

Nosotros los pobres, ustedes los olvidados

Miguel Digón Pérez

► **To cite this version:**

Miguel Digón Pérez. Nosotros los pobres, ustedes los olvidados. XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles : congreso internacional, Sep 2010, Santiago de Compostela, España. pp.581-595. halshs-00530090

HAL Id: halshs-00530090

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00530090>

Submitted on 27 Oct 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

NOSOTROS LOS POBRES, USTEDES LOS OLVIDADOS

Miguel Digón Pérez
USC
España

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

Introducción

Finales de la década de 1940, principios de los años 1950, una de las tantas épocas doradas de la ciudad de México. Era éste, el México nostálgico de los bailes en las salas de fiestas a ritmo de danzón; de la clase media que soñaba con disfrutar de los encantos de la modernidad atrapada por las promesas del bienestar desarrollista. Una ciudad de México que daba una imagen de prosperidad hacia el exterior pero que en su interior estaba ya fuertemente tocada por una serie de problemas estructurales como el de la pobreza, mal que todavía hoy sigue padeciendo, y me temo que, de manera más agravada.

Era una ciudad que quería ser moderna a toda costa pero que detrás de los hermosos y vanguardistas edificios que se construían, escondía

otras «ciudades perdidas¹», barrios pobres y suburbios compuestos por una infinidad de inhóspitas vecindades y chabolas a la orilla de las vías del tren. La población de la ciudad crecía, resultado del éxodo rural, de manera desorbitada sin que se llevara a cabo ningún control urbanístico y sin garantías sociales, lo que a la larga ocasionó muchos problemas y pocos cambios favorables a la gran babel chilanga.

Los pobres se convirtieron por aquel entonces en los protagonistas del cine mexicano. El éxito de la comedia ranchera se había agotado y después del final de la II Guerra Mundial el cine mexicano ya no podía competir a nivel internacional². A partir de entonces, el melodrama³ será el que otorgue distinción e ingresos al cuasi monopolio de la industria fílmica mexicana. Comparto la idea defendida por Julia Tuñón que el cine no retrata, manipula. Y eso fue lo que precisamente hizo el cine de esta época; no retratar la pobreza sino manipular la imagen de los pobres convirtiéndola en un estereotipo homogeneizador y folclorizante.

El nacionalismo cultural mantuvo una visión estereotipada de lo popular⁴, de los pobres en su conjunto y esto debe estar siempre presente en nuestras futuras investigaciones. Intentaré demostrar a lo largo de este breve ensayo cómo el cine de los pobres de finales de la época de Oro creó a partir de los estereotipos, identidades nacionales tanto de inclusión como de exclusión entre su público heterogéneo⁵; identidades que también actuaron como agentes de socialización popular y de unificación nacional.

En este contexto de monopolio cultural hizo su polémica aparición Luis Buñuel⁶ con una concepción muy diferente de la pobreza moderna y

1. Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, Plaza&Janés, Barcelona, 1982, p. 193.
2. En este caso lo internacional se restringe única y exclusivamente a los países de habla hispana, donde destacan la España franquista y la Argentina peronista.
3. El melodrama fue, como lo definió Monsiváis, una técnica de relación intrafamiliar, apto para todos los públicos; este género cinematográfico actuó como el defensor de los valores de la moral familiar, Monsiváis, Carlos, «Función corrida (El cine mexicano y la cultura popular urbana)» en Valenzuela Arce, José Manuel (coord), *Los estudios culturales en México*, FCE y CONACULTA, México, 2003, p. 265.
4. Se pregunta y responde también Monsiváis: «¿Es excesivo señalar las correspondencias entre industria fílmica y nacionalismo cultural?. Si a este último se le define como invención de un orgullo mediante la idealización ilumina con grandilocuencias temas, lenguajes, apariencias, escenarios, vestuarios, pasado histórico, proyectos colectivos, etcétera, se entenderá su fuerza. Si el chovinismo está por detrás (el «Como México no hay dos» es, desde el comienzo, un chiste) aún se necesita inventar detalladamente una nación para pertenecer a ella con envidia. Sin esa confianza previa en la nación, no se logra creer en la sociedad y sus individualidades.» *ibidem* p.p. 267-268.
5. Si bien es cierto que el cine nacionalista y el de los pobres pertenecen a la cultura popular; su público no tiene porque ser netamente popular. Quizás, Monsiváis exagere cuando dice que el público de vanguardia en rigor no existe, tal vez su división entre público popular y público de vanguardia, entre cultura popular y alta cultura sea demasiado estricta. Los horizontes culturales no entienden de barreras entre cultura de elites y cultura popular sino que la circulación de la cultura es un camino muy irregular, discontinuo y diverso.
6. Buñuel no seguía los parámetros de la mexicanidad a la hora de dirigir una película. Nancy Berthier lo define como un director transnacional. Sus películas son el resultado de sus experiencias vitales en diferentes países y en diferentes contextos culturales en: Berthier, Nancy, « La transna-

marginal, dándole un enfoque superrealista y universalista a este problema estructural de la sociedad. Ello atentaba en buena medida contra los valores paternalistas que los profetas de la santa mexicanidad como Ismael Rodríguez predicaban en la pantalla.

La pobreza no es una identidad homogénea porque entre sus miembros existen marcadas jerarquías de dominación y sumisión. Asimismo, la pobreza marginal se rige por otros códigos y valores al margen de las normas legales de ciudadanía que son específicos, endémicos y endogámicos de su contexto social. Los pobres, entre la exclusión y la inclusión fueron acaparados por el discurso nacionalista y sus prácticas culturales, eso sí, sin poner al descubierto las sombras de la patria y sin sacar a la luz las espérenticas miserias y calamidades de los excluidos del bienestar.

¡Qué bonito es el reír, qué bonito es el querer, qué bonito es el vivir, ni hablar mujer!

Ismael Rodríguez escribió una larga fábula de la pobreza en la que érase una vez, unos niños pobres encontraron un libro en la basura y se decidieron ojearlo..., pero ese libro traía una advertencia que decía así:

«EN ESTA HISTORIA, ustedes encontrarán frases crudas, expresiones descarnadas, situaciones audaces...Pero me acojo al amplio criterio de ustedes, pues mi intención ha sido presentar una fiel estampa de estos personajes de nuestros barrios pobres- existentes en toda gran urbe- en donde al lado de los siete pecados capitales florecen todas las virtudes y noblezas y el más grande de los heroísmos: ¡el de la pobreza!

HABITANTES de arrabal... en constante lucha contra su destino, que hacen del retruécano, el apodo y la frase oportuna, la sal que muchas veces falta en su mesa.

A TODAS estas gentes sencillas y buenas, cuyo único pecado es el haber nacido pobres... va mi esfuerzo».

La historia da comienzo con un camión que circula con una placa trasera que dice ¡Ahí les va! , a partir de ahí comienzan los silbidos y la música, la joie de vivre y finaliza con otro camión que lleva un mensaje que dice «¡Se sufre! pero se aprende». Los felices protagonistas le cantan a la vida, a la felicidad, son pobres pero afortunados porque tienen a su «amorcito corazón».

La pobreza vista como el más grande de los heroísmos, es decir, los que sufren en la tierra serán recompensados en los cielos. La verdad es que esto no es nada nuevo y desde tiempos inmemoriales los pobres siempre han sido los bienaventurados⁷, los afortunados, los elegidos de Señor.

La nueva religión mexicana del nacionalismo posrevolucionario ¿cómo no? también eligió a los pobres pues los necesitaba para la ejecución de su proyecto de unificación nacional. Ahora el nuevo Dios encargado de proteger a los indefensos pobres era la Nación, el poder, y para convertirlos en fieles se sirvió de la cultura de masas en general y del cine en particular. Pero como Dios tampoco fue capaz de erradicar la pobreza, mucho menos lo fueron los gobiernos que se sucedieron en el poder después de la «revolución gloriosa» de 1910. A los pobres lo que les quedaba era la resignación, luchar contra su trágico destino con la cabeza bien alta, con orgullo de ser lo que eran y sobre todo con mucha pero mucha honradez.

El mito de los «pobres héroes» fue llevado a la gran pantalla por el cineasta Ismael Rodríguez quien con *Nosotros los pobres* (1948) pretendía «abrir las puertas de la hipocresía, de la falsa moral, de los convencionalismos para dejar ver los más descarados instantes del alma humana, aquellos que ni la conciencia misma se atrevería a reconocer, esos que crispan el alma con su salvaje realidad, y también aquellos instantes de dulzura, de belleza, de ternura y alegría que solo es posible entre los que están unidos por la pobreza [...] dirigida con atrevimiento, con ternura, con profundo conocimiento del alma humana, salpicada con las ocurrencias de nuestro pueblo, amo y señor del ingenio». ⁸

De esta manera es cómo se anunciaba la película en los días previos a su estreno. Su éxito, tal y como lo demostró la taquilla, fue arrollador llegando a ser una de las películas mexicanas más taquilleras de todos los tiempos. Rodríguez conocía muy bien los gustos de su público⁹, trabajó con verdaderas «star system» del firmamento nacional, con verdaderos ídolos de masas, con hijos del pueblo; y por si fuera poco, el director y guionista, era un ser omnipresente en el sindicato.

«Qué bonito es el reír, qué bonito es el querer, que bonito es el vivir», ¡ni hablar mujer!», «¡ay mana con amor nada se siente!», «compañeros en el bien y el mal, ni los años nos podrán pesar». Entre lloros, lágrimas, juramentos, silbidos y mucha música, *Nosotros los pobres*, es la historia de «Pepe el toro», «chachita», «la tísica», «la romántica», «el marihuano», «la

7. En una escena, «camellito» consuela a «chachita» diciéndole: «bienaventurados los pobres porque ellos serán consolados».

8. Transcripción de un fragmento del trailer de *Nosotros los pobres*. Trailer disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=WA_IEIG_eC4

9. Rodríguez conocía demasiado bien los gustos de la clase urbana popular, sus debilidades, y por ello se aprovechó de sus mejores armas: la sensiblería, las frases y las canciones, todos recursos mnemotécnicos hábilmente utilizados por el cineasta mexicano.

que se levanta tarde», «el señor licenciado», «la guayaba» y «la tostada», «los pepenadores», «la paralítica», «el billetero», «la prestamista», «la portera», «la resbalosa», «el doctor», «los coyotes», «los cantadores» etc...; Nosotros los pobres cuenta con un elenco de personajes estereotípicos que desempeñan unos roles muy esquemáticos¹⁰. Los protagonistas principales son arquetipos de los pobres¹¹, por ejemplo: «el toro», de la humildad, la honestidad y la honradez; «chachita» de la obediencia y el sacrificio; «la romántica»: de la castidad y la entrega de la mujer mexicana; «la paralítica», del dolor y la resignación. Una película que se proclamó «como la verdad inquietante de un puñado de seres, que carentes de todo nada piden porque todo lo tienen [...] Nosotros los pobres drama de los bajos fondos donde se sabe sufrir sin quejas, llorar sin lágrimas, reír en silencio, amar sin besos, vivir sin pan y justicia, pero donde se es feliz¹².»

Estos arquetipos pasaron a formar parte del imaginario colectivo nacional. Para los espectadores asistir al cine significaba mucho más que ir a ver una película. Para el público una película no era sólo asistir al cine unas horas sino que ese público se identificaba con los protagonistas.

El público se emocionaba al ver a sus ídolos en la pantalla, al salir tomaban sus poses y actuaban como ellos. Personajes, estéticas y ambientes pasaron a formar parte de la cosmogonía del público y películas como esta fueron las que contribuyeron a formar la educación sentimental de muchos mexicanos¹³. Recuperando la frase de Julia Tuñón, con estos personajes estereotípicos lo que se hacía era dar al pueblo iletrado una visión de lo que ellos eran y de lo que deberían y no deberían ser.

Esta película es por tanto una expresión de la cultura popular, hecha para un público popular; pero que no surgió de la cultura popular sino que fue hecha para catequizar a un pueblo iletrado, que debía comprender quienes eran los incluidos y los excluidos de la sociedad ideal nacionalista. Incluidos eran «el toro», «chachita», «la romántica» o «el periodiquero», personajes cuyas actuaciones eran ejemplares para el conjunto la sociedad. Mientras que los excluidos eran «el marihuano», «las teporochas», «la tísica», «la que se levanta tarde» o «el ratero»¹⁴. Personajes de hábitos

10. Estos personajes son imágenes sorprendentemente eficaces y perdurables en el imaginario colectivo. Con el paso de los años, el cine y también la televisión y en especial las telenovelas han utilizado y reutilizado los roles de estos personajes estereotipados.

11. El cine de los pobres utilizó también el recurso de la familiaridad para que el público. La taquilla era quien determinaba el éxito o el fracaso de una película. Por eso, la cartelera de El Universal del 15/11/1950 intenta también crear roles específicos sobre cada personaje de Los Olvidados, por ejemplo, «El Jaibo» un golfo criminal, «El ciego» azote de la pandilla...Meche creció en la ignominia sin mancharse. La taquilla y la prensa querían atraer al público y como el público y para ello era necesario que el público se familiarizara con los personajes.

12. Transcripción de un fragmento del trailer de Nosotros los pobres, véase cita 9.

13. Monsiváis, p. 270.

14. Años más tarde, Películas Rodríguez, produciría Ratero con Roberto «el flaco» Guzmán como protagonista, ésta es la historia de unos tepiteños que roban y engañan para poder vivir. Fiel al estilo

poco recomendables, errantes, problemáticos, amorales, ejemplos a no seguir por el resto de la sociedad.

En Nosotros los pobres se encumbra a los arquetipos sin llegar a profundizar en cuales son los estereotipos peyorativos, negativos, dañinos y perjudiciales para el conjunto de la sociedad¹⁵. Sí, se ridiculiza¹⁶ a estos personajes y en el caso de «la tísica», se ve como está paga con la muerte los pecados que cometió por llevar una vida de pecado, por desviarse del buen camino de la castidad por el que su familia siempre la había orientado. En la mayoría de los casos, las críticas a estos personajes no son tales, se trata más bien de una folclorización de la realidad en la que las teporochas¹⁷, los marihuanos o las taloneras, no suponían tampoco ningún peligro para la sociedad.

La manera de no hablar de ciertos problemas sociales era maquillar todo con risas, lágrimas y canciones pegadizas. A decir verdad, el nacionalismo cultural, incluyó a todos los pobres, los homogeneizó, los agrupó, los generalizó pues se necesitaba construir un público fiel a la doctrina nacionalista y para ello debía englobarlos a todos en su discurso de la pobreza heroica.

¡Si en lugar de a estos pudiéramos encerrar para siempre la miseria!

Érase otra vez, la historia de unos niños y adolescentes, olvidados, miserables de los suburbios de la cosmopolita ciudad de México en los albores de la década de 1950, marcados por su trágico destino. Al inicio de esta historia una voz en «off» hace también una serie de advertencias, más bien aclaraciones a los espectadores.

Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden bajo sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños mal nutridos, sin higiene, sin escuela; semilleros de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad. México, la

de Rodríguez, el heroísmo de la pobreza vuelve a estar presente.

15. Como nos advierte Emilo García Riera, tampoco matiza la violencia y la sensiblería, las yuxtapone, es una verdadera política ciclotímica. En García Riera, Emilio: Historia documental del cine mexicano vol.4, ERA y Universidad de Guadalajara, 1987, p. 221.
16. Se ridiculiza a los extremos de la sociedad, a los más pobres y a los más ricos. A unos por ser ignorantes, rudos y toscos y a los otros por ser arrogantes y cursis. Este recurso fue explotado por el cine de los pobres y luego siguió su trayectoria en la pequeña pantalla, en especial, con las telenovelas.
17. Otro de los éxitos musicales en la película fue: «En el pobre es borrachera». Lo de asociar las clases bajas al exceso de alcohol es un estereotipo bastante frecuente. Además, el embriagarse, es otro de los símbolos distintivos de la mexicanidad, de ese México profundo y cabrón que ahoga sus llantos en pulque o tequila.

gran ciudad moderna no es una excepción a esta regla general. Por eso esta película basada en hechos de la vida real, no es optimista, y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad.

La vida real era la de Los olvidados, «Les damnés de la terre»¹⁸, los excluidos de la sociedad, los protagonistas de un nuevo discurso oficial sobre la pobreza que comenzaba a ser vista como un problema estructural de las sociedades modernas¹⁹ que los nuevos organismos internacionales como la ONU se proponían solucionar a largo plazo. La pobreza ya no era un heroísmo, era el sinónimo de marginalidad, miseria, conflicto, violencia y delincuencia. Este nuevo discurso sobre la pobreza es el que adoptó Buñuel en su polémica película; a diferencia del cine de los pobres donde los marginales fueron excluidos. Una cosa eran los pobres y otra muy distinta los olvidados. El Estado mexicano necesitaba la unión de los ciudadanos y no mostrar las miserias y calamidades de los más desfavorecidos; por ello, la película de Buñuel fue en sus inicios una excluida del cine mexicano²⁰. La censura se atravesó en el camino de Los Olvidados y la película fue retirada de las carteleras²¹ a los diez días y «el perro del andaluz»²² fue amenazado con ser expulsado del país que tan

-
18. El martiniquense Franz Fanon, autor de las obras *Peau noire masque blanche* y *Les damnés de la terre* es sin lugar a dudas uno de los pensadores más destacados del pensamiento postcolonial en la década de 1950. La respuesta de Fanon sitúa conceptos tales como raza, clase, lenguaje y cultura en el centro de problemas que abarcan fenómenos tales como marginación y desigualdad social, desprecio de sí mismo, inseguridad, servilismo, patologización tanto de sí mismo como forzada.
 19. Para Oscar Lewis la pobreza es sobre todo un problema de los países en desarrollo pero recordemos que también Nueva York, Londres o París también tienen sus propios semilleros de futuros delincuentes. Casi una década después, el antropólogo estadounidense tendría problemas similares por la publicación de su ya clásico *Los hijos de Sánchez*. El poder se volvió iracundo y se vistió de censura y todo porque otra vez más, un extranjero hacía pública la realidad de la pobreza en la ciudad de México.
 20. La integración de Buñuel en México fue difícil, tanto en el mundo del cine, como en su vida personal. En las memorias que escribió con la ayuda de Jean- Claude Carrière, Buñuel nos dice lo siguiente: «Me sentía tan poco atraído por la América Latina que siempre decía a mis amigos: Si desaparezo, buscadme en cualquier parte menos allí. Sin embargo, vivo en México desde hace 36 años. Soy, incluso, ciudadano mexicano desde 1949.» En Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, Plaza&Janés, Barcelona 1982, p. 193.
 21. La cartelera de El Universal anuncia el 13/11/1950, cuatro días después de su estreno, que continúa le éxito de *Los Olvidados* y el 18/11/1950 aparece «*Los Olvidados* segunda semana triunfal». Esto es un poco extraño, porque sabemos que *Los Olvidados* no fue precisamente un boom en taquillas hasta la segunda vez que sería proyectada luego del triunfo francés de Buñuel. Quizás fuera una estrategia para atraer más público por parte de los dos cines que lo exhibieron, el Cine México y el Mariscal.
 22. En la sección *Nuestro Cinema* del diario El Universal del 25/11/1950, el periodista encargado responde a la carta de un lector molesto con Buñuel y dice así: «El correo me trajo una carta en la que el señor Luis Manrique Vela se muestra indignado porque dije el viernes pasado que «*Los Olvidados*» es cinematográficamente una obra de arte y que hay en esa película sinceridad artística. Con esto no quise decir que no haya falsedad en la historia desarrollada por Luis Buñuel en dicha cinta, falsedad a medias y únicamente porque hace sombrías las vidas de esos niños que presenta como si jamás pudieran escapar una sonrisa de sus labios, y como si nunca tuviesen, dentro de la miseria moral y material en que viven, momentos de felicidad.»

«desinteresadamente» le había acogido al igual que a sus compatriotas republicanos. Sin embargo, cuando el aragonés triunfó en Cannes²³, la Academia no dudó en galardonarlo nada más y nada menos que con once Arieles en el festival de 1952.

Este cambio de actitud puede parecernos muy extraño, esquizofrénico, pero tiene una explicación muy simple. En el interior era necesario seguir pegados a la tradición, a los lazos comunes, reales o imaginarios; pero de cara al exterior se tenía que dar una apariencia de un país moderno y subido al carro de la vanguardia cultural. En otras palabras, el eterno debate de México tradición y modernidad.

Los Olvidados fue una película inadaptada, incomprendida en México y Buñuel se vio obligado a autocensurarse y a filmar un final «feliz» alternativo.²⁴ Se agradece al principio la colaboración de la clínica de conducta de la Secretaría de Educación Pública²⁵, del Departamento de Prevención Social de la Secretaría de Gobernación y de la Escuela Granja de Tlalpan. Vemos como la utopía de la educación suponía una solución al problema de la marginalidad, al menos en la teoría. En esta película nos encontramos con ciertas reminiscencias de la etapa cardenista en materia de legislación educativa²⁶ y observamos como ciertas instituciones

23. En el festival de Cannes 1951, Los Olvidados (Pitié pour eux, o Les reprouvés, títulos con los que sería luego conocida en el país galo), fue premiada con la palma al mejor director, Luis Buñuel.

24. Oscar Dancigers había consentido en casi todo a Buñuel, pero si le exigió un final alternativo, no tan trágico. El productor preveía los problemas con la censura y el rechazo del público. El final original fue encontrado en los sótanos de Televisa y hoy en día es el que ya se incluye en los nuevos DVD. La UNESCO otorgó a Los Olvidados en 2003, el reconocimiento de «Memoria del Mundo». Televisa, por mucho tiempo difusora del cine mexicano nacionalista, es ahora una de las abanderadas en seguir patrocinando a Los Olvidados, distribuyendo los DVD comerciales en los que se anuncia al film como «Una de las películas para ver antes de morir». Digamos que el nombramiento por parte de la UNESCO como memoria del mundo tiene mucho que ver en esta estrategia comercial de la cadena mexicana.

25. Desde sus orígenes, la SEP, con Vasconcelos al frente, apostó por un modelo de enseñanza (teórico) que fuera útil para el conjunto de la sociedad. Vasconcelos: «Al decir educación me refiero a una enseñanza directa de parte de los que saben algo, en favor de los que nada saben; me refiero a una enseñanza que sirva para aumentar la capacidad productiva de cada mano que trabaja, de cada cerebro que piensa (...) Trabajo útil, trabajo productivo, acción noble y pensamiento alto, he allí nuestro propósito. Ir a: http://sep.gob.mx/wb/sep1/sep1_Historia_de_la_SEP

26. La ley orgánica de educación, reglamentaria de los artículos 3º; 27, fracción III; 31, fracción I; 73, fracciones X y XXV, y 123, fracción XII constitucionales (D.O.F. 3 de Febrero de 1940) promulgada a finales del Gobierno socialista de Lázaro Cárdenas decía claramente en su artículo 1º que la educación tenía una función social y que el Estado era el único encargado de gestionar este servicio público, la educación era facultad exclusiva del Estado (art.3). El artículo 9 dice así también:

La educación tendrá como principal finalidad la formación de hombres armónicamente desarrollados en todas sus capacidades físicas e intelectuales y aptos:

I.- Participar permanentemente en el ritmo de la evolución histórica además en la realización de los postulados de la Revolución Mexicana; esencialmente, en los aspectos de liquidación de latifundios; independencia económica nacional, y creación de una economía propia organizada en beneficio de las masas populares, consolidación y perfeccionalización de las instituciones democráticas y revolucionarias y elevación del nivel material y cultural del pueblo;

II.- Intervenir con eficacia en el trabajo que la comunidad efectúa para conocer, transformar y aprove-

públicas respaldaron el proyecto de Buñuel. Los problemas con la censura más bien estuvieron relacionados con la taquilla, con el gran público y con importantes autoridades mexicanas en extranjero como el embajador de México en Francia que manifestó su descontento por la imagen internacional que Los Olvidados ofrecía de su país.

«Con el estómago lleno todos somos mejores personas» dice el director de la escuela granja. A mi parecer este es el personaje que mejor encarna los propósitos de Buñuel. El trabajo, la preparación, la formación permitiría a esos adolescentes enfrentarse a la vida, salir adelante. ¿Suena utópico, no? en este nuevo discurso sobre la pobreza digamos: que la resignación desaparece y hace su entrada la utilidad, el pragmatismo, aunque sin desaparecer el pesimismo. Para el bien de la sociedad era necesario controlar y regular la pobreza, formar a los individuos para que fueran útiles a la sociedad. La pobreza requería de inversión y no de caridad. La intelligentsia comunista acusó a Buñuel de pecar de burgués por defender un discurso sobre la pobreza clasista²⁷.

«¡El trabajo es pa' los burros» exclama Pedro!. Sí bien los de la banda del Jaibo delinquían, intentando robar a ciegos avaros o a mutilados también como Pedro, trabajaban en un tiiovivo dando felicidad a otros niños mientras ellos eran explotados o aceptaban las licenciosas proposiciones de maduros adinerados²⁸.

«Mi mamá me la tiene sentenciada», «¡mira no más, carne!», Los olvidados son hijos de madres que viven limpiando escaleras para dar «de la de adentro»²⁹ a sus hijos pero incapaces de darles el cariño y la educación que necesitan. Dice el ciego: «Hay mucha miseria y las bocas estorban», por ello muchos niños eran abandonados, niños como «el ojitos» que no vinieron sino los trajeron. Familias donde la madre fue abandonada³⁰, donde todos sus miembros vivían hacinados en un cuarto, sin higiene y sin intimidad. Madres que piden a las autoridades que castiguen a sus

char la naturaleza, y

III.- Propugnar una convivencia social más humana y más justa, en la que la organización económica se estructure en función preferente de los intereses generales y desaparezca el sistema de explotación del hombre por el hombre.

Sin embargo, dos años después, bajo el mandato de Ávila Cámara, las reformas socialistas de Cárdenas en materia de educación pública se estancarían, promulgándose una nueva ley de educación que ya no contempla esta función social de la educación.

27. Según el testimonio del autor, Georges Sadoul la hubiera tachado de «película burguesa», Buñuel, *Mi último suspiro*, p. 196

28. La prostitución infantil y juvenil es hoy en día uno de los grandes problemas sociales tabú de la Ciudad de México, las autoridades intentan erradicarlo pero sus esfuerzos son muy limitados. Léase: <http://www.jornada.unam.mx/2010/02/04/index.php?section=politica&article=015n3pol>

29. La comida

30. Estas abandonadas no son abandonadas al estilo Dolores del Río. Su vida no es ningún melodrama, no les preocupa la moral, tampoco educar a un hijo para que castigue a los que abandonan. Las abandonadas de Los olvidados se preocupan que las sobras de carne que le da la señora le alcancen para alimentar a sus hijos.

hijos hasta que escarmienten y padres alcohólicos que lloran la muerte de un hijo asesinado a traición. Familias desestructuradas e infelices que no tienen amor, que no ríen ni cantan pero que tampoco lloran, simplemente sobreviven.

Precisamente si Buñuel experimentó la censura en sus carnes fue, en buena medida, por cuestionarse en su película el mito de la madre mexicana; y ello le costó además de la dimisión de la peluquera su casi expulsión del país azteca. La madrecita era el pilar de la familia mexicana y al igual que la virgen de Guadalupe era una figura sacralizada por el nacionalismo. En *Los olvidados*, no se mueren las «mamacitas buenas», ni tampoco se quedan paralíticas por culpa de una hija casquivana. No hay tampoco hijas que carezcan de una tumba donde llorar ni «chachitas» que con sus terribles y exagerados gimoteos amenacen a alguna «chorreada» con matarla si se atreve a resbalarse con su papá y ocupar el santo lugar de su mamacita muerta y adorada. Las madres de *Los olvidados* simplemente no pueden ni saben ser buenas³¹, pues ni conocieron al padre de sus hijos y eran unas escuinclas que no se pudieron defender. Si fueron violadas, abandonadas y explotada o padecían una grave enfermedad, entonces, ¿porque debían querer a sus hijos?

Los Olvidados, no es ningún drama de los bajos fondos, es una historia cruda y verídica de aquellos que están separados y excluidos por la pobreza. Excluidos en la vida real por la miseria y excluidos en la pantalla por la censura; en definitiva, excluidos del y por el nacionalismo cultural. Protagonistas de una pobreza que no interesaba hacerse pública, habitantes de arrabal donde no florecen ni las virtudes ni las noblezas, donde solamente pervive el árbol del olvido³². Una historia de personajes complejos marcados por el estigma del destino. Una historia ni de buenos ni malos, simplemente una historia de olvidados que nacen, crecen, se reproducen y mueren en un hábitat de pobreza y miseria. Una una miseria endémica, moderna y urbana que se escapa a las leyes y proyectos teóricos oficiales y a la que difícilmente se puede encerrar con pura pedagogía³³.

31. En la cartelera del día 11/11/1950 de *El Universal*, justo dos días después del estreno, se anuncia a los personajes y aparece la madre de Pedro y al lado una viñeta que dice: «Una madre que no supo serlo...» En *Nosotros los pobres* existe un hogar, humilde pero al fin y al cabo feliz, De hecho gran parte de las escenas transcurren en el interior de ese hogar, en sentido amplio vecindad, mientras que en *Los Olvidados*, el hogar no existe, lo cotidiano transcurre en la calle.

32. Más de 50 años después del estreno de la película de Buñuel, el joven director mexicano, Luis Rincón, realizó el documental *El árbol olvidado* (2008), filmando en los mismos barrios que Buñuel visitó hace más de medio siglo. Nada ha cambiado en Nonoalco, si bien ha empeorado, y sus habitantes siguen siendo eso, olvidados. El largometraje, demuestra que en medio siglo pocas cosas han cambiado y que el horizonte de los cambios sociales en México se encuentra todavía muy lejano, pues los personajes marginales siguen vivos no en el cine, sino en la realidad cotidiana donde la violencia derivada de la ruptura familiar se manifiesta como un destino trágico.

33. En *Cahiers du Cinéma* número 36 (París, junio de 1954) en una entrevista hecha a André Bazin, el crítico de cine nos confiesa que *Los Olvidados* pudo pasar por un film de tendencias a la vez

Ya estuvo suave, pos póngase chango...si señor

Estas dos películas nos ofrecen dos visiones antagónicas de la pobreza. La de los pobres estereotípicos del folclor con sus retruécanos, presentados como seres felices llenos de bondad y humildad pese a su status; y la de los pobres infelices marcados por la incomunicación que representan el prototipo de la marginalidad y la violencia.

¿Podemos hablar entonces de la pobreza como una identidad?, ¿son los pobres un grupo homogéneo? o por el contrario, debemos cuestionarnos las identidades colectivas como tales e indagar más en lo particular, en lo individual³⁴. El nacionalismo cultural como advertíamos en un principio, homogeneizó la imagen de los pobres, los unificó en una gran familia feliz. Según esto, entre los pobres no existían diferencias ni jerarquías, todos sentían, sufrían y amaban igual, todos eran gentes sencillas y buenas, sin preocupaciones existenciales, sin ambigüedades psicológicas.

Era ésta, la sociedad maniquea y artificial de Nosotros los pobres y Ustedes los ricos. ¿Qué mejor manera para unificar a la sociedad que integrándola haciéndoles creer al conjunto de los ciudadanos que formaban parte de una nación protectora, de un todo, de un conjunto; que estaban incluidos y amparados por la sociedad a la que pertenecían por nacimiento. El nacionalismo en general y el mexicano en concreto defendió siempre con mexicanerías las particularidades autóctonas de cara al exterior a la par que unificó todo lo que pudo en el interior, también con mexicanerías, omitiendo las diferencias y contradicciones internas de toda cultura nacional.

En la construcción de una identidad nacional es imprescindible ensalzar lo que une y no lo que divide; mostrar aquello de lo que se quiere que el público se sienta orgulloso y ocultar todo lo que pueda manchar el honor de la nación. En este caso en particular, había que evitar todo lo que atacara la integridad de la santa mexicanidad.

Es aquí donde claramente puede observarse como los arquetipos y estereotipos juegan un papel determinante y primordial para proceder con este plan de unificación nacional, tomando como estrategia el mito de la pobreza heroica; para lo cual era necesario dar una visión idílica de los pobres, seres que aún no estaban pervertidos por la corrupción de la riqueza y que nunca vendían su bien máspreciado, la dignidad. Por ello, siempre en la pantalla se elogiaba la solidaridad al tiempo que se

sociales y pedagógicas. p.157.

34. Como dice Oscar Lewis en la introducción a su obra *Antropología de la pobreza*: «La pobreza en las naciones modernas es asunto muy diferente. Sugiere antagonismos de clases, problemas sociales y necesidades de cambios (...) uno puede hablar de la cultura de la pobreza, ya que tiene sus propias modalidades y consecuencias distintivas sociales y psicológicas para sus miembros.» Véase: Lewis, Oscar, *Antropología de la pobreza*, FCE, México 1965, p. 17.

disfrazaban las jerarquías, los prejuicios o el racismo; la manera en como los pobres se incluían o excluían entre ellos.

«Basta ya de tarugadas», «estuvo suave», «traes pistolas», «te mato aunque me encierren en el tribunal de menores», «señoras al hogar», «no me gusta que ande lavando ajeno», «¡Están ustedes locas, ya tenemos criada, en lugar de sueldo le daremos el alimento de ella y su enfermita», frases y más frases, diálogos sobrecargados, poses demasiado fingidas, y así durante más de una hora y media de película. Entre lo trágico y lo cómico, los pobres también tienen diferencias entre ellos: se pegan y se insultan. Unos dominan a otros y no todos los pobres son iguales ante la vecindad. No todo es armonía y felicidad. En las vecindades y en los barrios más humildes también existen leyes y normas propias; jerarquías que pautan normas y prácticas de sociabilidad entre sus miembros. La solidaridad y los prejuicios; las superioridades y las inferioridades entre sus moradores se evidencian en el trato personal cotidiano.

En Nosotros los pobres al margen de las jerarquías de la propia sociedad, en lo particular podemos observar las jerarquías ideales que el discurso nacionalista proponía para los humildes hogares mexicanos. Una jerarquía familiar en la que la madre era la figura central, simbólica, que debía velar por el bienestar de su hogar y que lo administraba en beneficio de su familia. Si la madre faltaba esta tarea le correspondía a la hija, como es el caso de «chachita» que era la administradora porque ella lava la ropa y ella plancha. El hogar es un espacio de poder femenino pero sometido a la voluntad del varón cabeza de familia quien lo protege de las amenazas exteriores.

Las jerarquías familiares venían marcadas por la tradición, los prejuicios, el machismo y la moral; pero sin ser reconocidas como tales y siempre sometidas a la visión idílica y estereotipada que directores como Ismael Rodríguez ofrecían de las clases más populares. El heroísmo de la pobreza supera toda la conflictividad espontánea; y para Rodríguez y compañía no existen jerarquías ni dominaciones. Los problemas que puedan surgir son fruto de la irracionalidad de los de abajo, de esos seres impulsivos que actúan movidos solamente por sus sentimientos, seres pasionales y a veces seres iracundos. En definitiva, los pobres vistos como una especie de *bons sauvages*.

En Los Olvidados por el contrario, las jerarquías sociales si están bien marcadas. «Oye ¿y quién es el Jaibo?», pues uno que se pavonea diciendo que «allí en la correccional si te aplomas te traen todos de su puerquito [...] pero que vean que eres macho y te respetan». Los Olvidados refleja el darwinismo social en estado puro, solo sobreviven los más fuertes y a veces ni eso. Para sobrevivir, uno debe no solo darse a respetar sino más bien darse a temer. «El Jaibo» es el prototipo de líder de una banda

juvenil, todos lo respetan, le lustran los zapatos, «el ojitos» le dice si señor y nadie se atreve a contradecirlo, ni siquiera «el cascarillo» cuando éste intentó sobrepasarse con su hermana Meche³⁵. Él conoce las leyes³⁶ y sabe también que en su territorio impera una ley natural, no oficial, la ley del más fuerte. El que es «retemacho» y no tiene miedo a nada siempre va a dominar a los demás; la fuerza, la violencia y el miedo, son las que verdaderamente crean jerarquías. «Si hacen lo que yo les digo, a ninguno le faltaran sus centavos»³⁷, les advierte «El Jaibo». Por ello, en Los Olvidados unos son gallos como «El Jaibo» que atacan siempre a los indefensos y otros son gallinas como Pedro.

Las jerarquías ideales familiares a las que anteriormente nos referíamos quedan totalmente olvidadas y los protagonistas son educados por la fría calle no por el calor de un hogar, de una familia. «Los animales están antes que la madre», los hijos se van de la casa y todos levantan la voz a los mayores. Hay madres que agarran por los pelos a sus hijos e hijos que se defienden levantando en alto una silla. También pocas veces la solidaridad aparece en Los Olvidados³⁸; más que la solidaridad se da la complicidad.

Las leyes no son aquellas que son promulgadas por el Estado, existen unas leyes propias, no escritas que son las que rigen las sociedades olvidadas. «Nada de policía aquí» le dice el abuelo a Meche cuando encuentran el cadáver de Pedro. «Ora pico de cera sino quieres que nos agarren a los dos» le dice «El Jaibo» a Pedro sin ningún remordimiento después de haber abatido vilmente al Julián hasta matarlo. «Órale pelón», «abusado», «pos póngase chango» «ya descansarán cuando se mueran». Situaciones de violencia extrema, de dominación y explotación, Los Olvidados nos muestra la cara más amarga de la sociedad, la de la incompreensión y la intolerancia humana. La película es el testimonio de las consecuencias sociales que la pobreza como exclusión provoca. Ni rastro de idealizaciones, nada de pobres heroicos, todo lo contrario. Imagínense pues a un ciego mezquino, avariento y ruin, golpeado, vilipendiado y humillado por unos adolescentes sin oficio ni beneficio, pero imagínense también a ese ciego aprovechándose de un indefenso e ingenuo niño abandonado y diciendo que deberían ahogarlos a todos antes de nacer.

35. La madre y la hermana no son defendidas por los hombres de la casa como sucedía en *Nosotros los pobres*. Pepe «el toro» nunca pudo perdonar a «la tísica» pero si la defendió cuando el «nuevo rico» la humilló tratándola de una cualquiera y dándole cinco pesos de limosna.

36. Dice «el Jaibo» en una ocasión: «¡Yo conozco las leyes mano!», se refería a las leyes de los delincuentes, a como deberían de actuar si los agarraba la policía.

37. «El Jaibo» actúa en ocasiones como un bandido social, repartiendo la riqueza con los demás olvidados, pero eso si, agenciándose la mejor parte.

38. Meche y «el ojitos» son de los pocos que guardan todavía su inocencia infantil. «El Jaibo» está en el otro extremo, el ya no tiene solución, es un delincuente y un criminal. Pedro está en el medio, entre la infancia y la adolescencia, entre el bien y el mal, entre la tragedia y la salvación.

Para concluir, estas dos películas nos permiten atestiguar una vez más cómo las prácticas culturales están siempre condicionadas por un contexto histórico determinado. El nacionalismo cultural no hubiera sido lo mismo sin el cine de los pobres y viceversa. Pero sobre todo, nos demuestran que las películas crean imaginarios. Pocos son los que no conocen a Pepe «El toro» o a «la guayaba» y «la tostada, y esto se debe precisamente a esa familiaridad que el público tiene con los personajes. Sin embargo, son menos los que conocen a «El Jaibo» o «el ojitos». Lo popular construye identidades nacionales que perduran en el tiempo mientras que el espacio de difusión de la vanguardia queda restringido a un público selecto. Nosotros los pobres, ustedes los olvidados, unos incluidos en el imaginario de millones de mexicanos, los otros incomprendidos por el gran público pero reconocidos por la alta cultura. Esto nos demuestra también que para unificar política y culturalmente a las masas; para hacer nación, siempre se recurre a lo tradicional, a lo estereotípico.

Bibliografía

- aMEZCUA CASTILLO, Jesús, Pedro Infante: medio siglo de idolatría, Barcelona, 2007
- BARBACHANO, Carlos, Buñuel, Salvat, Barcelona, 1986.
- BARTRA, Roger, La jaula de la melancolía, Debolsillo, 2005.
- BONFILL BATALLA, Guillermo, México profundo: una civilización negada, Grijalbo, México,
- BUÑUEL, Luis: Mi último suspiro, Plaza&Janés, Barcelona, 1982.
- CAMARENA OCAMPO, Mario y VILLAFUERTE GARCÍA, Lourdes, Los andamios del historiador: construcción y tratamiento de fuentes, México, AGN-INAH, 2001.
- CESARMAN, F, El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca, Anagrama, Barcelona, 1976.
- DEL VAL, José, México: identidad y nación, UNAM -Programa Universitario México Nación Multicultural, México, 2008.
- GARCÍA RIERA, Emilio, Historia documental del cine mexicano, vols 3 y 4, ERA y Universidad de Guadalajara, 1987.
- HOBSBAWM, Erick, Naciones y Nacionalismo desde 1780, Crítica, Barcelona, 1992
- LEWIS, Oscar, Antropología de la pobreza, FCE, México, 1965.
- MONSIVÁIS, Carlos, Pedro Infante: Las leyes del querer, Aguilar, México, 2008.
- PÉREZ MONFORT, Ricardo, Estampas de nacionalismo popular mexicano, CIESAS, México, 1994.

-
- Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de historia cultural en México, 1850-1950, CIESAS y Publicaciones de la Casa Chata, México, 2008.
- TUÑON, Julia, Historia de un sueño: el Hollywood tapatío, UNAM-IIE, México, 1986.
- VV.AA, Relaciones cinematográficas México-España, Filmoteca Española, Madrid, 2009.
- VALENZUELA, ARCE, José Manuel, Los estudios culturales en México, FCE-CONACULTA, México, 2003.