

06.

# Representaciones de la pobreza y la exclusión en la época de oro del cine mexicano

Representations of Poverty and Exclusion in the *Golden Age of Mexican Cinema*

recepción: 12 de marzo de 2019  
aceptación: 11 de junio de 2019

Alejandro Gracida  
Rodríguez  
Universidad Nacional  
Autónoma de México



## Resumen

La pobreza, más allá de sus características económicas, es también una construcción social y cultural en torno a la cual circulan una serie de significaciones, valores y prejuicios. Sin duda, el cine mexicano, durante la llamada época de oro, jugó un papel importante en la conformación de atributos que, incluso hoy, seguimos adjudicando a la idea de pobreza. El presente texto busca abordar algunas de las representaciones fílmicas que se hicieron en México acerca de tres diferentes condiciones de pobreza: la pobreza urbana, la pobreza rural y la indigencia.

Poverty, beyond its economic characteristics, is also a cultural and social construction surrounded by a number of orbiting meanings, values and preconceptions. During the so-called Golden Age, Mexican cinema undoubtedly played a very important part in shaping the characteristics to date allocated to the idea of poverty. This paper aims to focus on some of the Mexican filmic representations of three different poverty conditions: urban poverty, rural poverty and destitution.

*Palabras clave:*  
*pobreza, exclusión, representaciones sociales, cine mexicano.*

*Keywords:*  
*poverty, exclusion, social representation, Mexican cinema.*

## Introducción

La cuestión de la pobreza continúa siendo uno de los temas más apremiantes en las ciencias sociales. El interés y la vigencia de esta problemática han derivado en numerosos esfuerzos por encontrar opciones para reducir su impacto en sociedades profundamente desiguales, como es el caso del México contemporáneo.<sup>1</sup> Sin duda, las historias colectivas e individuales que actualmente encarna el fenómeno de la pobreza mantienen una estrecha correlación con fenómenos más amplios que van desde la falta de oportunidades educativas y laborales, hasta atroces manifestaciones de violencia cotidiana.

Por tanto, al hablar de la pobreza nos referimos a un fenómeno complejo y multifactorial que ha sido abordado mayoritariamente desde la esfera económica, tomando al ingreso como principal indicador condicionante de la pertenencia a un estrato social. No obstante, la pobreza también tendría que ser vista como una construcción socio-cultural, donde constantemente dotamos de atributos a las distintas experiencias que llevan consigo las carencias. A partir de los debates de cada época se configuran ideas específicas de la pobreza y se definen características más o menos generales sobre qué debe comprenderse por ésta y quiénes son las personas que deben identificarse como pobres.

El objetivo de este trabajo consiste en analizar dinámicas recurrentes que se plasmaron en algunas de las películas mexicanas durante la llamada *época de oro*,<sup>2</sup> respecto a las condiciones de pobreza relacionadas con tres tipologías: la pobreza urbana, la pobreza rural y la exclusión. Para cada una de ellas se propone traer a colación un par de películas: la pobreza rural se aborda a través de las películas *Río Escondido* (1948), de Emilio “El Indio” Fernández,

---

<sup>1</sup> Según las mediciones oficiales de la pobreza, realizadas por el Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (Coneval), para 2016 existían en México 53.4 millones de personas en situación de pobreza, equivalente al 43.6% del total de la población. El documento puede consultarse en: [www.coneval.org.mx](http://www.coneval.org.mx).

<sup>2</sup> No existe un consenso sobre los años que enmarcan lo que se conoce como *época de oro del cine nacional*. Nos referimos a un periodo de notable crecimiento en términos de producción e ingresos generados, en el cual se llegó a posicionar la cinematografía como una de las industrias más redituables para el país. Algunos investigadores sitúan esta etapa a partir del éxito obtenido por la película *Allá en el rancho grande*, en el año de 1936, que marcó el inicio de la *comedia ranchera* como género popular; para otros, la *época de oro* se reduce a los años de la *Segunda Guerra Mundial*, en los cuales se consolidó una industria fílmica nacional. Para los fines de este trabajo, se piensa en este periodo situándolo, sobre todo, en los años cuarenta y la primera mitad de los años cincuenta, como el periodo estelar en términos de producción y de ganancia económica.



y *El Rebozo de Soledad* (1952), de Roberto Gavaldón; para la pobreza urbana se proponen las emblemáticas *Nosotros los pobres*, de Ismael Rodríguez (1947), y *Los Olvidados* (1950), de Luis Buñuel; finalmente, el tema de la exclusión se analiza a partir de *La vida inútil de Pito Pérez* (1944), de Miguel Contreras Torres, y *El Vagabundo* (1953), de Rogelio A. González.<sup>3</sup>

La hipótesis de la que se parte es que la industria cinematográfica mexicana, al ser un poderoso medio para la transmisión de ideas, conformó, durante la *época de oro*, una serie de representaciones que ayudaron a consolidar en la sociedad múltiples visiones sobre los pobres. Si bien no es posible hablar de un enfoque único, sino de una serie de atributos que varían dependiendo de los personajes, las tramas y los escenarios, aun así es posible identificar características en común respecto a una problemática general. A pesar de que en ninguna de las producciones analizadas se plantea una confrontación directa con la semántica gubernamental, por el contrario, en su mayoría son ampliamente apologistas, la pobreza expresada en las películas no dejó de poseer una carga simbólica; se trataba de la representación de una serie de promesas incumplidas dentro del discurso de la revolución social y de la incipiente modernidad mexicana.

## Desarrollismo y pobreza, correlatos de la modernidad mexicana

Los años cuarenta en México mantuvieron una imagen de prosperidad donde la pobreza no era un tema al cual el gobierno prestara atención para la elaboración de sus planes de gobierno. El problema era visto como un rezago que se iría subsanando con la inercia de los procesos revolucionario y de modernización, puestos en marcha por el Estado; el tratamiento consistía en integrar a los grupos desfavorecidos en gremios para que depositaran su esperanza en las expectativas generadas por el ideal estatista del progreso. En general, durante los años en los que México consiguió altos niveles de crecimiento económico, no existió un dispositivo encargado de conformar un código teórico sobre la pobreza ni se formularon acciones

---

<sup>3</sup> *Los criterios de selección de las películas se fincaron en atributos que remitieran a películas representativas de la época, con notable presencia de figuras de la pobreza. Para ello se echó mano de la revisión de aproximadamente un centenar de películas y de literatura existente al respecto, además de otros aspectos como el tiempo de exhibición en la cartelera cinematográfica, o bien, la aparición de estrellas actorales con mayores referencias en los estudios de cinematografía.*

específicas para su atención, plasmadas en políticas públicas.<sup>4</sup>

Si bien se hace referencia a estos años como una época de bonanza y auge económico, resulta necesario matizar los resultados materiales para la población. Mientras que el gobierno afirmaba, sustentado en cifras macroeconómicas, que el rumbo del país era el indicado para mejorar las expectativas sociales, la realidad mostraba un rostro diferente. La falta de empleo y oportunidades, sobre todo en el sector rural, marcaban las condiciones de una población alejada del ingreso suficiente para satisfacer sus necesidades básicas. Por otra parte, los avances en la dotación de servicios aumentaban, pero seguían concentrándose en el centro del país. El desarrollo no era homogéneo. Las disparidades regionales seguían marcando pautas de exclusión en las diferentes áreas geográficas y sectores sociales.

Es verdad que, con la Segunda Guerra Mundial, el capital extranjero arribó a México (Tello, 2007), gracias al aumento en la demanda de productos agropecuarios y manufacturados (Cárdenas, 1994). Sin embargo, el crecimiento, según demuestran las experiencias históricas, es sólo un requisito, pero no la solución para la atención de la pobreza. Si no existe una política de redistribución del ingreso, el beneficio obtenido por las clases más necesitadas resulta poco significativo o nulo (Gracida, 2003). Por lo tanto, es conveniente cuestionar la magnitud de población beneficiada con el crecimen-

to económico durante el llamado *milagro mexicano*.<sup>5</sup>

Los datos ofrecidos por Miguel Székely (2005) permiten comparar en una línea de tiempo la evolución de la pobreza desde mediados del siglo XX, utilizando los criterios de medición actuales. Resultan fundamentales las cifras referidas para el año de 1950, cercano a los años de producción de las películas que aquí se analizan:

---

<sup>4</sup> *En el caso mexicano, las políticas de combate a la pobreza comenzaron a partir del fin del periodo conocido como Milagro Mexicano, en los años setenta, enfocándose en el desarrollo de regiones marginadas a través de programas como PIDER y Coplamar (1970-1982). Con el cambio de modelo económico hacia uno de libre mercado, estos programas se han implementado desde 1997 hasta la fecha como un apoyo focalizado, centrándose principalmente en las familias que padecen pobreza extrema, bajo el nombre de PROGRESA, Oportunidades y Prospera, los cuales mantienen características básicas de un programa que puede denominarse de transición como lo fue el Pronasol (1988-1994).*

<sup>5</sup> *Lo que conocemos como milagro mexicano comenzó a debatirse, a partir de los años setenta, como una invención hecha por los analistas para brindar una apariencia de estabilidad sustentada en falacias. El desarrollo sin armonía de las diferentes ramas de la economía y el crecimiento anárquico de una industria poco articulada tuvo que ser sufragada por los consumidores de los bienes producidos; véase Carmona, 1970, y Tello, 2007.*



## Cuadro 1<sup>6</sup>

Pobreza en México para 1950  
(millones de personas)

Año	1950
Población Total	27,038,625
Pobres Alimentarios	16.7
Pobres de Capacidades	19.8
Pobres de Patrimonio	23.9

## Cuadro 2

Índice de Pobreza y Desigualdad en México para 1950 (Porcentaje)

Año	1950
Población Total	27,038,625
Pobres Alimentarios	61.8
Pobres de Capacidades	73.2
Pobres de Patrimonio	88.4
Coefficiente de Gini	0.520

Los resultados arrojados contrastan con el tono alentador del discurso desarrollista. La pobreza, como se puede deducir, no fue un fenómeno aislado en el milagro mexicano, se trataba de una realidad latente en una gran porción de la población. Por lo tanto, al hablar de pobreza a finales de la década de los años cuarenta estamos hablando de una manera de convivencia, de comportamiento y desenvolvimiento social.

## La pobreza rural

El campo es un espacio amplio en representaciones cinematográficas que regularmente se situó como un espacio distante, e incluso ajeno, a su contraparte citadina. En la *época de oro* esta distinción se plasmó en la existencia de dos Méxicos en la pantalla, distintos en sus problemáticas y vida cotidiana: si la ciudad conllevaba una ideología moderna, la ruralidad era representada como un espacio detenido en el tiempo que, con todo y el rezago, era recreado como un abrevadero cultural de características cuasi míticas.

Las características con que se construyó la idea del campo en la época posrevolucionaria fueron mayoritariamente invenciones alejadas de una realidad de usos y costumbres regionales, las cuales a punta de repeticiones se fueron incorporando dentro del imaginario al grado de configurar identidades auténticas y popularizadas, como señala Ricardo Pérez Montfort (2003). Este fenómeno de repetición fomentó una folclorización al servicio de la unidad nacional y en negación de la diversidad cultural.

---

<sup>6</sup> Los cuadros 1 y 2 fueron elaborados con base a las cifras en el artículo referido de Miguel Szkely



En el cine, al igual que en muchas otras representaciones artísticas, la ruralidad mexicana se construyó bajo la idea de un pasado añorado. Ante la vorágine de las transformaciones modernas, lo rural se visualizó como el reducto de la costumbre y la tradición. Se trata de la invención de un paraíso perdido en medio de la floreciente sociedad industrial; un espacio idealizado como milenario e inmaculado, con el cual se buscaba expiar las culpas generadas por las contradicciones culturales de la modernidad capitalista.

En buena medida, el campo fue un escenario cinematográfico atemporal, o cuando menos, descontextualizado. Encontramos en las películas una exaltación de la tierra como una imagen femenina y materna, cuya obligación de cuidado y preservación se inculca entre sus moradores. A pesar de la falta de servicios y las deficientes condiciones de higiene, los pueblos mexicanos se llenan de una luminosidad bondadosa y una ruinoso dignidad.

Hay una constante en las representaciones de lo rural en el cine mexicano que resulta muy interesante, y es que en la mayor parte de las películas no existió el reparto agrario. En los trabajadores de la tierra persiste la condición de peones que labran los terrenos de terratenientes. Prueba de ello es el género de la comedia ranchera, una fórmula que se popularizó a partir del estreno de la película *Allá en el rancho grande*, de Fernando de Fuentes (1936). El éxito de dicha película, y de las posteriores,<sup>7</sup> radicó en mostrar un folclor

campirano aderezado con la saturación de canciones y situaciones tragicómicas que regularmente versaban sobre el amor. La aceptación de este tipo de cintas abrió posibilidades comerciales al cine mexicano tanto en el mercado interno como de los países latinoamericanos y su demanda hizo que existiera una vasta producción de éstas.

Las condiciones de pobreza no representaban un atributo significativo para el desarrollo de este tipo de historias. En ellas persistía una armonía de clases, desarrollada en escenarios que preservaban una estructura a la manera de la hacienda porfiriana. Estas películas que en un principio pretendieron mostrar una crítica indirecta con respecto a las políticas del gobierno de Lázaro Cárdenas, mantuvieron posteriormente la fórmula como narraciones de éxito probado en las taquillas latinoamericanas.

---

<sup>7</sup> Se pueden enumerar decenas de producciones que compartieron la fórmula narrativa de la comedia ranchera, entre las pioneras podemos mencionar *Jalisco nunca pierde*, de Chano Urueta (1937) y *El Rosario de Amozoc*, de José Bohr (1938); sobre todo, en los años cuarenta este tipo de películas serían recurrentes, siendo Pedro Infante y Jorge Negrete los actores icónicos de este género. Se pueden mencionar, entre muchas otras películas, *Jesusita en Chihuahua*, de René Cardona (1942), *Los tres García* (1946), *Los tres Huastecos* (1948), o *La oveja negra* (1949), del ya mencionado Ismael Rodríguez.



La pobreza en el espacio rural fue, sobre todo, un tema particularmente importante en las películas que plantearon un melodrama indígena, abordando la cuestión étnica y la ruralidad como el hábitat del México profundo (Bonfil, 1990). Un sitio que fungiera como abrevadero de la identidad nacionalista, exaltada con la intención de promover un orgullo primordial sin que éste sobrepasara los principios de la ideología moderna. En estas producciones, la representación del indio poseía la contradicción de ser “la raíz nacional” a la vez que mayoritariamente era mostrado como un ser dócil y sumiso, carente de iniciativa e incapaz de ejercer derechos ciudadanos.

Ejemplo de esto lo podemos apreciar en las películas de *Río Escondido* y *El rebozo de Soledad*, donde la persistencia de la pobreza y la explotación sobre las poblaciones originarias sitúan al indio como el personaje de mayores carencias en el ambiente rural. En este caso, la explotación pareciera tratarse de una condena heredada, que sólo quizás pudiera encontrar una posible salida a sus condiciones de rezago con la llegada de los tiempos de modernidad.

No es casual que en muchas de las películas que plasman la temática de la pobreza rural los personajes principales no son quienes la padecen, sino quienes intervienen en su solución. A pesar de que la pobreza recae sobre las distintas etnias, no es el indio el personaje clave. Al indio se le negó ser el héroe de su historia. En ambas películas, su desenvolvimiento radica en formar

parte de una escenografía, expectante de los acontecimientos. Se encuentran despojados de voz, de acción independiente e, incluso, de expresión; sus movimientos automatizados los convierten en un grupo de peregrinos con comportamiento más semejante a un rebaño que a una población humana. Su papel actoral consiste en padecer; padecer ya sea enfermedades, sequías o hambre.

Frente a un México con una composición étnica diversa, en el cine se intentó aglomerar la heterogeneidad cultural dentro de la abstracción que implica el concepto de *lo indio*. El resultado fue un pastiche cultural que representó las culturas indias sin mayores distinciones entre etnias del norte, centro o sur del país. Las vidas, costumbres y circunstancias cinematográficas fueron similares en la mayoría de los casos, al menos durante los años cuarenta y cincuenta. Pensando en otra abstracción más amplia que es lo nacional, no se alentó en este momento histórico el reconocimiento multicultural por contravenir a la prioridad de la unificación.

En el cine nacional hubo una disección del indio que claramente asomaba una perspectiva mestiza, distinguiendo entre los personajes principales de las películas (regularmente los no nativos) y los indios, camuflados con el paisaje como simple recordatorio de que hay personas con usos y lenguajes que desconocemos. Ante la falta de instrucción escolar del indio que permitiera una inclusión en los estatutos modernistas, se plasmaba el deber del





mestizo de intervenir su espacio con un ojo paternalista y protector, como si estuviera interviniendo sobre humanos incapaces de bastarse por sí mismos.

En las películas analizadas existen tres personajes fundamentales para comprender la estructuración de las tramas: el Maestro, el Médico y el Párroco. La participación de ellos asoma una fórmula con la que se planteó una solución para contrarrestar la pobreza rural. La significación de esta triada puede traducirse en la promoción simbólica de la educación, la ciencia y la fe como los elementos necesarios para que paulatinamente el campo, y las comunidades indígenas en particular, pudieran tener cabida dentro del plan revolucionario y moderno.

En *Río Escondido*, la maestra rural Rosaura, interpretada por María Félix, es enviada al poblado que da nombre a la cinta, en el estado de Chihuahua, con la encomienda hecha directamente por el presidente de la república de luchar contra “las tinieblas del analfabetismo”. La película de Emilio *El Indio* Fernández es una visión del progreso nacional sustentado en la educación, en donde Rosaura funge como defensora de los desfavorecidos y portavoz de los intereses patrios. De hecho, se trata de una imagen cuyo símbolo de maestra encarna a la patria misma, guiada por el estandarte de Benito Juárez y la convicción de hacer cumplir el encargo gubernamental que le fue otorgado, contando con el apoyo del médico de la región. La batalla que libran implica el sacrificio de confrontarse con los

demonios del México posrevolucionario.

En *Río Escondido*, el médico se encarga de procurar la higiene y la salubridad en las comunidades. Está obligado a combatir la persistencia de costumbres e ideas de superstición. En la imagen del galeno, obligado a respetar el juramento hipocrático, recaía un compromiso especial hacia sus congéneres, en el cuidado de la vida de manera justa y para todos. En este sentido el médico de *Río Escondido* también llega por mandato presidencial, como representante de una política de salud promovida por el gobierno federal. En el caso particular de este médico se trata de un alarde de la política social puesta en marcha con la reciente creación del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS).

Por su parte, el médico de *El Rebozo de Soledad*, interpretado por Arturo de Córdova, es una representación que apela a la conciencia humana como promotora de un deber social. Si bien no hay una indicación directa por parte de alguna autoridad para que cumpla su labor en las comunidades necesitadas, sí existe una motivación profesional por ejercer el cargo de manera adecuada y con un alto sentido de responsabilidad civil. Tras ser comisionado para trabajar en la comunidad indígena de Santa Cruz, el médico poco convencido de su comisión, va descubriendo poco a poco su auténtica vocación, al dimensionar el impacto que tiene su profesión en el auxilio al prójimo. Su instinto humanitario lo hace quedarse a ayudar a la comunidad, pese a anteriores ofertas



laborales en la capital. Durante su permanencia se vuelve un actor fundamental en la comunidad, confrontándose con el cacique de la región, principal culpable de la pobreza generalizada.

Finalmente, la iglesia tiene un papel de gran importancia en las dos películas. Es representada como una institución capaz de congrega a las personas, así como de influir en las acciones que se llevan a cabo en las localidades. Las atribuciones del párroco se respetan y enaltecen porque están encauzadas y aliadas con las políticas del gobierno; la iglesia se muestra como un personaje activo en el desarrollo rural. No hay que olvidar que la iglesia como institución a la que se hace referencia es la misma que también resintió la reconfiguración nacional del proceso revolucionario y, aún más, la que se vio involucrada en una cruenta confrontación con el Estado durante la Guerra Cristera. En el gobierno de Manuel Ávila Camacho se dio una reconciliación, limando toda aspereza, y para estos momentos la iglesia se representaba marchando de la mano con el gobierno. En la Película de *Río Escondido*, por ejemplo, es el mismo cura quien promueve entre sus feligreses que no bastaban los rezos y las procesiones para terminar con la sequía, sino que era necesario reclamar lo que por derecho les pertenecía.

En estos melodramas sociales, al ser obras que buscaban emitir un mensaje moral hacia el espectador, las tramas se apoyaron en un esquema de separación clara entre personajes “buenos y malos”. En estos

casos, el cacique encarnaba la figura antagonica y era el motivo de tensión en la trama de las historias, en él se conjugaban los elementos que impedían el crecimiento del país y, en particular, mantenían el rezago del campo. La característica principal en la representación de estos caciques consistía en ser los poseedores de los recursos naturales y medios de producción (agua, tierra, cosechas, ganado, etcétera), haciéndose de estos mediante el despojo y la opresión de las comunidades indígenas. La moraleja con la que concluyen las películas promete un castigo para el comportamiento de los “malos” mexicanos. La etapa de violación sistemática de la ley, abuso de poder y asesinatos termina con la llegada de los catequistas del nuevo gobierno nacional.



## La pobreza urbana

Los procesos de urbanización e industrialización que vivió el centro del país en los años cuarenta estuvieron íntimamente ligados con un proyecto específico de modernidad, que iba incorporando a su paso nuevas necesidades;<sup>8</sup> la modernidad se expresaba como la conciencia de vivir dentro de una “nueva época”; una conciencia de lo nuevo, lo futuro y la búsqueda de adaptación constante a costumbres cambiantes con una intención de progreso. En este sentido, la ciudad fue, por decirlo de alguna manera, el hábitat natural de la modernidad, un medio plagado de promesas e ideales de bienestar, confort y prosperidad.

Esta ciudad fue producto del México pos-revolucionario e institucionalizado, una ciudad que asomaba los rostros de la diferenciación que ella misma encunaba. La modernidad de los años cuarenta se bifurca, por una parte, en aquella que buscaría el camino dirigido al desarrollo capitalista, con promesas para la creciente clase media como el *glamour*, el consumo de productos extranjeros, las medias de nylon, los anuncios de neón, los grandes aparadores, electrodomésticos y las tiendas departamentales; por otra parte, el traspatio de esos esplendores, donde tenían cabida los cinturones de miseria, la urbanización

caótica y excluyente, los barrios populares y el hacinamiento de pobres, convertido en el correlato de la aspiración progresista.

En la *época de oro*, la Ciudad de México fue la ciudad moderna por antonomasia. Un espacio que albergaba una heterogeneidad de sectores sociales, pero que apostaba por la predominancia de un esquema de comportamiento cosmopolita. En este escenario se desarrollaron las historias contrapuestas a la ruralidad. Es aquí donde las nuevas familias chocan y de cierta manera se confrontan con un sistema patriarcal de gran arraigo (véase: *Una Familia de tantas*, de Alejandro Galindo, 1948), los dramas de la desintegración familiar en provincia causada por la partida de los hijos que buscan en la ciudad mejores expectativas de vida, la ruptura de las familias ciudadinas con los nuevos patrones sociales (véase: *Cuando los hijos se van*, de Juan Bustillo Oro, 1941), o bien, la ingratitud de los hijos que en el proceso de adaptación a las premisas modernas se diferencian de los padres de tradición humilde y su rígido esquema de valores

---

<sup>8</sup> Marshall Berman propone diferenciar entre los conceptos de modernidad, modernización y modernismo. Entendiendo como modernidad el proceso histórico de carácter progresivo; la modernización serían las decisiones que recaen sobre el espectro socioeconómico para la obtención de sus fines y, finalmente, el modernismo comprenderá el proyecto cultural que trae consigo este proceso.



(véase: *Acá las tortas*, de Juan Bustillo Oro, 1951). Es en la ciudad, por lo tanto, donde primordialmente se discutió el *deber ser* y el actuar propio de lo moderno.

Hablamos de una ciudad con fenómenos que permitieron potenciar el poblamiento nacional, caracterizada por las grandes avenidas, anuncios de marcas transnacionales y la multiplicidad de luminarias. El auge de productos milagro: curas para la disfunción eréctil, lociones eróticas, intervenciones de reducción y distribución de la grasa corporal, que más simbolizaban la introducción de un estilo de vida que, en su aparente frivolidad, rendía culto al cuerpo, a la estética importada y a la necesidad de trascender un pasado con fecha de caducidad.

En un circuito opuesto de crecimiento ciudadano, la realidad mostraba el otro rostro de la urbanización. Una ciudad tejida con los hilos de la segregación. Los asentamientos que ocuparían las clases bajas eran premeditadamente situados a las orillas de esa ciudad de tintes modernos. Los intentos por contener la invasión de menesterosos hacia los puntos de tránsito de la clase política y comerciante pronto demostrarían ser infructuosos, sobre todo en el centro de la ciudad. Un espectáculo común desde varias décadas atrás era ver la aglomeración de vendedores ambulantes, carteristas e indigentes (Piccato, 2010).

Con la migración masiva que se aceleró en los años cuarenta, el hacinamiento empeoró.<sup>9</sup> Ahora no sólo era insuficiente

la infraestructura, también la ciudad se desbordó con un crecimiento acelerado y sin planeación.

La cuestión de la vivienda se agudizó. La falta de espacio difícilmente se podía subsanar y la única opción fue llevar a extremos imprevistos el hacinamiento en las vecindades que albergaban un número insospechado de humanos e historias. La vecindad transmutó en un ecosistema cerrado y en toda una cosmovisión, como afirma Carlos Monsiváis (2008). En las películas que giran en torno a la pobreza

---

<sup>9</sup> *Poblacionalmente México comenzó a vivir uno de los periodos de mayor crecimiento en su historia, con un promedio de medio millón de nacimientos por año; las condiciones económicas y el espíritu desarrollista brindaban la apariencia de contar con las bases para solventar las necesidades de futuras generaciones, auspiciando un crecimiento vertiginoso y desordenado, principalmente de la Ciudad de México. La distribución poblacional, marcada por una predominancia del ámbito rural (64.9% en 1940) tendió a modificarse para atender las necesidades de una dinámica productiva más enfocada a la industria y la prestación de servicios. El avance de los niveles de urbanización fue notorio, sobre todo en la capital donde se duplicaron los habitantes durante la década de los cuarenta. Como nunca en la historia mexicana la migración a la ciudad detonó fenómenos de hacinamiento, conformación de zonas metropolitanas marcadas por el escaso acceso a servicios y aumento de delitos. El crecimiento vertiginoso y descontrolado hizo que en el transcurso de dos décadas la población urbana superara a la rural.*





urbana los escenarios solían conformarse por el barrio, la vecindad y la habitación comunitaria como delimitaciones de un mismo espacio, convertidos prácticamente en divisiones de gobierno local.

En la icónica película de Ismael Rodríguez, *Nosotros los Pobres*, la vecindad aparece como una vivienda común edulcorada donde, a pesar de no existir la privacidad y un cuarto basta para el amontonamiento de tres generaciones, no se dan sospechas de relaciones incestuosas, naturales en otro contexto fuera de la ficción. En la vecindad mostrada, construida en un set cinematográfico, se desconocen las puertas, generando un ambiente propicio para los rumores, el chisme y la difamación, sin que esto implique una alteración en la convivencia grupal. Los habitantes lavan en el mismo espacio, un patio común, con pileta en el centro, que también funciona como lugar de encuentro e interacción.

En contraparte, Luis Buñuel muestra en las locaciones de *Los Olvidados* —éstas sí reales— otra realidad innegable. *Los Olvidados* plasmaron visceralmente condiciones de pobreza extrema cercanas a las padecidas por personas de carne y hueso, aquellas que trascendieron la pantalla para desenvolverse en medio de las carencias más apremiantes. Las viviendas eran, en la mayoría de los casos, chozas compuestas por un espacio común donde se conjugaban todos los sectores del hogar, con techos de madera y paredes de adobe.

La locación más recurrente en esta pelícu-

la es la calle, mostrada como un lugar propicio para la ociosidad, los vicios y el delito. La calle como un espacio del *afuera* y quienes la ocupan quedan expuestos ante sus peligros cotidianos. En ella, los jóvenes de *Los Olvidados* encuentran su espacio, porque no tienen la posibilidad de contar con un adentro, un hogar, dadas las condiciones de desintegración familiar. En las calles de *Los Olvidados*, la gente se corrompe y se colectivizan mañas. La imagen que presenta Buñuel asoma una calle agreste, donde la juventud se expone a la intemperie.

En ambas películas, el tema de la familia resulta determinante para las formas de conducción de los personajes. Por una parte, *Nosotros los pobres* deposita el peso de la resolución de conflictos en la cohesión familiar; mientras que en *Los Olvidados* la desintegración del núcleo básico es visto como el origen que detona las desventuras de los involucrados. Se trata de dos caras de la misma moneda, que sitúan a la institución familiar como factor determinante en las posibilidades de vida de sus integrantes.

La dicotomía entre unión familiar y desintegración se puede llevar a una esfera más elevada para sugerir que se muestran dos maneras opuestas de hacer sociedad: la familia que se cuida y posee fuertes lazos de solidaridad hacia el interior y el exterior, es la familia funcional, la que supera las adversidades y sale triunfante gracias a su integración. Es decir, se proyecta una familia que es base de un tejido social sano y





propicio para una vida nacional de unidad y encaminada hacia un objetivo común; el pacto social posrevolucionario está con ellos porque engendran el ideal de lo que una familia debe ser.

A la contraparte le corresponde el papel de la familia disfuncional o anómica, que enfrenta las adversidades sin vínculos cercanos, que ofrenda a los hijos a la delincuencia. Se trata de una estructura social corrupta y disfuncional, que atenta contra el orden y tranquilidad del colectivo. Para los miembros de esta clase de familia el destino cinematográfico es regularmente la orfandad, el encierro, la enfermedad o la muerte, con estrechas oportunidades de reinserción. El pacto social actúa contra ellos porque ponen en peligro la norma y son señalados como objetos de intervención.

Respecto a la construcción de los personajes, nos referimos a dos historias que contrastan. En *Nosotros los pobres*, los personajes se distinguen por una narrativa más convencional del género melodramático,<sup>10</sup> en donde se diferencian claramente los de vocación noble o perversa. Es decir, la historia se desenvuelve conjugando elementos que distinguen claramente entre buenos y malos. Mientras que en *Los Olvidados* la realidad se torna difusa. Los pobres son ambivalentes, pueden ser los mismos que conservan o atentan en contra de su núcleo, sin estar encasillados en parámetros de comportamiento rígidos; una exposición más propia de la humanidad contenida en los personajes.

El personaje principal de la historia contada en *Nosotros los pobres* es “Pepe el Toro”, figura de arraigo indiscutible en el imaginario nacional. En este carpintero de overol y playera de rayas horizontales, se encarna la figura del hombre proveedor, galante y macho. Su bondad, nobleza y solidaridad le hacen distinguirse como toda una alegoría de los valores sociales, conservando una masculinidad dominante. Es enérgico en sus afirmaciones, “Pepe el Toro” detenta el monopolio de la verdad y lo ejerce sin posibilidad de réplica.

A los ojos de los demás, “Pepe el Toro” es un hombre que infunde respeto e incluso sumisión, en él se deposita la guía de toda la comunidad cerrada que es la vecindad. La denominada palomilla actúa como una gran familia con intereses comunes bajo la guía de este hombre encumbrado como héroe.

---

<sup>10</sup> Hay que subrayar que el melodrama pone en escena una representación virtuosa del bien contra el mal, donde ambos bandos tienen que ser deslindados el uno del otro, sin espacios para la ambigüedad. Bien y mal pertenecen a ámbitos separados sin posibilidad de conjunción (la virtud y el vicio, lo sagrado y lo profano). Ahora bien, lo que hace el melodrama es llevar al espectador, mediante estrategias discursivas y técnicas visuales, hacia una lógica de aceptación del camino del bien, se logra compartir el punto de vista del hombre bueno, el que sufre, la víctima, el que es lastimado por su contraparte que encarna la maldad.

En *Los Olvidados* se dificulta detectar un personaje principal. La confluencia de historias, que nada tienen que ver con la narrativa épica, hace que el peso de los acontecimientos recaiga sobre varios involucrados, todos ellos pertenecientes a una juventud marginal; una juventud que enfrenta la desintegración familiar en un entorno muy alejado del cosmopolitismo de la urbe. “El Jaibo”, joven infractor recién salido del reformatorio, nunca conoce a sus padres; Pedro, allegado del Jaibo y sobre quien recae buena parte del peso de la historia, es producto de una violación y sufre el rechazo tajante de su madre; *Ojitos* es un niño de la provincia abandonado por su padre en un mercado de la ciudad; mientras que Julián, joven trabajador que será asesinado por el Jaibo, es el sostén de un hogar cuyo jefe de familia es alcohólico.

En el transcurso de los acontecimientos la camarilla de adolescentes, igualmente vestidos de overol, son descritos por sus semejantes exclusivamente en su condición de delincuentes. Frecuentemente se escuchan sentencias condenatorias mediante la utilización de adjetivos como vagos, truhanes, holgazanes y buenos para nada.

Derivado de la ausencia de instrucción escolar, las posibilidades de empleo también son escasas y se traducen en una carestía de alimento. Es por ello que el trabajo infantil resulta necesario para el mantenimiento familiar. Así, todos tienen una obligación, ya sea en la crianza de animales domésticos o en oficios como zapatero, afilador, ayudante en ferias de barrio o

bien mendigando.

La reclusión está presente en ambas películas, aunque las maneras en que se presenta son diferentes, sobre todo en los merecimientos que cada personaje hace para caer en ella. Mientras que “Pepe el Toro” es apresado de manera infundada, en la historia del Jaibo y Pedro, de *Los Olvidados*, Buñuel deja ver una justificación de la intervención sobre los jóvenes como medida para corregir el sendero desviado por el cual transitan sus vidas, siempre y cuando sea actuando bajo la idea de la reinserción. La manera en que Pedro encuentra instrucción básica y conciencia de colectividad en el internado resulta ser el único medio de corrección de las conductas atentatorias a la sociedad.

Cabe destacar que, en ambas películas, las referencias a las autoridades gubernamentales son prácticamente nulas y el papel de los funcionarios en la película (particularmente el director del tutelar de menores y de la escuela-granja) adquiere una voz de conciencia, que sirve como guía de comportamiento adecuado y promulga la idea del amor hogareño como la única posibilidad de esperanza para la juventud. En ello hay una denuncia moral hacia los padres que se han desentendido de su papel de educadores y una descarga de las obligaciones gubernamentales de redistribuir la riqueza.



## Pobreza y exclusión

Si comprendemos la inclusión social como “la posibilidad real de acceder a los derechos sociales” (Minujin, 1998: 171), luego la exclusión será la negativa de acceder a dichos derechos. Las condiciones de la exclusión, sin embargo, siguen siendo difíciles de precisar como algo homogéneo. Por ejemplificar, podemos decir que son distintas las dificultades que enfrentan las personas con algún tipo de discapacidad en comparación con otros personajes marginales como los drogadictos, los presos o los vagabundos. Sin embargo, todos ellos comparten el impedimento de inserción en una sociedad para desenvolverse dentro de un sistema social. Es decir, el excluido habita en una suerte de limbo de derechos sociales, ciudadanos e incluso humanos.

Aquí nos centramos en la imagen del vagabundo, identificado en las películas que giran en torno a la pobreza como el personaje excluido por antonomasia. El término de la exclusión se vincula con el de pobreza en el momento en que las personas con mayores carencias son más propensas a vivir al margen del sistema social.

En este sentido me apoyo en el concepto de desafiliación,<sup>11</sup> propuesto por Robert Castel (2006: 17), como el desenlace del proceso de exclusión del que se deriva una invalidación social sin posibilidades

de reinserción. Es decir, nos referimos a aquellas personas cuya condición les impide el acceso a una estructura, dada su ausencia de todo tipo de capital, no sólo económico, también de capital social, cultural y simbólico. Utilizando una metáfora, serían los que no tienen capacidad de apuesta para desenvolverse en el juego de lo social. En este sentido, el vagabundo es un desafiliado.

A pesar de esto, en el imaginario cultural persiste una manera casi romántica de representar la figura del vagabundo, como un personaje que logra abstraerse de su entorno para ser un observador dotado de una perspectiva objetiva y humana. El vagabundo es situado como un ser peculiar cuya mirada le permite, desde la distancia, realizar un balance ético del entorno donde se desenvuelve, y devela las verdades e impurezas acerca de la configuración social.

Sin embargo, la figura del vagabundo en la cinematografía, si bien es corrosiva, no dirige su crítica de manera explícita hacia ninguna institución gubernamental. Sus meditaciones son más bien filosóficas y en su condición de eremita guarda algún orgullo por no tener que formar parte de un sistema social que ve alejado de sus intereses. Culturalmente al vago se le ha atribuido una especie de integridad in-

---

<sup>11</sup> *En palabras de Castel, la desafiliación pertenece al mismo campo semántico que la disociación, la descalificación o la invalidación social.*

dividual capaz de elegir su separación de la sociedad por voluntad propia más que como un resultado de las inequidades estructurales.

Tanto en *La vida inútil de Pito Pérez* como en *El Vagabundo* no existe la necesidad de adoptar un discurso solemne ante las condiciones de pobreza y desigualdad, como sí sucede en las películas anteriormente comentadas; quizás por pertenecer ambas al género de la comedia. Si bien se toca una realidad cruda en términos reales, este matiz se puede suprimir al no aludir a un grupo numeroso del conjunto social; o bien porque la miseria de los personajes no remite a culpabilidad alguna de las instituciones. Son historias donde el hambre se presenta como casos excepcionales y es vehículo para desencadenar una comedia de aventuras.

Para hablar de los escenarios de estas películas es necesario retomar la idea, anteriormente sugerida, de que en el cine mexicano persiste una analogía de la familia nuclear como ejemplo del buen funcionamiento social. Como dice Jorge Ayala Blanco, “la familia como sagrada institución está ahí salvaguardada de todos los embates del mundo exterior. Es el universo limpio y honesto” (1986: 53-54).

No es algo nuevo trasponer la idea de la familia como símbolo de algo más complejo. Como afirma Jacques Donzelot, el interés por la figura de la familia se halla encuadrado en un interés más preciso: la preservación del Estado (1998). En esta

tónica, la idea de la familia funcional se emparenta con la de una sociedad funcional, y corresponden a las figuras de autoridad los símbolos más amplios de las películas como son, en el caso del padre, la alusión a una autoridad gubernamental que territorialmente correspondería a la Patria, mientras que la figura materna implica el referente femenino de la tierra, el cobijo del lugar natal, el terruño, o la “Matria” como la denominó Luis González y González.

La desafiliación que presentan los vagabundos es, en primer sentido, una ruptura en las redes de integración primaria, un primer corte con las regulaciones dadas a partir de la inserción en la familia, el linaje, el sistema de interdependencias fundadas en la pertenencia comunitaria. Hay riesgos de desafiliación cuando el conjunto de relaciones más próximas que mantiene un individuo sobre la base de su inscripción territorial, que es también su inscripción familiar, tienen una falla que le impide reproducir su existencia y asegurar su protección.

La principal característica que comparten las películas *Pito Pérez*, estelarizada por Manuel Medel, y *El Vagabundo*, interpretado por Germán Valdés “Tin Tan”, es la ausencia de la figura paterna, asunto constante en las películas que remiten a personajes en condiciones de pobreza, pero lo novedoso en estos ejemplos radica en que se conjuga con la muerte de las respectivas madres, lo cual es convertido a las luces de este símil en la falta de una imagen Patria





y así como de una Matria, determinando de esta manera su condición de huérfanos sociales: de vagabundos. Con la ausencia simbólica del padre como una falta de protección estatal, más la ausencia de figura materna, traducida en el destierro, es posible sugerir el rompimiento de todo vínculo social y humano.

De ello se deriva la conclusión, verificable en buena parte de las películas de la época, de que las vidas al margen de la normatividad social y moral se explican por una familia desintegrada. Al no tener referente de autoridad ni de pertenencia, el vagabundo es un desterrado, alguien que no tiene un lugar, que vive en el exilio y sus escenarios son variables y de poca importancia dada su calidad de excluido.

Las películas mencionadas tienen escenarios diferentes: una se desarrolla en un entorno rural y la otra en la ciudad. *La vida inútil de Pito Pérez* se sitúa en espacios rurales, particularmente en los pueblos de Michoacán. En un primer momento de la historia existe una idealización de la provincia y las patrias chicas, referidas como “jauja de holgazanes y paraíso de platicones”. Michoacán es presentado como una tierra abundante y generosa, la provincia anhelada.

Pito Pérez es un personaje literario que surge de la pluma del michoacano José Rubén Romero, en el año de 1938. En él se aprecia la representación del pícaro errante, dotado de heroicidad por salir airoso en su condena de deambular buscando la

subsistencia y por hacer del nomadismo la única experiencia posible de conocimiento del mundo y sus misterios humanos. La adaptación cinematográfica mantiene a raya gran parte del espíritu crítico y anticlerical de la obra original. La película comienza con el retorno de Pito Pérez a su terruño, como metáfora del retorno a la mencionada Matria.

A pesar de que Pito Pérez busca adaptarse al mundo que le toca vivir, sus expectativas de ascenso social, o siquiera inserción, son nulas; sus intentos terminan siempre por ser infructuosos. Al Pito Pérez se le orilla a perder la esperanza paulatinamente hasta desembocar en el cansancio de una vida sin objeto y la amargura final de haber vivido en un mundo excluyente que nunca le pudo ofrecer un espacio digno.

En Pito Pérez se narran dos visiones de la vida: primeramente, una idealizada, que es construida mediante largas charlas entre el protagonista y un poeta que se interesa por su vida errante, esto en momentos previos a la Revolución; posteriormente, la que cuenta a partir de los acontecimientos beligerantes. La primera visión es romántica, narra una vida auténtica y apegada a “la verdad”; la segunda es trágica y está plagada de los infortunios y decepciones en lo que el protagonista considera una vida inútil.

Tras una vida de excesos alcohólicos, estancias en la cárcel y sufrimientos afectivos, el vagabundo muere después de peregrinar por varios hospitales, conven-





cido de que “somos nosotros esqueletos repugnantes, farrados de carne podrida”; su único legado es un testamento como condena moral a la humanidad.

La locura final en la que perece Pito Pérez simboliza la exclusión completa del sistema social. El símbolo de la locura remite a una pertenencia a lo anormal, lo que no tiene cabida dentro, sino afuera. La vida del vagabundo se presenta como inútil, sin esperanza de redención, más allá de las vivencias que pudo recolectar en su andar errante.

En el caso de la película *El Vagabundo*, la película pretende plasmar una versión mexicana de “Charlot”, el vagabundo que inmortalizó Charles Chaplin. La historia interpretada por “Tin Tan” se desarrolla en las calles de la Ciudad de México de inicios de los cincuenta, las imágenes mostradas dan la impresión de una ciudad próspera, en donde la miseria no es la constante sino la excepción.

En el escenario citadino plasmado por el director Rogelio A. González prevalece el orden, en sus locaciones imaginadas los policías actúan honestamente, procurando la justicia y defendiendo la moral pública. Así se configura la ciudad de celuloide en que se desenvuelve la indigencia mostrada, cumpliendo con el proyecto de orden social y progreso material como base para consolidar la ciudad y la nación moderna.

“Tin Tan” encarna la imagen del vagabundo urbano, un personaje anónimo perdido

entre las multitudes ciudadanas. No tiene nombre porque no hay quien lo llame, sólo existe una denominación de un pasado remoto, donde se hacía llamar “La Chiva”. Se trata de una persona que padece condiciones severas de inanición y es incapaz de encargarse de sus necesidades humanas. Pero, a pesar de la adversidad, el vagabundo se niega a buscar empleo, hasta que una revelación divina le motiva a transformar su vida. Tras atravesar por una hierofanía que le orilla a hacer un examen de conciencia dentro de una iglesia, el vagabundo busca la ambición que le hace falta para buscar empleo en un circo, situación que lo saca de la indigencia y hace que la película dé un giro de 180 grados para dar paso a una comedia de situaciones y enamoramiento.

Hasta entonces, la imagen presentada es la del “vagabundo feliz”. El personaje defiende ante todo su holgazanería, canta e idealiza la vida del excluido, sabe sonreír y valora sus vagancias de la misma manera que sus extravagancias.

Como personaje disímbolo al de Pito Pérez, la construcción de este vagabundo es producto de la holgazanería y la falta de expectativas y ambiciones. La infancia truncada no le permitió crecer, pasándolo en un estado larvario donde no encuentra reconocimiento. Se hace constante referencia a que no puede ser considerado un hombre, ya que no es productivo, por lo tanto, no tiene permitida ni la caridad. Se trata de una historia que propone como moraleja que la recompensa se encuentra



en la religiosidad y en la productividad laboral; el ascenso se logra con fe, moralidad y esfuerzo. En esta película, las condiciones externas de la sociedad no son un impedimento: salir de la pobreza es un destino alcanzable tan sólo con la voluntad.

En suma, en la imagen del vagabundo se conjuga una figura mistificada que transforma las carencias en una forma de humanización más elevada, pero que no encuentra cabida dentro de un sistema que le ha excluido. Ambos vagabundos pueden unificar la causa de su expulsión social en la ausencia de referentes familiares. Al no haber padre ni madre se habita en un limbo donde se carece de la protección de una figura gubernamental al igual que se padece el destierro del núcleo social que le vio nacer. Se vuelve un exiliado que no sólo carece de redes interpersonales, sino que, además, padece la ausencia de derechos humanos que le protejan y no cuenta con las capacidades para hacerlos valer. Se trata de la figura más drástica de la pobreza cuya única posibilidad de redención plasmada consiste en abandonar su vida errante para reinsertarse en las normas colectivas.

## Algunos apuntes adicionales

Durante la década de los años cuarenta México contaba con la estabilidad política necesaria para adoptar un proyecto nacional basado en una modernización que discursivamente hacía constante referencia al proceso revolucionario. Las condiciones del contexto internacional favorecieron la implementación de dicho proyecto y una cosecha de resultados relativamente pronta. El crecimiento económico sostenido funcionó, a su vez, como detonante para el crecimiento poblacional, una urbanización acelerada, migración masiva a la capital y cambios en la vida cultural de los ciudadanos.

El panorama parecía alentador, generando un espejismo desarrollista. Sin embargo, el problema de la pobreza persistía como el correlato de una modernización insuficiente y una revolución incumplida en su promesa de justicia social; hablar de pobreza para la época es hablar de un fenómeno generalizado a nivel nacional. El enfoque de ver la pobreza como un lastre que se subsanaría paulatinamente con el crecimiento económico e industrial restó importancia a la necesidad de aplicar una política específica de distribución del ingreso.

Como uno de los resultados del desarrollismo, combinado con el contexto exterior,



se dieron las posibilidades para consolidar la industria fílmica mexicana, que llegó a constituirse como uno de los sectores nacionales que rindió mayores dividendos, no sólo económicos sino, principalmente, culturales y simbólicos. A través de ella, un grupo de empresarios y artistas plasmaron una forma de expresión imaginativa sobre las diversas concepciones de la realidad. Siendo el cine un medio de comunicación dirigido a un público masivo de espectadores, conocer cómo se construyeron las historias, así como los escenarios donde se desenvolvían, nos ofrece información sobre la manera en que un sector social plasmó sus valores sociales y los difundió. De esta manera, las películas no se pueden dejar de vincular con las mentalidades de las personas que las realizaron.

En esta manera de pensar y recrear la sociedad, existen patrones hacia los cuales directores y productores apostaron, entre los que destaca la preponderancia que otorgaron a la imagen familiar como el núcleo fundamental del bien colectivo. La familia funcional es la base de un tejido social sano y propicio para acompañar la modernización del país. La familia disfuncional, por el contrario, es aquella que expone a sus integrantes a condiciones adversas, marcadas por las carencias y la cercanía con el mal.

Además, en la estética de muchas películas se recrea un ambiente emparentado con las advocaciones religiosas de la misericordia, el arrepentimiento y el perdón. La pobreza pasó por un proceso de sacra-

lización, en donde se compensa la pobreza material con una riqueza espiritual, “ustedes los pobres son felices porque tienen amor”, como sentencia el licenciado en *Nosotros Los Pobres*, otorgando un patrimonio intangible, pero exclusivo, a la clase desfavorecida.

No obstante, dentro de las películas analizadas también está plasmada la idea de que la pobreza es una característica que vuelve latentes las actitudes al margen de la norma, dada la precariedad de las condiciones. Los infractores rompen la ley porque están inmersos en un medio que propicia dicho comportamiento. De ahí también emana la idea de que el Estado debía endurecer las políticas de control y vigilancia de la moral pública, actuando en contra de aquellos sujetos identificados como peligrosos, ya sea de manera preventiva o punitiva, ante lo cual no es casual que gran parte del sistema de vigilancia recaiga contra los pobres.

De esta manera asoma una idea, asumida no sólo por los realizadores de estas películas sino también por buena parte de la sociedad, de que la pobreza y la delincuencia son dos circunstancias que funcionan en paralelo. El pobre y el delincuente son dos figuras que definen tanto la disfuncionalidad económica como de las normas sociales.

Entre los centenares de películas que se produjeron en la llamada época de oro del cine mexicano existen múltiples representaciones correspondientes a las



condiciones de pobreza en el México de entonces. El presente trabajo busca abonar algunas reflexiones al respecto, teniendo en cuenta que el universo es tan amplio

que lo que aquí se expresa es, simplemente, una aproximación en la que es posible profundizar enormemente ■

## Referencias

- Acevedo-Muñoz, Ernesto, 2003. *Buñuel and Mexico, the crisis of national cinema*. Estados Unidos: University of California Press.
- Álvarez Leguizamón, Sonia, 2005. “Los discursos minimistas sobre las necesidades básicas y los umbrales de ciudadanía como reproductores de pobreza”. En *Trabajo y producción de la pobreza en América Latina y el Caribe. Estructuras, discursos y actores*. Argentina: FLACSO.
- Ayala Blanco, Jorge, 1986. *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*. México: Ed. Posada.
- Barajas, Gabriela, 2002. “Las políticas de atención a la pobreza en México, 1970-2001: de populistas a neoliberales”, *Revista Venezolana de Gerencia*, Núm. 20, Año 7, Venezuela: 553-578.
- Bartra, Roger, 1996. *La jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo.
- Berman, Marshall, 2001. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. México: Siglo XXI.
- Bertaccini, Tiziana, 2009. *El régimen priísta frente a las clases medias 1943-1964*. México: Conaculta.
- Boltvinik, Julio y Enrique Hernández Laos, 2006. *Pobreza y distribución del ingreso en México*. México: Siglo XXI.
- Bonfil Batalla, Guillermo, 2012. *México profundo: una civilización negada*. México: DeBolsillo.
- Cárdenas, Enrique, 1994. *La hacienda pública y la política económica 1929-1958*. México: FCE/ Colegio de México.
- Carmona, Fernando, et al., 1977. *El milagro mexicano*. México: Nuestro tiempo.
- Castel, Robert, 2006. *Las metamorfosis de la cuestión social. Una crónica del salariado*. España: Paidós.
- Cortés, Fernando, 2002. “Consideraciones sobre la marginalidad, marginación, pobreza y desigualdad en la distribución del ingreso”, *Papeles de Población*, Núm. 31, UAEM, México.
- Dion, Michelle, 2005. “The political origins of Social Security in Mexico during the Cárdenas and Ávila Camacho Administrations”, *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, Núm 21, Vol 1, Estados Unidos: 59-95.
- Donzelot, Jacques, 1998. *La policía de las familias*. España: Pre-textos.



- González y González, Luis, 1984. *Pueblo en Vilo*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_, 2003. *Otra invitación a la microhistoria*. México: FCE.
- Gracida, Alejandro, 2013. *Las representaciones de la pobreza en la época de oro del cine mexicano, 1940-1953*, Tesis para obtener el grado en Maestro en Historia por el Colegio Mexiquense.
- Gracida, Elsa, 2008. “La distribución del ingreso entre 1940 y 1970), filosofía económica y expresión cuantitativa” en Salazar, Delia y Lilia Venegas (coords), *El XX desde el XXI. Revisando un siglo*. México: INAH.
- Minujin, Alberto, 1998. “Vulnerabilidad y exclusión social en América Latina”, en Eduardo Bustelo y Alberto Minujin, *Todos entran: propuesta para sociedades incluyentes*. Colombia: Unicef.
- Miquel, Ángel, 2005. *Disolvencias, literatura, cine y radio en México (1900-1950)*. México: FCE.
- Monsiváis, Carlos, 2008. *Las leyes del querer*. México: Aguilar.
- Niblo, Stephen, 1999. *Mexico in the 1940s, modernity, politics and corruption*. Estados Unidos: Scholarly Resources.
- Peredo Castro, Francisco, 2004. *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pérez Montfort, Ricardo, 2003. *Estampas del nacionalismo popular mexicano*. México: CIESAS/CIDHEM.
- Piccato, Pablo, 2010. *Ciudad de sospechosos: crimen en la Ciudad de México, 1900-1931*. México: Ciesas.
- Romero, José Rubén, 2000. *La vida inútil de Pito Pérez*. México: Porrúa.
- Székely, Miguel, 2005. “Pobreza y desigualdad en México entre 1950 y 2004”, *El Trimestre Económico*, Vol LXXII (4), núm. 288, Octubre-Diciembre.
- Tello, Carlos, 2007. *Estado y desarrollo económico: México 1920-2006*. México: UNAM.
- Townsend, Peter, 2003. “La conceptualización de la pobreza”, *Comercio Exterior*, Vol. 53, Núm. 5, Mayo: 445-452.

## Filmografía

- |   |  |
|---|--|
| Bohr, José, <i>El rosario de Amozoc</i> , 1938.                       | González, Rogelio A., <i>El Vagabundo</i> , 1953.  |
| Bustillo Oro, Juan, <i>Cuando los hijos se van</i> , 1941.            | Rodríguez, Ismael, <i>Los tres García</i> , 1946.  |
| _____, Juan, <i>Acá las tortas</i> , 1951.                            | _____, <i>Nosotros los pobres</i> , 1947.          |
| Buñuel, Luis, <i>Los Olvidados</i> , 1950.                            | _____, <i>Los tres Huastecos</i> , 1948.           |
| Cardona, René, <i>Jesusita en Chihuahua</i> , 1942.                   | _____, <i>La oveja negra</i> , 1949.               |
| Contreras Torres, Miguel, <i>La vida inútil de Pito Pérez</i> , 1944. | Urueta, Chano, <i>Jalisco nunca pierde</i> , 1937. |
| Fernández, Emilio, <i>Río Escondido</i> , 1945.                       |  |
| Galindo, Alejandro, <i>Una Familia de tantas</i> , 1948.              |  |
| Gavaldón, Roberto, <i>El rebozo de Soledad</i> , 1952.                |  |

