientos sociales de los cuales se podía discutir e informar parcialmente al resto de las masas. Aunque este distintivo también le provocó alguna crítica: “atacar a los políticos, a los jefes del movimiento sindical etc. es un lugar común que ha dado muy buenos resultados a cierta prensa en todos los países. Cuando esa prensa ha logrado crear un estado de ánimo público en tal sentido, hacer una película que venga a repetir los tópicos difamatorios es lanzarse a un seguro éxito de

³³² ORTEGA, *Alejandro Galindo Espejo*, pág. 13

³³³ ORTEGA, *Alejandro Galindo Espejo*, pág. 16

³³⁴ PEREDO CASTRO, *Alejandro Galindo Un alma rebelde*, pág. 146

taquilla.”³³⁵ El ataque iba dirigido al film *Dicen que soy comunista*, adjudicando el aprovecharse de una postura maniqueísta en contra del gobierno y no cómo participe de una crítica en sí, resultando una acusación al contenido y no al director.

Otra característica de su obra es que:

No le gustaba trabajar con personalidades famosas porque no siempre se dejaban conducir. Tenía claro que el director es el que mejor conoce y siente la historia, sobre todo si fue escrita y adaptada por él mismo, aspecto que normalmente fue un proceder de trabajo. Recuerdo que algunos actores y actrices famosos como Pedro Infante o María Félix le preguntaban cuando lo encontraban en los pasillos o restaurantes de los estudios. “Alex, ¿Cuándo hacemos una película?; él sonreía y les contestaba: “¡pues cuando quieras!”. Pero prefirió tomar distancia de las grandes estrellas. Por el contrario, actrices y actores poco conocidos se volvieron figuras en la industria después de lucir en alguna de sus películas.³³⁶

Por lo tanto no todas sus películas podían ser catalogadas como *Star System*, quizá con la excepción de algunos actores como Adalberto Martínez *Resortes* o Sara García. Y con el tiempo otros actores que se hicieron famosos a su lado, como el caso más representativo de David Silva. Al parecer esta posición se dio a partir de *Ni Sangre ni Arena* (1941), en la que tenía como protagonista a Cantinflas “con quién tuvo ciertos roces, debido a que éste actor trata de influir en la dirección. Galindo no lo permite y tampoco vuelve a trabajar con él, a pesar de que la cinta resulta una divertida parodia taurina”³³⁷.

Alejandro Galindo también fue reconocido por su influencia en la industria cinematográfica, por medio de su participación sindical. El Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), se fundó en 1919, eran agremiados de diversas ramas de la industria. Siendo la rama de la Sección de Directores que decide independizarse del STIC, constituyéndose legalmente en 1944, provocando una situación controversial con otras secciones. La sección se fundó “con 25 miembros que pronto se convirtieron en 45, y su primer comité ejecutivo se integró de la siguiente manera: secretario del General, Alejandro Galindo, secretario del Interno, Chano Urueta; secretario del Exterior Gilberto Martínez

³³⁵ PERUCHO Arturo, “Dicen que soy comunista”, *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, 20 de Julio de 1951, pág. 7

³³⁶ GALINDO MUÑOZ, *Alejandro Galindo*, pág. 17

³³⁷ ORTEGA, *Alejandro Galindo Espejo*, pág. 18

Solares; secretario de Actas, José Benavides; tesorero, Emilio Gómez Muriel; secretario del Trabajo, Alfonso Patiño Gómez”.³³⁸

Dentro de las acciones que realizó durante su período como Secretario General, se encuentra “la campaña permanente por la eliminación de la censura cinematográfica; asimismo evitó la duplicidad de roles, por ejemplo, como “productor-director”, o bien “director-actor”, porque daba origen a conflictos de intereses y limitó el número de directores agremiados”.³³⁹ Sin embargo esta última disposición fue la más controversial, fue llamada cómo “política de puerta cerrada”. Sus detractores criticaban que esto provocaba una sobreprotección a directores con trayectoria, y podría limitar el desarrollo de los nuevos cineastas.

Entre sus contribuciones como líder sindical, se encuentran las siguientes:

- Impulsó la creación de una comisión que colaborara con la Secretaría de Gobernación y la Presidencia de la República en la elaboración de un código de ética que rigiera el contenido de las películas.
- Promovió la creación de un contrato laboral entre la Asociación de Productores y la Sección de Directores, que estableció en un inicio el monto mínimo de 10 000 pesos como pago de una película de tres semanas. La cifra se aumentó posteriormente a 20 000 pesos. Esta acción, así como otras prestaciones para su gremio, fue altamente cuestionada por los productores.
- Trató de controlar las producciones extranjeras que venían a México para ser “dobladas” al español, si bien la propuesta también fue sumamente controvertida.
- Permitió el ingreso de la primera directora del cine mexicano: Matilde Landeta.
- Promovió las bases para la creación de una academia de formación de directores y de una escuela de cinematografía, dependiente de la Secretaría de Educación, iniciativa que fue apoyada inclusive por Luis Buñuel, entre otros, con objeto de elevar el nivel de calidad de los aspirantes a dedicarse a

³³⁸ GALINDO MUÑOZ, *Alejandro Galindo*, pág. 102

³³⁹ GALINDO MUÑOZ, *Alejandro Galindo*, pág. 102

las diferentes especialidades del cine. Esta medida tenía como objeto adicional reducir la presión de los productores para que la Sección de Directores abriera las puertas a nuevos directores de su predilección, en su mayoría hijos de los productores sin formación técnica especializada, y se complementó con el requisito de que cualquier nuevo director egresado tuviera un contrato específico para realizar una película.

- Propuso la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), que tenía como fin no sólo preparar técnicamente a los aspirantes en los principales oficios de la industria, sino también formar creadores socialmente útiles y responsables, preparados en las disciplinas de la economía, política y sociología.³⁴⁰
- Participó en la creación de la primera Ley de la Industria Cinematográfica de 1949, y su reforma de 1952.³⁴¹

Aunque no tengo el dato exacto del tiempo que participó activamente en el sindicato, su periodo de gestión como director abarca hasta 1985. Dentro de sus contribuciones es de resaltar el apoyo que dio a los derechos laborales, a la profesionalización del gremio que cómo es de recordar no existían instituciones para ello, y los más afortunados como en su caso pudieron hacer algunos cursos en Estados Unidos. Coherente con su pensamiento e intereses les dio importancia a la preparación social y de humanidades a los futuros profesionales. Es de resaltar que una de sus aportaciones fue la creación de una comisión que trabajara junto al Estado para elaborar el código de ética que regiría las películas, lamentablemente no pude conseguir mayor información sobre el asunto. Pero justo aquello que puede ser visto en el ámbito de lo “moral” fue uno de sus distintivos.

1945, sería el año de *Campeón sin Corona* y el año en que Galindo obtuvo su primer *Ariel* y gran éxito. Sí bien en los capítulos anteriores ya se han comentado particularidades

³⁴⁰ Con base a esta idea, fue fundado por Carlos Velo en 1995, con el objetivo de formar cineastas en las áreas técnicas y artísticas de producción, dirección, sonido, edición y guion. La institución está coordinada por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y forma parte hoy día de CONACULTA. GALINDO MUÑOZ, Alejandro Galindo, pág. 104

³⁴¹ Y en la promulgación de la Nueva Ley Cinematográfica de 1992, las reformas aprobadas en diciembre de 1998 por la Cámara de Diputados y Senadores, así como su publicación en el Diario Oficial en enero de 1999, un mes antes del fallecimiento de don Alex. GALINDO MUÑOZ, Alejandro Galindo, pág. 103-104

de ella, es una obra que es ejemplo sobre el estilo que adoptaría hasta entrados los años cincuenta. Salvador Novo escribe sobre lo novedoso que resultó la película para esos años: “Yo no sé si cabría afirmar, así en general, que el camino que traza esa película es el que debiera seguir el cine nacional; pero creo que, al menos, el que ha seguido ella es uno auténtico. Porque esa gente existe, habla, piensa y obra así, la película es perfecta.”³⁴² Quizá debido a su éxito es que Alejandro siguió repitiendo la fórmula manteniendo los siguientes atributos: la primera característica es que el personaje principal pertenece a la clase trabajadora urbana, la segunda es que está basada en la realidad, en este caso la del boxeador del barrio de *La Lagunilla*, Rodolfo “Chango” Casanova que durante los años treinta había sido muy popular y que al igual que la historia de Galindo había perdido todo y se había vertido al alcoholismo. De acuerdo a un artículo del periódico La Prensa:

El boxeador lloraba amargamente cuando veía la película “Campeón sin Corona”, donde la industria cinematográfica se apoderó de su biografía, disfrazándola apenas con un cambio de nombres que a nadie engañó, excepto al bolsillo vacío del ídolo mexicano. Fue patética la reclamación pública realizada por Casanova, en pleno Zócalo de la ciudad de México, cuando la Plaza de la Constitución aparecía llena de verdor y tranvías, de gente trabajadora que desconocía la táctica del “plantón”. El boxeador pedía justicia porque se la habían negado en los tribunales, donde un juez hizo evidente su torpeza al señalar que el personaje de “Campeón sin Corona” se apellidaba “Terranova”.³⁴³

Aunque como cualquier adaptación el escritor puede elegir a qué dar prioridad y desde que óptica contar la historia, en éste caso toca el sentido de inferioridad que la filosofía mexicana estaba discutiendo. Y su tercera característica sería el sentido moral, estos tres rasgos se repetirían en la obra de Galindo, en el período de nuestro estudio. Cómo se había señalado en el capítulo anterior Monsiváis se refirió a él como marcado por las contradicciones por ser uno de los más críticos pero también más moralistas siendo a la vez innovador y rutinario.

Aquí podríamos detenernos a deducir cómo él concebía el conflicto de la moral. De acuerdo a sus palabras se tenía que entender:

No dentro de la estrecha concepción mojigata de las meras formas y de la represión de los instintos, sino como el conjunto de normas y principios que sirven al hombre para

³⁴² NOVO, *La vida en México*, pág. 611

³⁴³ MACIAS, Luis Francisco “La historia del “chango” Casanova entre la gloria y el infierno”, en Periódico *La Prensa*, Ciudad de México, 26 de Noviembre del 2016. En: <https://www.la-prensa.com.mx/archivos/118824-la-historia-de-el-chango-casanova-entre-la-gloria-y-el-infierno>

alcanzar la perfección de su naturaleza. Puesto en otras palabras: para que el hombre alcance nuevo y superiores niveles de respeto y dignidad, para hacer de su vida un éxito espiritual, necesita de normas y principios con los que guiar su conducta en sus relaciones sociales, en sus tratos económicos y en sus actitudes políticas.³⁴⁴

Entonces la moral individual sería un ente necesario que llevaría al ser humano a un nivel superior y colectivamente crearía armonía en la sociedad, a partir de este principio:

Los orígenes de todo drama, o sea lo que constituye la materia prima del cine, la novela, la poesía y el teatro, se encuentran únicamente en los conflictos provocados por las condiciones sociales, políticas y económicas del momento. Los conflictos adquieren la categoría de tales por el trasfondo moral que encierran y es esto precisamente, lo que se refiere a la moral y no a otra cosa, lo que apasiona a los públicos. Las soluciones que se den a esos conflictos son las que elevan o degradan a los públicos.³⁴⁵

Siendo entonces la moral la raíz de los problemas humanos y es a través de ella que se pueden resolver. Sí la moral crea los problemas del contexto y este a su vez da las pautas para los conflictos morales internos, podemos entender porque en sus historias el exterior de cada protagonista mediaba su vida personal, y a su vez la moral individual podía dar solución a sus problemas externos, de ahí se desarrollaba su drama.

Sin embargo el uso de la moral facilitaba la contradicción en su trabajo: el interés por mostrar la “realidad”, entonces era diluido por la vocación del director de elevar moralmente al público, induciendo a contar soluciones y finales idílicos. El problema de la óptica moralista es que provoca representaciones alejadas de la realidad del ambiente, que pueden confundir y legitimar una determinada moral, sin embargo facilita que el espectador pueda ensoñar fuera de una brutal realidad, y pedagógicamente pudo haber resultado útil para las masas populares de la primer mitad del siglo, que aún tenían poco acceso a la educación y habían estado desamparadas durante siglos.

De no emplearse el cine para la exposición o discusión de nuestros problemas sociales, políticos y económicos en conflicto con la moral, no habremos llevado a nuestros pueblos ningún beneficio espiritual y sí en cambio, habremos contribuido a hundirlos más en una mayor y más angustiosa confusión, y habremos hecho más trágica la realidad prevista por Máximo Gorki en 1896: la de que el cine sería empleado para hundirnos en la corrupción.³⁴⁶

³⁴⁴ GALINDO, *¿Qué es el cine?*, pág. 148

³⁴⁵ GALINDO, *¿Qué es el cine?*, pág. 141

³⁴⁶ GALINDO, *¿Qué es el cine?*, pág. 149

Conclusiones capitulares:

Alejandro Galindo fue un hombre de su tiempo y cómo hombre de su tiempo se manifestó a través de una de las grandes industrias que desde principios del siglo XX se masificó y transformó la cultura, su cultura.

Es interesante cómo las películas que analizamos podemos rastrearlas en su vida, así él nació en medio de la modernidad de su estado, padeció la expansión de la modernidad estadounidense y vivió la modernidad de la capital mexicana, cada una con sus bondades y atrocidades, que le dan el carácter de contradictorias. Conflictos que posteriormente retomaría en algunas de sus obras.

Desde la incursión de Galindo a la radio y la realización de cortometrajes, mostró que era polifacético en el área artística, pero también incursionaría a la dinámica de los medios de comunicación masivos sometidos artísticamente e ideológicamente al Estado, era común para la época que el grupo de poder limitara o dirigiera la libertad de expresión y la prioridad residiera en la tendencia oficial. Por otra parte su ocupación dentro del sindicato pudo favorecer que estuviera más subordinado, pero también a partir del cual amparar cierta permisividad que le adjudicaba su puesto.

Sí somos observadores ésta participación sindical debió también limitar sus críticas hacía las administraciones en turno, en el ejemplo de su crítica en contra de la DAPP ocurre en 1939 antes que estuviera en el sindicato, posteriormente sería autor de cinco libros sobre cine, en donde haría diversos juicios polémicos, sin embargo eso ocurre hasta finales de los años sesenta, de igual manera sucede en entrevistas posteriores. Cualidad que quizá nunca perdió, sólo lo limitó a la crítica sutil en sus obras.

Se corroboró que en su caso la moralidad, no estaba directamente sometida al reglamento cinematográfico, sino que correspondía a su perspectiva artística, de la cual no descartamos pudo estar influida por su contexto social y cultural. Contradictoriamente era un rebelde moralista.

CONCLUSIONES GENERALES

La teoría de la relación historia-cine plantea que el cine es una fuente por ser un producto cultural y en esta medida reconstruye la historia, a partir de ahí revela su colocación en un contexto y a la vez cuestiones menos observables de la historia. Por ejemplo la transición del género rural por el urbano surge como síntoma de los cambios económicos y sociales, y también revela nuevos vínculos con la metrópoli.

En el caso de los espectadores exteriores la representación significaba cómo era la ciudad, su vida y sus problemas, en un momento donde los medios de comunicación eran limitados y no se tenía el acceso de conocer cómo vive el otro, lo cual por sí mismo da identidad, y la idea del ámbito rural se convierte en su antítesis. Y para el caso de los espectadores internos hay ambientes, lugares, situaciones y personajes que aunque estén dentro de una historia ficticia son reconocidos por ellos, sintiéndose identificados, y creando nuevos vínculos con esos ambientes, lugares, etc. Reforzando la identidad entre sus ciudadanos al compartir los mismos códigos que perdurarán en algunas generaciones o se insertarán en la cultura indefinidamente. De esto último me refiero al caso de películas que han trascendido, estrellas, frases, escenas o formas de hablar que siguen estando presentes. Así para los espectadores del siglo XXI, el filme crea imágenes, opiniones e ideas sobre el pasado y sus formas de vida, instalándose en el imaginario colectivo.

Paradójicamente la idea de identidad y unificación que se provocaba entre grupos de ciudadanos a partir de compartir sus representaciones también los separaría, Guy Debord lo explica:

El espectador se presenta al mismo tiempo como la sociedad misma, como una parte de ésta y como *instrumento de unificación*. En tanto parte de la sociedad, es expresamente el sector que concentra todas las miradas y todas las conciencias. Precisamente por estar *separado* este sector atrae la mirada engañada y la falsa conciencia; y la unificación que lleva a cabo no es otra cosa que el lenguaje oficial de la separación generalizada.³⁴⁷

Aquel que es representado atrae no sólo la atención, sino provoca opiniones, empatías, rechazos e ideas sobre *cómo es* el otro, lo cual aparentemente unifica desde la falsa conciencia. De ahí que a su vez nutra la separación ya existente entre clases sociales, entre el

³⁴⁷ DEBORD, La sociedad del espectáculo, s/n

ciudadano y el policía, el diputado, el líder sindical etc. Incluso entre los mismos ciudadanos entre aquellos que se identifican con lo que ésta en la pantalla y los que no.

El entendimiento de los relatos cinematográficos se pudo adaptar al contexto sociocultural y político que los posibilitaron, y el carácter del melodrama dispuso su desarrollo, desde ahí la interpretación de actitudes de los personajes, conflictos, estética y la resolución de las problemáticas tendrían significado. En el campo de las intencionalidades estamos ante textos polisémicos, que sin embargo de acuerdo a la época de su realización se pueden adecuar a posibles usos políticos y culturales.

Para el caso de *¡Esquina bajan!* y *¡Hay un lugar para... dos!* es notable la posición de dependencia del ciudadano al sindicato, su desobediencia trae el rechazo, cambio de actividades laborales e incluso la cárcel. Pudiendo ser empleado como mensaje a favor de los intereses de la industrialización, pero otra lectura podría ser una crítica ante la falta de participación política del ciudadano. Cuestión que se repetiría en *Dicen que soy comunista*, la historia puede ser una aliada para el partido hegemónico y corrientes anticomunistas, sin embargo también hay un señalamiento contra la corriente oficial. Entonces una parte de la información cumplía con la legislación cinematográfica y los discursos gubernamentales, y por otra parte las situaciones eran burladas con el uso de la comicidad y la sátira. Que al no ser censuradas ni señaladas, podemos entender que las críticas no fueron percibidas en su época, quizá como resultado de la normalización de las prácticas, y que por medio de los testimonios posteriores de Alejandro Galindo sabemos que sí tenía una posición de inconformidad. Así el valor de uso de la obra puede ser contrapuesto entre quién la produce y quienes la consumen.

En las cuatro películas analizadas la modernidad y la tradición se enfrentan constantemente, los protagonistas están en conflicto entre lo que fue, lo que es y/o lo que se quiere ser u obtener, siempre advirtiendo al futuro, sin embargo en sus aspiraciones de cambiar su destino, pierden lo propio, lo ganado naturalmente: la familia, el amor, valores, etc. Aquí el mensaje resulta contradictorio se hace alegoría del ser moderno, entendiéndose como el que eleva su nivel de vida, se educa y práctica la meritocracia, sin embargo al lograrlo se aleja de lo tradicional y con ello se pierde así mismo. Colocando al nuevo cosmopolita una esencia rural que es vulnerada ante los peligros capitalistas. Esta postura

contradictoria, para Bolívar Echeverría se trata de una actitud anti-moderna, que sí bien no es radical porque no va en contra de la modernidad en sí, “sino en contra del tipo de ser humano que ella promueve en la vida práctica.”³⁴⁸ Comunicando entonces una resistencia, tanto del sujeto que es representado como del que escribe el relato.

Otro peligro de alcanzar las aspiraciones modernas es dejar de ser pobre, porque ser rico es mostrado como sinónimo de fatalidad, es el ciudadano más alejado de la tradición y por lo tanto de los valores, ética y bondad, cuestión que es demostrable en los personajes que alcanzan la posición de fortuna y lujos. Esta idea fue reproducida innumerables veces no sólo por Alejandro Galindo, sino por el melodrama mexicano, dando paso a una visión determinista: “el que nace pobre seguirá pobre, pero rico de corazón”, provocando “el victimismo a gran escala fortalece la ideología derechista de estos años: el determinismo, la certeza de que ya todo se ha escrito en los muros del destino.”³⁴⁹

Aquí podríamos preguntarnos ¿este mensaje que puede provocar en las masas?, Monsiváis lo resumía: “Al aceptarse la fatalidad de pobreza se suprime hasta lo último el libre albedrío, la solidaridad, la inteligencia, la rebeldía, la organización de la voluntad igualitaria y se acepta también la desigualdad y la injusticia como propias del deber ser de las sociedades, lo que, de nuevo, remite a la centralidad del melodrama.”³⁵⁰ Tema que podía hacer más tolerable la desigualdad y la estratificación social, pero también seguir perpetuando la cultura de la pobreza que plantea Oscar Lewis³⁵¹, para él los Estados trataban de influir en las actitudes de la gente para que no se sintieran marginales y sostuvieran a sus gobiernos y líderes, todo ello sin elevar realmente los niveles de vida. Es decir el pobre era representado como un sujeto moderno pero sin la modernización.

Así paralelamente a las críticas que hacía Galindo a las instituciones, como contenedoras de las masas, con mecanismos internos totalitarios, sujetos a prácticas corruptas, dejando al ciudadano ausente de libertades políticas, de participación y

³⁴⁸ ECHEVERRÍA, *Modernidad y blanquitud*, pág. 236

³⁴⁹ MONSIVAIS, *Se sufre porque se aprende*, pág. 42

³⁵⁰ MONSIVAIS, *Se sufre porque se aprende* pág. 4

³⁵¹ Para recordar el término cultura de la pobreza de Lewis no es sólo la pobreza que se entiende en las naciones modernas como un estado de privación económica, de desorganización, o de ausencia de algo, sino también como un sistema de vida, notablemente estable y persistente, que ha pasado de generación a generación a lo largo de líneas familiares. LEWIS, *Los hijos de Sánchez*, pág. 22.

democracia, que también se reproducía en la participación interna de la familia, resultando totalitaria por reglas impuestas ya sea por el padre o por la cultura y dejando poca libertad de acción al individuo. A su vez suprimía la rebeldía desde la aceptación de la pobreza, y de la organización al exponer que la desobediencia del ciudadano lo dispone a ser engañado, sí no respetaba al sindicato corrupto tampoco le favorecería la suerte, sí se rebelaba ante las normas familiares era expulsado, siguiendo una misma línea del determinismo.

El determinismo, estaba presente desde el planteamiento de las historias, sí consideramos que el ambiente es el que las domina, y que desde la apreciación de Galindo el cine tenía que mostrar la resolución de los problemas del hombre inmerso en su ambiente³⁵² logrando así la categoría de intérprete y no de escenario. De esta manera el exterior determinaba completamente la vida de los individuos, dejando sólo la moral en el contexto de la elección, sin embargo bajo esta lógica tampoco sería la solución a los problemas, por ejemplo aunque el pobre logrará ser rico y mantuviera sus valores, al ambiente terminaría influyéndolo; aunque el trabajador fuera responsable y cumpliera con las reglas, seguirán existiendo sus problemas laborales. El exterior sería una especie de fuerza que no se puede vencer y que irremediamente influye en la vida personal de los individuos, convirtiendo entonces a la moral sólo en una brújula para sobrellevar la realidad.

Uno de los objetivos de ésta investigación era analizar la intencionalidad de los mensajes que se elaboraron, aunque es difícil porque podemos concluir que las representaciones están compuestas por una gran cantidad de variantes y cada una ellas puede tener sus propios fines. Así, el Estado tenía la finalidad de legitimar al gobierno posrevolucionario y sus planes de nación, la industria cinematográfica tenía la finalidad de crear productos vendibles, el director también pensaba en la taquilla, en no ser censurado y en este caso específico educar, también estaba la propia demanda del público que gustaba de finales felices y situaciones con las que se identificara. Al final se pretendía lograr un producto visual favorable para todos. Y por ello mismo las clases populares se convirtieron en protagonistas, aparentemente los tiempos le estaban dando reconocimiento a las masas, en los discursos oficiales los trabajadores eran la base del PRI, se les prometió que su nivel de vida se elevaría a la industrialización por ser los constructores del nuevo país y por eso

³⁵² Ver pág. 53

necesitaban de su apoyo, situación que fue trasladada a la pantalla, y también al ser la mayoría del público se le tuvo que ofrecer un producto que consumieran. Sin embargo esta práctica creó procesos de discriminación y jerarquización de discursos, estableciendo formas e imágenes acerca del sujeto, el espacio y su cultura popular, que “conducen a la humanidad a un estadio diferente de dominación”³⁵³ a un dominio en lo simbólico.

Por lo tanto mi hipótesis inicial resulta errónea en la medida en que afirmaba que los temas estaban condicionados por el control ideológico que el gobierno trataba de implementar, que sin embargo sí ocurría e influía, pero lo cierto es que no era el único condicionante, siendo sólo un elemento del entramado de complejidades que intervinieron en la relación de los hacedores de representaciones y los representados, así como en la conformación de la cultura.

Referente a Alejandro Galindo mis planteamientos hipotéticos se encaminaron a identificar si a través de sus historias se podía conocer el ámbito social de su época, y aunque sí es posible por su inclinación de cronista y su autodenominación de sociólogo, lo cierto es que no dejan de estar manipuladas por una visión moralista y por la intervención de los diversos mecanismos de los que ya se ha escrito. En esa medida Galindo puede representar la situación de su gremio, directores sometidos y condicionados a pocas libertades para crear y comunicar, en una estructura conservadora y como parte de una generación formada profesionalmente en el Hollywood clásico.

Una de sus aportaciones es la atención que le da al espacio laico, en sus obras analizadas hay una conciencia política y de clase, sin embargo es casi imposible saber el impacto y el grado de influencia que tuvo en la transmisión de los contenidos, solamente nos podemos remitir a las opiniones en cuanto que es considerado el creador de un cine urbano auténtico como lo describiría Salvador Novo, y que eso debió impulsar que a partir de ahí la industria considerará ciertas temáticas. Tenemos la certeza que al ser tan elogiado en la prensa oficial fue bien recibido su trabajo y difundido sin ningún problema en las salas de cine, contando que sus premios *Ariel* nos muestran el reconocimiento obtenido. Pienso que el éxito y la atención que pudo recibir, se le puede atribuir al contexto de la época, el cine de

³⁵³ DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, pág. 12

Galindo crea identidad urbana e incluso explica la psicología de los personajes a través del ambiente, y esto podría tener una correlación con el empuje que desde la intelectualidad estaba teniendo la construcción de la nacionalidad y la filosofía de lo mexicano en ese momento, desde el grupo Hiperión que se describió en el segundo capítulo, hasta la influencia que estaban teniendo obras como la de *El perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos o *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. A nivel de público resulta más que complicado determinar su influencia o incluso su grado de aportación a la cultura mexicana, aunque algunas de sus películas fueron muy taquilleras y por lo menos en el caso de *Una familia de tantas*, *Campeón sin corona*, *¡Esquina Bajan!*, y *Espaldas mojadas* están consideradas como parte de las 100 mejores películas en la historia del cine mexicano.³⁵⁴

³⁵⁴ De la célebre lista creada en 1994 por la revista *Somos*, a partir de las predilecciones de críticos y estudiosos de la cinematografía nacional.

Bibliografía

AGUSTÍN José, *Tragicomedia Mexicana, La vida en México de 1940 a 1970*, México, Espejo de México, Tomo. 1, 1970

AMADOR Pilar, “El cine desde la mirada del historiador”, M. Gloria Camarena Gómez (coordinadora), *La mirada que habla cine e ideologías*, España, ediciones Akal, 2002.

ARMENDARIZ BUAUN Jadira Berenice *La importancia del cartel de autor en el cine mexicano*, Puebla, Universidad de las Américas, Tesis de licenciatura en diseño gráfico. 2003.

AVILÉS CAVASOLA Juncia, *La imagen del enemigo en el cine de propaganda mexicano durante la segunda guerra mundial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Tesina de licenciatura en historia. 2005.

BARBERO MARTÍN Jesús, *De los medios a las mediaciones, comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, GG Mass Media, 1993.

BENJAMIN Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.

BENJAMIN Walter, *Obras*, Madrid, Obada, libro IV/Vol. 2, 2010

BONFIL Carlos, *El cartel cinematográfico en México*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, CONACULTA, 2011.

BURKE Peter, *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*, España, cultura libre, biblioteca de bolsillo, 2005.

BURKE Peter, *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza, 2006.

CAMPOS Juan, *Comedia, humor y sátira en el cine*, España, La Máscara, 1997.

CARMONA Fernando, MONTAÑO Guillermo, CARRION Jorge, AGUILAR Alonso, *El milagro mexicano*, México, Nuestro tiempo S. A, 1970.

CHARTIER Roger, *El mundo como representación, estudiar sobre historia cultural*, España, Gedisa, 1992.

CIUK Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano, 530 realizadores: biografías, testimonios y fotografías*, México, CONACULTA, Cineteca Nacional, 2000.

CRESPO JUSDADO Alejandro, *El cine y la industria de Hollywood durante la Guerra Fría 1946-1949*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Tesis Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

DAVALOS OROZCO Federico, *El cine mexicano: una industria cultural del siglo XX*, México, Tesis de Maestro en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas, UNAM, 2008.

DE GARAY Graciela, *Rumores y retratos de un lugar de la modernidad, historia oral del multifamiliar Miguel Alemán, 1949-1999*, México, Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2002.

DE LA VEGA ALFARO Eduardo, *Cine, política y censura en la era del milagro mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, 2017.

DEBORD Guy, *La sociedad del espectáculo*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, La marca editora, 3ª ed. 2018.

Diccionario de escritores mexicanos. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1988.

DONGHI HALPERÍN Tulio, *Historia Contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza, 1967

ECHEVERRÍA Bolívar, *La americanización de la modernidad*, México, Era, Centro de Investigaciones sobre América del Norte, UNAM, 2008

ECHEVERRÍA Bolívar, *Modernidad y Blanquitud*, México, Era, 2010

El Hiperión Antología, México, Selección e Introducción Guillermo Hurtado, UNAM, 2015.

FERRO Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S A. colección punto y línea, 1980.

GALINDO Alejandro, *¿Qué es el cine? Seis trabajos de Alejandro Galindo*, México, Nuestro Tiempo, 1975.

GALINDO Alejandro, *El cine, genocidio espiritual, de 1900 al crash de 29*, México, Nuestro Tiempo, 1971.

GALINDO Alejandro, *Verdad y mentira del cine mexicano*, México, Editorial Katún, 1981.

GARCIA RIERA Emilio, *Breve historia del cine mexicano primer siglo 1897-1997*, México, CONACULTA, IMCINE, Universidad de Guadalajara, 1998.

GONZALBO AIZPURU Pilar, *Historia de la vida cotidiana en México*, México, F. C. E, El Colegio de México, 2000, Tomo V, Volumen. 2

ISLAS MORENO Martha Angélica, Alejandro *“Un campeón con corona”*, México, Tesis de Licenciada en periodismo, UNAM, 1996.

KRAUZE Enrique, *La presidencia imperial, ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, México, Tusquets editores, 1997.

KRIGER Clara, *Cine y peronismo el estado en escena*, Argentina, Siglo Veintiuno, 2009.

LEWIS Oscar, *Los hijos de Sánchez*, México, F.C.E, 2da ed. 1968.

MANTECÓN Ana Rosas, *Ir al cine antropología de los públicos la ciudad y las pantallas*, México, gedisa, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 2017.

MARTÍNEZ ASSAD Carlos, *La ciudad de México que el cine nos dejó*, México, OCEANO, 2010.

MARTINEZ María Antonia, *El despegue constructivo de la revolución: Sociedad y política en el alemanismo*, México, H. Cámara de Diputados LIX Legislatura: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Porrúa, 2004.

MARTINEZ RODRIGUEZ Antonia, *El sexenio alemanista modernización económica y proyecto político (1946-1952)*, Madrid, Tesis de Doctorado en Ciencia Política, Universidad Complutense, Facultad de ciencias políticas y sociología, 1993.

MENDIETA Y NUÑEZ Lucio, *La administración pública en México*, México, Imprenta Universitaria, 1942.

Miguel Alemán Valdés legado cultural, la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes 1946- 1952, México, Fundación Miguel Alemán, 2017

Miguel Alemán Valdés un México mejor, pensamientos, discursos e informes 1936-1952, México, Fundación Miguel Alemán, 2015.

MIJANGOS DÍAZ Eduardo, Martínez Villa Juana, “Inventando al Mexicano. Identidad, Sociedad y Cultura en el México Posrevolucionario”, María del Rosario Rodríguez Díaz, Lissette Rivera Reynaldos, Martín Pérez Acevedo, Eduardo Mijangos Díaz (coordinadores), *Imágenes y Representación de México y los mexicanos*, México, Porrúa, IIH - UMSNH, 2008.

MONSIVAIS Carlos, “Se sufre porque se aprende (De la variedad del melodrama en América Latina)”, Inés Dussel, Daniela Gutiérrez (compiladoras), *Educación la mirada política y pedagógicas de la imagen*, Buenos Aires, Manantial, OSDE, 2006.

MONSIVAIS Carlos, Bonfil Carlos, *A través del espejo el cine mexicano y su público*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.

MONTALDO Graciela, *Museo del consumo, archivos de la cultura de masas en Argentina*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.

MORALES Iván, “Dislocaciones transnacionales en el cine clásico latinoamericano: un viaje por Hollywood, Argentina, México y Europa”, Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds), *Pantallas transnacionales el cine argentino y mexicano del período clásico*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2017 pp161-176

MORALES ZEA María del Sol, *La historia patria en el cine mexicano, 1932-1958*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, Tesis de Doctorado en Historiografía, 2016.

MUÑOZ GALINDO Alejandro, *Alejandro Galindo una visión personal del hombre y el cineasta*, México, UNAM, Fimoteca UNAM, 2016.

NOVO Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México, INAH, CONACULTA, 1994.

OROZ Silvia, *Melodrama el cine de lágrimas de América Latina*, México, UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1995.

ORTEGA Guadalupe, *Alejandro Galindo espejo y luz*, México, Cineteca Nacional, 1998

PEREDO CASTRO Francisco Martín, *Alejandro Galindo en el cine mexicano*, México, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM, 1990.

PEREDO CASTRO Francisco Martín, *Cine e historia: Discurso histórico y producción cinematográfica (1940- 1952)*, México, Tesis de Doctorado en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000.

PEREDO CASTRO, Francisco, *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*, México, CONACULTA, IMCINE, 2000

PEREZ MALDONADO Claudia, *Del hijo abnegado al rebelde sin causa: La imagen del joven en los melodramas de Juan Bustillo Oro y de Alejandro Galindo (1941-1948)*, México, Licenciatura en ciencias de la comunicación, UNAM, 2012.

REYES VARGAS Alma Delia, *La transición y lo permanente en Una familia de tantas de Alejandro Galindo*, México, Seminario de taller extracurricular de tesis para Licenciatura en historia, FES ACATLÁN, UNAM, 2009.

ROCA Lourdes, Morales Felipe, Hernández Carlos (entre otros), *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico audiovisual*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2014.

ROSSAINZZ MÉNDEZ Carlos Guillermo, *El estereotipo del indígena en la época de oro del cine mexicano: 1934-1956*, Veracruz México, Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad Veracruzana, 2015.

SANTOS RUIZ Ana Elisa, *Los hijos de los dioses, El Grupo Filosófico Hiperión y el Estado mexicano: una aproximación a las construcciones identitarias y al nacionalismo*

posrevolucionario de mediados del siglo XX, México, Tesis de Maestría en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2012.

SILVA ESCOBAR Juan Pablo, *Representaciones de la marginalidad en el cine mexicano. Una genealogía (1896-2000)*, Santiago de Chile, Tesis de Doctorado en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Tomo 1, 2016.

SOLINE Pierre, *Sociología del cine la apertura para la historia del mañana*, México, F.C.E, 1985

SPENSER Daniela, *En combate la vida de Lombardo Toledano*, México, DEBATE, Penguin Random House, 2018

TUÑÓN Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de la imagen (1939-1952)*, El colegio de México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

WERNER TOBLER Hans, *La Revolución Mexicana: Transformación social y cambio político, 1876-1940*, México, Alianza, 1997.

Hemerografía

“Cómo surgió la organización que dirige el cine americano. La censura Hays”. *Revista Film*, Uruguay, publicación cine universitario del Uruguay, N.7, Septiembre 1952.

“El Nacionalismo Mexicano los programas políticos revolucionarios (1929-1964)”, *Cuadernos de Educación Sindical*, México, Sindicato de trabajadores de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Serie II, No. 3, 1988 pp. 1-19

BALLENT Anahí, “La publicidad de los ámbitos de la vida privada Representaciones de la modernización del hogar en la prensa de los años cuarenta y cincuenta en México”, *Alteridades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Número 11, 1996, pp. 53-74

BERNAL TAVARES Luis, “El Proyecto Alemán-Lombardo”, *Rev. Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, México, UNAM, Vol. 8, número 018, 1999. pp. 171 – 197

CASTRO RICALDE Maricruz, “El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional”, *La Colmena*, Universidad Autónoma del Estado de México, Núm. 82, Oct. 2017 pp. 9-16

CORAL Emilio, “La clase media mexicana: entre la tradición, la izquierda, el consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970)” *Revistas Historias 63 Ensayos*, México, INAH, enero/abril 2016. Pp. 103-126

CRUZ RIVERA Dulce Liliana, “Del partido de grupo al partido de masas la transformación del PNR al PRM”, Pagina del *Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México*.

DE LA VEGA ALFARO Eduardo, “Alejandro Galindo y el realismo cinematográfico mexicano”, *Corre Camara.com.mx portal de cine mexicano*, 22 de Noviembre del 2014.

DÍAZ LÓPEZ Mariana, “Allá en el rancho grande: la configuración de un género nacional en el cine mexicano”, *Secuencias*, México, UAM, núm. 5 1996, pp. 9-29

El Nacional Órgano oficial del gobierno de México, México D. F, 3 de Marzo de 1945.

El Nacional Órgano oficial del gobierno de México, México D. F, 01 de Enero de 1946.

El Nacional Órgano oficial del gobierno de México, México D. F, 01 de Enero de 1947.

El Nacional Órgano oficial del gobierno de México, México D. F, 03 de Enero de 1947.

El Nacional Órgano oficial del gobierno de México, Dirección Martín Leñero, México D.F, 03 de Febrero de 1947.

El Nacional Órgano oficial del gobierno de México, Dirección Martín Leñero, México D.F, 20 de Marzo de 1947.

El Nacional Órgano oficial del gobierno de México, Dirección Guillermo Ibarra, México D.F, 20 de Diciembre de 1948.

El Nacional Órgano oficial del gobierno de México, Dirección Guillermo Ibarra, México D. F, 23 de Abril de 1949.

El Nacional Órgano oficial del gobierno de México, Dirección Guillermo Ibarra, México D. F, 27 de Octubre de 1949.

El Nacional Órgano oficial del gobierno de México, Dirección Guillermo Ibarra, México D.F, 17 de Febrero de 1950.

El Nacional Órgano oficial del gobierno de México, Dirección Guillermo Ibarra, México D.F, 22 de Octubre de 1950

El Nacional Órgano oficial del gobierno de México, Dirección Guillermo Ibarra, México D.F, 1 de Febrero de 1951.

El Nacional Órgano oficial del gobierno de México, Dirección Guillermo Ibarra, México D.F, 24 de Abril de 1951.

El Nacional Órgano oficial del gobierno de México, Dirección Guillermo Ibarra, México D. F, 27 de Abril de 1951.

El Nacional Órgano oficial del gobierno de México, Dirección Guillermo Ibarra, México D.F, 5 de Junio de 1951.

ESCALANTE GONZALBO Fernando, “La corrupción política: apuntes para un modelo teórico”, *Foro Internacional*, COLMEX, Vo. XXX,2 (118), Octubre-diciembre, 1989, pp. 328- 345.

FERNÁNDEZ Adriana, “Denuncia y censura en el cine mexicano”, *IBERO El prodigioso cine mexicano*, México, Universidad Iberoamericana, Año IX, Número. 53, Diciembre de 2017-enero de 2018, pp. 26-29

GARCIA PERALTA Beatriz, “Vivienda Social en México (1940-1999): actores públicos, económicos y sociales”. *Cuadernos de vivienda y urbanismo*, 3(5), 2013 pp.34-49

GARZA Gustavo, “Evolución de las ciudades mexicanas en el siglo XX”, Notas. *Revista de Información y análisis*, México, núm. 19, 2002. Pp. 7-16

GIL Jorge, Schmidt Samuel, Castro Jorge, “La red de poder mexicana. El caso de Miguel Alemán”, *Revista Mexicana de Sociología*, Universidad Autónoma de México, Vol. 55, Núm. 3, Julio-Septiembre 1993, pp. 103-117.

HANSEN Bratu Miriam, “Fallen Women, Rising Stars, New Horizons. Shanghai Silent Film As Vernacular Modernism”, *Revista, Film Quarterly*, University of California Vol. no. 54, Issue no. 1, 2000 p. 10-22

HUERTA Efraín, “Close Up de Nuestro cine”, *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, Suplemento El Nacional, Dirección Guillermo Ibarra, 10 de Agosto de 1947, pág. 15

HUERTA Efraín, “Close Up de Nuestro cine”, *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, Suplemento El Nacional, Dirección Guillermo Ibarra, 14 de Septiembre de 1947, pág. 15

HUERTA Efraín, “Close Up de Nuestro cine”, *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, Suplemento El Nacional, Dirección Guillermo Ibarra, 14 de Noviembre de 1948, pág. 15

HUERTA Efraín, “Close Up de Nuestro cine”, *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, Dirección Guillermo Ibarra, Suplemento El Nacional, 05 de Diciembre de 1948, pág. 15

HUERTA Efraín, “Close Up de Nuestro cine”, *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, Dirección Guillermo Ibarra, Suplemento El Nacional, 20 de Marzo de 1949, pág. 15

HUERTA Efraín, “Close Up de Nuestro cine”, *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, Dirección Guillermo Ibarra, Suplemento El Nacional, 24 de Abril de 1949, pág. 15

LÓPEZ PORTILLO Felicitas, “Las glorias del desarrollismo: el gobierno de Miguel Alemán”, *Revista de historia y ciencias sociales Secuencia*, México, Instituto Mora, Núm. 19, enero-abril, 1991, pp.61-86

MACIAS, Luis Francisco “La historia del “chango” Casanova entre la gloria y el infierno”, Periódico *La Prensa*, Ciudad de México, 26 de Noviembre del 2016.

MANTECÓN Ana Rosa, “La ciudad de los migrantes, el cine y la construcción de los imaginarios urbanos”, *Perfiles latinoamericanos*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, México, Vol. V, núm. 9, julio-diciembre, 1996 pp. 117-131

MÉNDEZ MONTESINOS Delia, “The Ingenious Simpleton. Upending Imposed Ideologies through Brief Comic Theatre”. Traducción de Lily Litvak. *Rev. Literatura Mexicana* 2014, UNAM, XXV, núm. 2 pp. 113-116

MEYER COSÍO Lorenzo “La etapa formativa del estado mexicano contemporáneo, 1928-1940”, *Foro Internacional*, Colegio de México, Vol. XVII, 4 (68) abril-junio, 1977. Pp.453-476

MONSIVAIS Carlos, “Vino todo el pueblo y no cupo en la pantalla (Notas sobre el público del cine en México)”, *Utopías*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Núm. 2, Mayo-Junio 1989, pp. 42-48.

MONSIVAIS, “Alejandro Galindo capto con exactitud el alma del arrabal”, *El universal*, 03 de Febrero, 2001 pág. 5

MONTFORT PÉREZ Ricardo, “Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo “típico” mexicano 1920-1950)”, *Política y cultura*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, México, núm. 12, 1999, pp. 177-193

OROZ Silvia, “El discurso de la transgresión femenina en el cine latinoamericano de los años treinta y cuarenta”, *Objeto visual*, Caracas Venezuela, Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional, N.2, 1995

PERRUCHO Arturo, “Dicen que soy comunista”, *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, Dirección Guillermo Ibarra, 20 de Julio de 1951, primera sección.

PERUCHO Arturo, “Un sainete fallido”, *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, Dirección Guillermo Ibarra, 28 de Enero de 1949, primera página.

RAMÍREZ BONILLA Laura Camila, “El radar moral de los cincuenta. La Comisión Nacional de Moralización del Ambiente frente a los medios de comunicación en México”, *Revista Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, año 26, núm. 51, julio-diciembre 2018, pp. 267-292

ROSENTONE A. Robert, “La historia en imágenes/ la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla”, *ISTOR La historia en el cine*, División de Historia del Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE), Año V, Núm. 20, 2005, pp. 91-108

ROSENTONE A. Robert, “The Historical Film as Real History”, *Film-Historia*, Vol. V, No. 1 1995, pp.5-23

S.S. PIO XI, *Enciclica Vigilanti Cura, el cine sus grandezas y miserias*, colección Documentos Pontificios, N. 13, 29 de junio de 1936, pp.1-21

SANCHEZ DE ARMAS Miguel Ángel, “Cine y propaganda en México”, Periódico *El Semanario*, México, 1 de marzo del 2019

SANCHEZ GONZÁLEZ, José Juan, “El cambio institucional en la reforma y modernización de la administración pública mexicana”, *Gestión y Política Pública*, vol. XVIII, núm. 1, 2009, Centro de Investigación y Docencia Económicas, A. C. pp. 67-105

SÁNCHEZ MEJORADA María Cristina, “El conflicto Obrero-Patronal y la estatización del servicio de tranvías en el Distrito Federal (1940-1952)”, *Revista Sociológica*, Universidad Autónoma del Estado de México, Año 19, Núm. 55, mayo-agosto 2004. pp.155- 198

SCHULER Friedrich, “Alemania, México y los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial”, *Revista de historia y ciencias sociales, Secuencia*, Instituto Mora, 1987, enero - abril, pp. 173-186.

SILVA ESCOBAR, Juan Pablo, “La época de oro del cine mexicano, la colonización de un imaginario social”, *Culturales*, Universidad de Baja California, Vol. VII, núm. 13, enero-junio, 2011 pp. 7-30

SOSENSKI Susana, “Entre prácticas, instituciones y discursos: trabajadores infantiles en la ciudad de México (1920-1934)”. *Historia mexicana*, COLMEX, Vol. 60, núm. 2 octubre-diciembre 2010, pp. 1229-1280

SPENSER Daniela, “Vicente Lombardo Toledano envuelto en antagonismos internacionales”, *Revista IZQUIERDAS*, Saint-Petersburg University (Center for

Iberoamerican Studies) Rusia, y Ariadna Ediciones, Santiago de Chile, Año 3, Número 4, Año 2009, pp. 1-20

TUÑÓN Julia, “Espacio del desamparo. La ciudad de México en el cine institucional de la edad de oro y en los Olvidados de Buñuel”, *Revista Iberoamericana*, México, Nueva época, Año 3, Núm. 11 2003 pp. 129-144

TUÑÓN Julia, “La ciudad actriz: la imagen urbana en el cine mexicano (1940-1955)”, *Revista Historias* 27, México, INAH, octubre. 1991-marzo1992 pp.189-198

TUÑÓN Julia, “Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia”, *Historias* 55, INAH, mayo-agosto 2003, pp. 23- 40

URÍAS HORCASITAS Beatriz, “Luis Chico Goerne y la propuesta de un “modernismo reaccionario” durante el alemanismo (1946-1952)”. *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, año 24, núm. 48, enero-junio 2017, pp.105-140

VÁZQUEZ MANTECÓN Álvaro, “Cine y propaganda durante el cardenismo”, *Historia y grafía*, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México, núm. 39, julio-diciembre, 2012, pp. 87-101

VILLANUEVA J. Vicente “los malos líderes”, *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, Dirección Martín Leñero, México D.F, 3 de Enero de 1947, primera página.

ZEA Leopoldo, “México y la Unidad Racial”, *El Nacional Órgano oficial del gobierno de México*, Dirección Martín Leñero ,30 de Marzo de 1947, primera página.

ZUBIAR CARREÑO Francisco J., “El cine como fuente de la historia”, *Memoria y civilización*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Vol. 8, 2005, pp. 205-219

Documental

Centro de documentación e investigación, Cineteca Nacional, expediente 1/4 de Héctor Alejandro Galindo Amezcua.

Centro de documentación e investigación, Cineteca Nacional, expediente 4/4 de Héctor Alejandro Galindo Amezcua.

Filmografía

AC Alianza cinematográfica S.A. Alfonso Patiño Gómez (productores), Galindo Alejandro (director), 1953, *Los Fernández de Peralvillo (Este mundo en que vivimos)*, México.

ATA Films, S.A, José Elvira R. (productores), Galindo Alejandro (director), 1953, *Espaldas Mojadas (Río Bravo o Pan ajeno)*, México.

Cinematografía Azteca S.A y César Santos Galindo (productores), Galindo Alejandro (director), 1949, *Confidencias de un ruletero*, México.

DANCIGERS Oscar (productor), Luis Buñuel (director), 1950, *Los Olvidados*, México.

DE ANDA Raúl (productor), Galindo Alejandro (director), 1945, *Campeón sin corona*, México.

Estudios Churubusco-Azteca y César Santos Galindo (productores), Galindo Alejandro (director), 1951, *Dicen que soy comunista*, México.

RODRÍGUEZ Hermanos (productor), Galindo Alejandro (director), 1948, *¡Esquina...bajan!*, México.

RODRÍGUEZ Hermanos (productor), Galindo Alejandro (director), 1948, *¡Hay lugar para...dos!*, México.

RODRÍGUEZ Hermanos, Alejandro Galindo (productores), Galindo Alejandro (director), 1948, *Una familia de tantas*, México.