



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Historia

TÍTULO DE LA TESIS

**Películas del cine mexicano de
vecindad, 1939 – 1960. Propuestas
para su revitalización.**

Tesis que presenta

Luis Ángel Ramos Herrada

para obtener el título de Licenciado en Historia

Directora de Tesis

Maestra María del Pilar Paleta Vázquez

Abril 2022

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por acompañarme en todo momento.

A mis amigos por los momentos felices.

A mis padres por su apoyo y amor incondicional.

A todos mis maestros: los escolares, los universitarios y los artísticos; por formar el pensamiento que me permitió conseguir este resultado, que para mí es un gran logro.

En memoria de Bambi, mi mascota por más de nueve años, agradezco su compañía que siempre alegró mis días.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.	4
1. LAS TRES COLUMNAS.	6
1.1 Historia: necesidad de una nueva definición de la tarea del historiador.	6
1.2.1 Vecindad: algunos estudios a partir de la mitad del siglo XX.	10
1.2.2 Vecindad: diferencias a través del tiempo.	18
1.3.1 Cine: enfoques en las investigaciones históricas.	26
1.3.2 Cine: criterios, análisis y conceptos.	33
2. CINE MEXICANO DE VECINDAD, 1939 A 1960.	43
2.1 Inicio del cine mexicano de vecindad 1939.	44
2.2 Ascenso del cine mexicano de vecindad 1942 – 1949.	46
2.3 Pico del cine mexicano de vecindad 1950.	57
2.4 Reposo del cine mexicano de vecindad 1951 – 1960.	65
3. PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO: DATOS, PROBLEMAS Y SOLUCIONES.	87
3.1 Patrimonio cinematográfico y sus problemas.	88
3.2 Soluciones para una mejor difusión.	96
3.3 Bosquejo fichas de nominación patrimonial de las cinco películas seleccionadas.	102
CONCLUSIONES.	133
FUENTES.	135
ANEXOS.	153

INTRODUCCIÓN.

La realidad globalizadora de México trae cada fin de semana películas de estreno, al punto que resulta imposible, de acuerdo al ritmo de vida, ver todas las novedades semanales. Con esto, es difícil imaginar que la población joven vea películas antiguas.

Un problema que parece no ser relevante, pero toma importancia cuando se considera que, en estos momentos, ignoramos películas pasadas que tienen algo importante que decir a las personas de hoy en día. Obras que contienen mensajes que no se encuentran en las nuevas producciones porque sólo las condiciones del ayer pudieron crearlos.

De la misma manera que con otro tipo de bienes, la herencia de las creaciones audiovisuales necesita ser revisada, identificada, rescatada y difundida. En especial, como con los centros históricos, también necesita una revitalización, es decir, recuperar su función original: ser vistas.

¿Qué películas mexicanas del pasado, expresan un discurso útil para la sociedad actual? es posible que se puedan encontrar ejemplos en todos los subgéneros, pero en esta ocasión se parte de la hipótesis que supone: varias películas con mensajes importantes del subgénero “cine de vecindad”.

Considero que las películas de vecindad fascinan por sus relatos de solidaridad: los niños que hacen mandados a la anciana abandonada, el adulto que a pesar de tener siete hijos da dinero a los desafortunados, las fiestas en el patio que se extendía por todo el barrio, entre otros.

Antes de los primeros pasos para revitalizar el cine de vecindad, se necesita una concepción de la labor del historiador que no se encasille en sólo investigar y publicar sus resultados en medios especializados, según la propuesta contenida en el apartado 1.1, una definición que involucra a los historiadores con el rescate de ciertas películas.

A partir de la información actual del cine de vecindad, contenida en el apartado 1.2.2, este trabajo se ocupará de analizar dicha cinematografía producida en la república Mexicana de 1939 a 1960, lapso limitado por las fechas de inicio y ruptura de una imagen idealizada a una denigrante.

A fin de identificar cuáles películas contenían representaciones de esta vivienda, se utilizó el registro por año de la filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), descartando primero aquellas cuyo título refería un ambiente rural; segundo, aquellas cuya sinopsis se alejaba de situarse en una vecindad; por último, se dio una primera vista a las disponibles, quedando seleccionada si aparecía un patio.

Identifiqué 66 filmes, que usan las vecindades como escenografía. De este conjunto se descartaron tres largometrajes, porque no tuve la posibilidad de pausar, ralentizar, atrasar, entre otros controles. Se trata de los siguientes títulos: *El hijo de nadie*, *Gendarme de punto* y *Caballero a la medida*. Pero con seguridad, la muestra abarcada es mayor a la que pudo quedar sin cubrir.

Conforme a lo observado en anteriores estudios historiográficos de cine, presente en los apartados 1.3.1 y 1.3.2, la metodología que se aplicará a estas 66 películas que son nuestra fuente primaria, es una mezcla de dos críticas.

- La crítica moral: identificar escenas con mensajes sobre tolerancia, respeto y empatía.
- La crítica histórica en su enfoque estético: buscar recursos cinematográficos que aportaron al desarrollo del cine de vecindad.

Cada una con dos respectivos tipos de análisis:

- El análisis semiótico: describir cómo se integran los diversos elementos cinematográficos.
- El análisis histórico: entender cómo influye la fecha – lugar en que fue producido y exhibido el filme.

En el recorrido por las imágenes de vecindad del capítulo dos, se utiliza la crítica moral e histórica en su enfoque estético; y el análisis semiótico e histórico. El último capítulo está destinado a conocer la situación del patrimonio audiovisual y presentar un bosquejo de las fichas de nominación patrimonial de las películas descubiertas.

1. LAS TRES COLUMNAS.

En el presente capítulo se recopila información que sustenta y configura tres temas: historia, vecindad y cine. Vecindad y cine, cada una por separado se dividió en dos partes: una primera para entender cómo fueron apareciendo estudios y una segunda, para fijar contenido útil para esta investigación.

1.1 Historia: necesidad de una nueva definición de la tarea del historiador.

Este apartado, obedece a un interés muy personal, para expresarlo retomo las palabras de Enrique Florescano, "...darle continuidad a las herencias del pasado y de asumir su oficio a partir de los desafíos que le impone su presente"¹. De la misma manera como los consagrados historiadores redactan sus memorias, los novatos deberían escribir sus opiniones acerca de la realidad, la formación y los compromisos²; ³así también "reflexionar sobre los fines de su disciplina, analizar su papel en la sociedad"⁴, buscar "ampliar y diversificar las áreas y las vías de desarrollo para los historiadores"⁵. Esto es lo que se presenta a continuación.

En este inicio de la era digital, la definición del historiador sólo como un investigador es insostenible, pues "no nos sirve para basar en ella unas perspectivas

¹ Enrique Florescano, *La función social de la historia* (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 11.

² Ángel Rodríguez Sánchez. "¿Qué es ser historiador?" *Norba*, no. 3 (1982): 205 – 214, consultado 14 junio, 2020, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=691313>

³

⁴ Martin Pâquet, "Quel est le rôle de l'histoire aujourd'hui ?" (ponencia presentada en Table Ronde Sur Les Rôles de L'histoire Aujourd'hui, Quebec, 22 mayo, 2013).

⁵ Leslie Alejandra Zúñiga Cruz, "Seres cotidianos y museológicos: enseñanza y divulgación de la Historia en el museo" (Tesis de licenciatura, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2017), 133.

acordes con las necesidades sociales de nuestro tiempo”⁶, antes de la masificación de internet Andrea Sánchez Quintanar había expresado:

La función del historiador no se limita, no puede limitarse, a la búsqueda del dato, la captación de los fenómenos, la interpretación de los hechos, o la explicación de los procesos, según la posición teórica y metodológica que tenga cada quien. La labor del historiador no es sólo la de investigación...⁷

En estas palabras ella expresaba la importancia de un historiador que se involucra en la difusión y la enseñanza de su disciplina. La historia, convertida en ciencia, es la responsable de un lenguaje especializado entre historiadores, pero derivó en el problema del desfase entre lo que el historiador escribe y lo que el común de las personas consume.

Pocos historiadores se entregan a los temas de importancia social, pues la mayoría vive de las empresas y las academias que no siempre atienden a las inquietudes de la sociedad, como historiadores anexos deben seguir los parámetros para ser celebrados en su cenáculo⁸. La situación empeora al preferir la escritura en un presente donde el libro ha dejado de ser el único medio de comunicación entre historiador y público⁹. Los pocos historiadores que se dirigen a la sociedad, aún asumen que “los libros y artículos populares son la función más importante de la historia”¹⁰, mantienen la mirada en el texto como única forma en que la historia puede alcanzar su funcionalidad¹¹.

Pero, como ya se dijo, lo escrito ha sido reemplazado por la imagen, en consecuencia la función de la historia se ha visto obstaculizada, si los historiadores quieren mantenerse en la sociedad, deben entender lo necesario de usar las nuevas

⁶ Josep Fontana, *Historia: Análisis del pasado y proyecto social* (Barcelona: Crítica, 1982), 247.

⁷ Andrea Cecilia Sánchez Quintanar, “Reflexiones en torno a una teoría sobre la enseñanza de la historia” (Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), 9.

⁸ Lesley Byrd Simpson. “Dos ensayos sobre la función y la formación del historiador,” *Jornadas*, no. 5 (1945): 39, consultado 14 junio, 2020, <https://www.jstor.org/stable/j.ctv8bt2qr>

⁹ Florescano, *La función social*, 209 y 210.

¹⁰ Richard Carrier, “The function of the historian in society,” *The history teacher* 35, no. 4 (2002): 525. consultado 14 junio, 2020, <https://www.jstor.org/stable/1512473>

¹¹ Simpson, “Dos ensayos,” 32.

tecnologías y representaciones. Contrario a lo expresado por Luis González y González, ceder a que otros profesionales difundan la historia con nuevas tecnologías, es un cercano apocalipsis¹².

González aprueba que el historiador dejará de editar sus propios libros, para enfocarse en la investigación¹³, pero el involucrarse en la edición recordaba al historiador que todas las investigaciones presentadas persiguen el fin de ser consumidas¹⁴.

Llegados a este punto, se identifican dos posturas pensadas por Carlos Barros: los de certezas positivistas y los del *nuevo paradigma*. Los primeros defienden que el historiador sólo investigue, que no se involucre en su sociedad, que deje a otras disciplinas las tareas de enseñar / difundir y que no se interese en el futuro. Por el contrario, los segundos se preocupan en el futuro, por eso muestran las aplicaciones de la historia en el porvenir de la humanidad¹⁵.

Los segundos, quienes siguen el *nuevo paradigma*, no sólo acercan el conocimiento histórico a la multitud, también piden a su sociedad que ayude en las actividades que desarrolla, trata los temas que son de interés social, aprende de las diferentes formas narrativas, genera contenido audiovisual¹⁶, no se resigna, intenta de todo¹⁷, “deben continuar confrontando los imperativos del presente”¹⁸, hace “su obra vital para la sociedad que lo sostiene”¹⁹, pero sobre todo entiende que “La practicidad de la historia sólo puede apoyarse sobre una necesidad social: ... tener una conciencia de su pasado colectivo”²⁰.

¹² Luis González y González, *El oficio de historiar* (Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1999), 55.

¹³ González, *El oficio de historiar*, 54.

¹⁴ Simpson, “Dos ensayos,” 34.

¹⁵ Carlos Barros, “Oficio de historiador, ¿Nuevo paradigma o positivismo?” *De raíz diversa* 1, no. 2 (2014): 141-162, consultado 14 junio, 2020, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/deraizdiversa/article/view/58251>

¹⁶ González, *El oficio de historiar*, 119 – 121.

¹⁷ Lucien Febvre, *Combates por la historia* (Barcelona: Ariel, 1982), 233.

¹⁸ François Bedarida, “Historical practice and responsibility,” en *The Social Responsibility of the Historian*, ed. François Bedarida (Estados Unidos de América: Diógenes, 1994), 6.

¹⁹ Simpson. “Dos ensayos,” 40.

²⁰ Enrique Moradiellos, *El oficio de historiador* (Madrid: Siglo XXI, 1994), 13.

Por supuesto que existe un límite, el *nuevo paradigma* podría cercenar, parcialmente, la historia científica; aquí entra la discusión sobre si la historia es una ciencia, un arte o una herramienta para la tarea del cambio social²¹; la perspectiva manejada en esta tesis se puede resumir diciendo que al final el compromiso del historiador con la sociedad no debe prescindir de la imparcialidad y la búsqueda de verdad²².

El historiador científico cuida que la sociedad no caiga presa de los dogmáticos, los demagogos y los creadores de mitos²³, que por dinero o fama manipulan, engañan o confunde el pasado común²⁴. El problema se ha debido a que parece no entenderse las separaciones de la ciencia: las naturales o formales puede elegir si salen a la sociedad, las sociales no tiene opción deben preocuparse de estar en sociedad²⁵.

Hasta este párrafo no hemos sido precisos, etiquetando como *nuevo paradigma* a todas las inquietudes de la nueva generación de historiadores, dentro de la nueva corriente del siglo XXI, se agrupan, por mencionar algunas: la historia debate y la historia pública.

Esta segunda, se vislumbraba desde el pensamiento Marxista alrededor de 1950, pero es hasta el texto de *History Workshop Journal* de Raphael Samuel en 1976 que se identifica un pionero de la historia pública, la cual reemplazó al periódico como su espacio preferido por una nueva tecnología, el cine²⁶.

Desde 1976 se dieron debates para establecer la relación del cine con el saber histórico, junto se discutió sus aplicaciones en la enseñanza, existía preocupación pues las películas no tienen la seriedad de un producto académico. Siendo necesaria la destreza del historiador para conducir los contenidos

²¹ Fontana, *Historia: Análisis del pasado*, 261.

²² Bedarida, "Historical practice and responsibility", 2 y 3.

²³ Sinónimo de falso.

²⁴ Carrier, "The function of the historian," 522.

²⁵ González, *El oficio de historiar*, 68.

²⁶ Rodrigo de Almeida Ferreira, "Cinema, educação e história pública dimensões do filme "Xica da Silva", en *Introdução a História Pública*, ed. Fernando L. Cássio (Sao Paulo: Letra e voz, 2011), 207 y 208.

distorsionados a un intercambio de ideas, consiguiendo que el cine funcione como la predilecta carta de presentación actual de la historia pública²⁷.

Entonces, el hecho de llamar historiadores sólo a aquellos que consiguen hacer investigaciones aceptadas en las instituciones culturales²⁸, debe ser reemplazado por una concepción más amplia para afrontar la realidad. En el presente la mayoría de egresados de la carrera en historia están empleados en la docencia mientras otros pocos en la investigación o en funciones de puestos públicos²⁹; en el futuro, considerando el aumento de los profesionales en historia y los pocos puestos disponibles, es muy probable que se asuman nuevas tareas.

Considerando lo anterior surge la pregunta ¿qué actividades pueden dar el reconocimiento de ser historiador? No se trata de calificar que sí y que no hace el historiador, pues al igual que el pasado, el historiador "...se puede usar casi para cualquier cosa que se desee hacer en el presente"³⁰. La propuesta aquí desarrollada se dirige más hacia el conjunto, pues para que el historiador alcance su función social necesita una secuencia de actividades³¹.

1.2.1 Vecindad: algunos estudios a partir de la mitad del siglo XX.

Las publicaciones presentadas a continuación, están delimitadas por cuatro factores: la palabra, el espacio, el acceso y el tiempo. El resultado es una muestra de 24 textos, suficientes para informarnos sobre la vecindad y como ha sido investigada: identificar el año en que aparecen rasgos (un total de cinco) a considerar en algunos estudios de vecindades y percibir una tendencia general.

Primer factor, la palabra: resulta conveniente sólo revisar los estudios que usan el término *Vecindad* en el título o algún subtítulo pues, pasando al segundo factor, el espacio: en México se usa *Vecindad* para referirse a una agrupación de

²⁷ Ferreira, "Cinema, educação e história pública", 212, 219 y 221.

²⁸ González, *El oficio de historiar*, 133.

²⁹ González, *El oficio de historiar*, 324 y 325.

³⁰ Margaret Macmillan, *Usos y abusos de la historia* (Barcelona: Planeta, 2014), 8.

³¹ Carrier, "The function of the historian," 520.

viviendas en torno a un patio, mientras que las palabras que utilizan en otros países para referirse a esto es muy diversa. Usar otras palabras además de *Vecindad* dispersa la revisión, pues lo que se quiere conocer es este tipo de vivienda colectiva en territorio mexicano.

Tercer factor, el acceso: se tuvo que prescindir de algunos textos de difícil adquisición, al no ser la vecindad el tema central, dedicar bastante tiempo y presupuesto en conseguir un ejemplar era inviable. Cuarto factor, el tiempo, la vecindad en México existe desde el virreinato, es posible rastrear estudios de urbanismo, crónicas y literatura de viaje donde la abordan, pero acorde a los objetivos de esta tesis, extendernos hasta 400 años atrás sólo entorpecería la investigación.

Así la información que se valora es la surgida a partir de mediados del siglo XX, pues abordan a la vecindad contemporánea, la que se retrató en el cine. Además antes de 1940, la opinión académica tenía una mala imagen de las vecindades, ningún profesionista las mencionaba si no era para desprestigiarlas. Fue necesaria la intervención de un antropólogo norteamericano, para introducir los estudios de la pobreza, en los cuales se revalorizó estas vecindades.

En 1958 aparece el primer rasgo, lo descriptivo. Lo escrito por Oscar Lewis es muy significativo, marca bien el nuevo enfoque de los antropólogos, ya no centrarse en describir tierras lejanas para explicar lo recóndito de las ciudades que no dejan de crecer. Este trabajo se desarrolla a partir de las observaciones y la comparación de Lewis³².

El estudio que continúa a Lewis lo desarrollan Adrián Gimete-Welsh y Enrique Marroquín, enmarcado en lo que se denominó antropología urbana. En 1985 realizan trabajo de campo en la ciudad de Puebla, preocupados por incluir en las discusiones sobre la ciudad a los habitantes de las vecindades. Su obra destaca por ser el primer estudio de las vecindades fuera de la ciudad de México. Para ellos no se puede entender la vecindad sin considerar el sistema capitalista que la

³² Oscar Lewis, "The culture of the vecindad in Mexico city," (documento presentado en el Informe del Seminario sobre Problemas de Urbanización en América Latina, Santiago, 18 julio, 1959).

configura, toda la metrópoli es una extensión de la producción, la necesidad de buena vivienda se traduce en necesidad para reponer la fuerza de los obreros³³.

El terremoto de 1985 traería el segundo rasgo: la nostalgia. Barrios que antes estaban conformados por vecindades pasaron a ser sitios de negocios y unidades habitacionales, como fue el caso de Tepito. Así es como surge un estudio sociológico en 1988, realizado por Mayo Murrieta y María Eugenia Graff, donde es perceptible el sentimiento de ausencia, inclusive desde el título: *¿En dónde quedaron mis recuerdos? (la vecindad en Tepito)*³⁴.

También las investigaciones arquitectónicas sobre vecindades, comenzaron años después del terremoto de 1985, con una nueva generación de arquitectos, pues el consenso anterior de estos profesionistas calificaba a la vecindad de inviable, así que se enfocaron en proyectos de unidades habitacionales y departamentos. Pero la mencionada catástrofe hizo visible la realidad, muchas vecindades muy a pesar de su desprestigio seguían habitadas.

En muchos casos, el desastre natural no dejó otra alternativa que demoler los restos y construir en ese terreno un departamento; en los casos restantes, la situación de la edificación y sus habitantes orillaron a crear proyectos de rescate, restauración y reformas para beneficiar la habitabilidad. Ejemplo de estos es la tesis de Joaquín Xamán Rodríguez de 1998, donde sus observaciones, resultado de recorrer las vecindades dañadas, fueron su fuente primaria³⁵.

Un estudio más sobre las vecindades poblanas, fue realizado por el cronista Rodolfo Pacheco Pulido, quien a través de una historia oral muy particular, deja que las personas conversen como en un día normal y entonces captura esos relatos³⁶.

³³ Adrián Gimete-Welsh y Enrique Marroquín, *Lenguaje, ideología y clases sociales. Las vecindades en Puebla* (Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1985).

³⁴ "¿En dónde quedaron mis recuerdos? (la vecindad en Tepito)," WorldCat, consultada 07 diciembre, 2020, https://www.worldcat.org/title/en-donde-quedaron-mis-recuerdos-la-vecindad-en-tepito/oclc/760645624&referer=brief_results

³⁵ Joaquín Xamán Rodríguez, "Hábitat digno en vecindad," (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998).

³⁶ Rodolfo Pacheco Pulido, *Vecindades de Puebla* (Puebla: Consejo de la Crónica del Municipio de Puebla, 1997).

Será en 1998 cuando aparece el tercer rasgo: la identidad. El geógrafo urbanista Patrice Melé recuerda que en la gestión de los centros históricos (para ese entonces ya eran considerados patrimonio) va incluida la conservación de las vecindades, las que él considera un símbolo³⁷. Entonces, las vecindades son patrimonio, cuando estas forman parte de un centro histórico declarado bien patrimonial.

Para el año 2002, Gabriela Guzmán Peto integra esas cuestiones de patrimonio histórico mencionadas por Melé, a su proyecto para restaurar un inmueble de la colonia Santa María Cuepopan. Además no deja de lado la habitabilidad, pues el autor considera que los centros históricos no pueden serlo si están deshabitados³⁸.

Al iniciar el siglo XXI, a pesar de la revalorización, continuó la presión para desalojar e inclusive desaparecer las vecindades, tanto en el centro como en las periferias. Bastó con la indiferencia, el nulo mantenimiento de las vecindades ocasionó que fueran inhabitables o inclusive se vinieran abajo. Como resultado, gran parte de la población de las ciudades pasó a ocupar las unidades habitacionales o departamentos.

Es testigo de esta transición el estudio sociológico de María Teresa Esquivel Hernández³⁹, siendo muy interesante su enfoque, desde el relato de mujeres abordó aspectos de su vida cotidiana tanto en la vecindad como en un departamento.

Los avances tecnológicos llegaron a las vecindades muy a pesar de la situación económica. Hacia el 2004 la psicóloga Idalia Sánchez Gaspar describe cómo las nuevas tecnologías han transformado los juegos de vecindad⁴⁰.

³⁷ Patrice Melé, *Patrimoine et action publique au centre des villes mexicaines* (Francia, Paris: Éditions de l'IHEAL, 1998), consultado 14 diciembre, 2020, <https://books.openedition.org/iheal/1996>

³⁸ Gabriela Guzmán Peto, "Restauración y rehabilitación de una vecindad del centro histórico ciudad de México" (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012).

³⁹ María Teresa Esquivel Hernández, "El uso cotidiano de los espacios habitacionales: de la vecindad a la vivienda de interés social en la ciudad de México," *Scripta Nova* VII, no. 146 (2003): 029, [http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(029\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(029).htm)

⁴⁰ Idalia Sánchez Gaspar, "La construcción social del juego infantil en el marco de una vecindad urbana" (Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, 2004).

En torno a la primera década del siglo XXI, aunque las nuevas formas de habitar trajeron beneficios como la privacidad y la adquisición; aspectos como el espacio no mejoraron, en cambio otras situaciones como el aislamiento surgieron. En esta constante búsqueda por garantizar el artículo 4° de la Constitución Mexicana (vivienda digna), siempre será necesario aprender de los proyectos pasados. A partir de este momento, los estudios sobre vecindad extienden los periodos de estudio, desde su presente hacía muchos años atrás.

Este cuarto rasgo: la retrospectiva se hace evidente en el 2010, cuando aparece el libro *Apocalipstick* de Carlos Monsiváis; se trata de una crónica de la ciudad de México y en uno de sus capítulos se toma el tiempo para revisar cómo se han representado las vecindades en diferentes artes. Su investigación se extiende hasta 1930⁴¹, mientras que el estudio antropológico de 2012 hecho por Francisco Amezcua abarca un siglo de la vida cotidiana en Santa María la Ribera (Ciudad de México), también defiende el valor de las vecindades al ser las que conforman los barrios⁴².

Igual en 2010, Alejandra Cordero León explora los diferentes atributos que han difundido las películas mexicanas sobre la vecindad, desde los años cuarenta hasta su actualidad. Con estos diferentes rasgos realiza una periodización, para el interés de esta tesis, a los años 40 – 50 corresponde la característica de *falsa inocencia*, la bondad para hacer contrapeso a los malos actos, siendo *El gran calavera* el principal representante⁴³.

Ya en el 2013 aparece el quinto y último rasgo: lo histórico. Presente en lo realizado por el historiador Moisés Quiroz Mendoza, usando como fuente: el Archivo Histórico del Distrito Federal, Archivo General de la Nación, Estadísticas del Banco Nacional Hipotecario y de Obras Públicas y la revista *Arquitectura Mexicana*. Consigue reconstruir la mala imagen de la vecindad que tenían arquitectos, políticos

⁴¹ Carlos Monsiváis, *Apocalipstick*, (Ciudad de Mexico: Random House Mondadori, 2010).

⁴² “Del patio de vecindad al kiosko morisco,” WorldCat, consultada 11 diciembre, 2020, https://www.worldcat.org/title/del-patio-de-vecindad-al-kiosko-morisco/oclc/953850938&referer=brief_results

⁴³ Alejandra Cordero León, “El mito de la vecindad en el cine mexicano” (Tesis de maestría, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010).

y economistas en la década de 1940. Como si fuera recomendación a la nueva política de vivienda, Quiroz concluyó que el problema de la vivienda en México no es la estructura, si no la desigualdad y la sobrepoblación⁴⁴.

Otro estudio de 2013, tiene por autor al antropólogo León Felipe Téllez Contreras, quien siguió la misma temática comenzada por Esquivel Hernández (la transición de vecindad a unidad habitacional) pero con un sujeto de estudio más amplio⁴⁵. Último escrito a comentar del 2013, es *Tepito y sus vecindades*, escrito por la periodista Sonia Iglesias y Cabrera. Resulta interesante, no sólo por formar parte del libro *Tradiciones populares mexicanas* (insinuando que las vecindades lo son) sino también por desarrollar la historia de este barrio a partir de sus vecindades⁴⁶.

Desde el 2014, la política de vivienda ha estado lejos de garantizar el acceso a una casa propia, las ciudades están sobrepobladas cada día más, el alto valor del suelo y las construcciones en torno a los centros causa que gran parte de la población pague renta mes a mes por vivir en tal sitio. Los estudios de vecindad, reflejo de una preocupación por viviendas accesibles y de calidad, tienen una aparición constante a partir de este año.

En 2014 Elena Saucedo Segura explora otras fuentes como los grabados de Posada, algunos estudios sociológicos y uno jurídico, todo eso para saber acerca de la distribución espacial de las vecindades, entre otras cuestiones relacionadas al espacio. Esta revisión sirvió a la autora para afirmar que la novela *Ojalá te mueras* coincide con los rasgos de la vecindad en México: un lugar reducido y compartido⁴⁷.

⁴⁴ Moisés Quiroz Mendoza, "Las vecindades en la ciudad de México. Un problema de modernidad, 1940 – 1950," *Historia 2.0* 3, no. 6 (2013): 27 – 43, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4793307.pdf>

⁴⁵ León Felipe Téllez Contreras, "Vivir en el cambio. Vida vecinal, practicas espaciales y espacio público en la Plaza San Juan y su entorno, centro histórico de la ciudad México" (Tesis de maestría, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2013).

⁴⁶ Sonia Iglesias y Cabrera, *Tradiciones populares mexicanas* (México, Cd. de México: Selector, 2011).

⁴⁷ Elena Saucedo Segura, "El espacio de la vecindad en Ojala te mueras, de Rafael Ramírez Arles" (Tesis de maestría, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2014).

En el mismo año la historiadora Teresa Mercedes Lozano Armendares aborda sus relaciones sociales utilizando como fuente los documentos policiales⁴⁸.

En 2015 aparecen dos publicaciones: la primera, hecha por el arquitecto Ricardo Rolando Cruz Jiménez, se aleja en el tiempo más que todas las investigaciones comentadas, para fundamentar con vestigios y estudios arqueológicos su idea de que las vecindades se originan en Mesoamérica. También son destacables, las conexiones que encuentra entre tiempos prehispánicos, virreinales y actuales. Es interesante la reflexión que plantea acerca de los departamentos que llevan al límite el número de personas que ocupan un terreno, van en contra del apego mexicano a la tierra (de forma literal)⁴⁹.

En la segunda, Arais Reyes Meza (ya referida) se plantea como las vecindades tienen *valores arquitectónicos* constantes y variables. En su investigación emplea como fuentes: cuatro estudios de arquitectos mexicanos (uno del S. XVII y tres del S. XX), los textos de Oscar Lewis, las memorias de Guillermo Prieto, el escrito *México pintoresco, artístico y monumental*, los recuerdos de Antonio García Cubas, la novela *Nueva burguesía* y algunas películas mexicanas (*El portero de Cantinflas*).

El estudio desde la historia continuó en el año 2016 con la investigación de Gema Lozano y Nathal, quien utilizando documentos de archivos municipales y la demografía histórica, estudia el barrio *La Huaca* (entre otros); así también informa de los proyectos culturales actuales que integran esos patios de vecindad e incluye fotografías. Abarca un periodo de fines del siglo XIX hasta inicios del siglo XXI⁵⁰.

⁴⁸ Teresa Mercedes Lozano Armendares, "El patio de vecindad como espacio público para la convivencia. Ciudad de México, siglo XVIII," en *Espacios en la historia: Invención y transformación de los espacios sociales*, ed. Pilar Gonzalbo Aizpuru (México, DF: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2014).

⁴⁹ Ricardo Rolando Cruz Jiménez, "La vecindad desde tiempos prehispánicos a la casa española-mestiza del siglo xx; cosmovisión prehispánica," en *Arquitectura vernácula y tradicionalista en el Estado de México*, coord. Héctor Serrano Barquín (México, Toluca de Lerdo: Secretaria de Educación del Gobierno del Estado de México, Fondo Editorial Estado de México, 2015).

⁵⁰ Instituto Nacional de Antropología e Historia, "Reeditan libro sobre antiguos patios de vecindad del puerto de Veracruz" *Boletín Dirección de Medios de Comunicación*, no. 336, (2016): consultado 11 diciembre, 2020, https://www.inah.gob.mx/attachments/article/5732/20161110_boletin_336.pdf

En el mismo año, una investigación también situada en la ciudad de Veracruz, la realizó el escritor Miguel Salvador Rodríguez Azueta, financiada por la empresa Tenaris Tamsa. Con los relatos de los habitantes consigue el rescate de la memoria colectiva, la reconstrucción de hechos pasados y la descripción de la transformación del lugar⁵¹.

Durante el 2017, la arquitecta Fernanda Canales investigó 100 proyectos de vivienda colectiva (algunos ejecutados y otros no) comprendidos en un periodo de 1913 a 2015. Completa su estudio con documentación, fotografías y recreaciones. También destaca su propuesta de periodización – clasificación de la vivienda colectiva en México durante el siglo XX: *La vecindad moderna 1913-1939, Vivienda mínima 1929-1942, Vivienda vertical 1931-1958, Conjuntos multifamiliares 1947-1964, Vivienda progresiva 1947-1969...* la línea de tiempo sigue, pero esta es la información que nos ocupa⁵².

En 2018, el historiador (también urbanista) Héctor Quiroz Rothe, aborda un poco del cine de vecindad al explorar los diferentes escenarios que han utilizado los cineastas mexicanos para desarrollar sus historias, siendo lógico que eligieran lugares de encuentro cotidiano⁵³.

Lo más reciente a destacar en 2019, la historiadora Cristina Barrón Icaza, desde su propia experiencia (más allá de referencias a la película *La lagunilla, mi barrio* y la definición de *Vecindad* de la RAE, no cita de otra fuente) escribe que las muchas necesidades en las vecindades enseñaban a compartir, a ser discretos, a vivir con vecinos, a hacer favores y generar el compañerismo; quien alguna vez llegaba a vivir en una vecindad no volvía a ver el mundo de la misma manera⁵⁴.

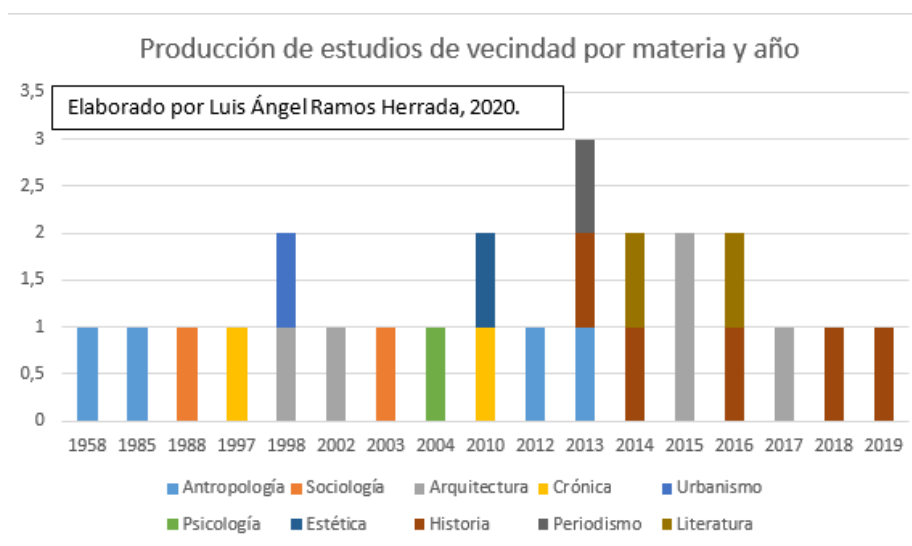
⁵¹ Miguel Salvador Rodríguez Azueta, *La villa de los patios* (México, Veracruz: Tenaris Tamsa, 2016).

⁵² Fernanda Canales, *Vivienda colectiva en México* (España, Barcelona: Gustavo Gili, 2017).

⁵³ Héctor Quiroz Rothe, "Del patio de vecindad a la urbe inabarcable. La ciudad de México en películas de formato coral," *Bitácora arquitectura*, no. 40 (2018): 58 – 67, consultado 11 diciembre, 2020, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/69438>

⁵⁴ Cristina Barrón Icaza, "Fotografías que muestran cómo era la vida en las vecindades de la CDMX," *Cultura Colectiva*, 12 julio, 2018, <https://culturacolectiva.com/fotografia/fotografias-de-la-vida-en-las-vecindades-de-la-cdmx>

Para resumir, la gráfica que a continuación se presenta, muestra la cantidad de estudios por año y materia.



Cerrando todo lo anterior, se puede observar que no aparecieron estudios completamente denigrantes, al contrario, es identificable una tendencia a enaltecer cada vez más las vecindades, entonces se hace la advertencia a futuras investigaciones de no sobrevalorar la vecindad.

Todos los escritos revisados coinciden en la idea de no existir dos vecindades iguales, ni en el espacio ni a través de los siglos, pues todo gran acontecimiento en el territorio ha transformado la vecindad, desde su estructura hasta lo que sucede en esta.

1.2.2 Vecindad: diferencias a través del tiempo.

Antes de iniciar el recorrido, es necesario aclarar lo que se debe entender por *Vecindad*, pues es un término con varios significados. Según la Real Academia Española puede significar:

Cualidad de vecino. Contorno o cercanías de un lugar. Conjunto de personas que viven en una población o en parte de ella. Conjunto de las personas que viven en las distintas viviendas de una misma casa, o en varias inmediatas las unas de las otras.⁵⁵

En cambio para Joaquín Xamán Rodríguez, la vivienda de vecindad consiste en un cuarto donde se come, trabaja, guarda y duerme; en pocos casos cuentan con cocina y baño integrados pero estos son diminutos. También se puede contar con el tapanco, el entretecho, destinado para dormir o guardar. En la fachada, muchas veces sólo se tiene la puerta como hueco (no ventanas), en las viviendas se colocan macetas, jaulas de pájaros y tendederos. La ocupación de sus habitantes es variada, desde empleos estables, temporales, autoempleo, negocio propio, pensionados y desocupados. Buena parte de los que trabajan, lo realizan cerca de la vecindad, no más de 30 minutos de traslado⁵⁶.

Mientras que la perspectiva de Arais Reyes Meza es muy original, la vecindad es como una ciudad, si la entendemos como un conjunto de viviendas con determinado tamaño, forma y característica; con un sitio público al centro (el patio o la plaza), eventualmente cuando son de gran tamaño tienen más de un lugar común⁵⁷.

Iniciando el recorrido, como ya se refirió, Cruz Jiménez cree que la vecindad tiene raíces prehispánicas, debido a algunas zonas arqueológicas donde se puede apreciar que las habitaciones estaban alrededor de un patio. Y también piensa que al surgir la Nueva España, los españoles calcularon el tipo de vivienda al que estaban acostumbrados, también tenían la costumbre de realizar sus actividades en torno a uno o más patios⁵⁸.

En Nueva España, las vecindades fueron la respuesta a aquellos que por su situación económica no podían, ni siquiera rentar una casa sólo para ellos, usando

⁵⁵“Vecindad,” Real Academia Española, consultada 14 junio, 2020, <https://dle.rae.es/?w=vecindad>

⁵⁶Xamán Rodríguez, “Hábitat digno en vecindad,” 16 – 20.

⁵⁷ Arais Reyes Meza, “La vivienda colectiva en la construcción de la ciudad de México: Casas de vecindad y Unidades habitacionales,” (Tesis doctoral, Universidad politécnica de Cataluña, 2015), 123 y 124.

⁵⁸ Cruz Jiménez, “La vecindad desde tiempos prehispánicos,” 124 – 137.

sólo una porción. La división resultaba de la adaptación de una casa entera o de ser planificada así. En su fachada podía ir desde locales comerciales hasta pequeñas casas (varios cuartos), se disponía en medio del frente una puerta que era la entrada a un patio, donde a su alrededor se ubicaban los cuartos (cuyo número variaba según el tamaño del terreno). Consecuencia de estas vecindades fue el crecimiento poblacional y de lo que esto conlleva: más basura y ruido. Por esto es que no fueron bien recibidas en la zona centro de la ciudad de México (y posiblemente en otras ciudades), pero las vecindades proliferaron en el centro por la necesidad de vivienda⁵⁹.

Hacia el final del virreinato, en las casas de vecindad habitaba la clase media incluso con servidumbre. En la ciudad de México era casi la mitad de la población la que vivía en vecindades. Aparece el cuarto del casero, ubicado en el primer piso y a lado de la entrada. Los patios eran accesibles a todos durante el día; llegaban comerciantes, mensajeros, artistas, entre otros. Además de comunicar los cuartos entre sí, los patios eran el camino hacia los espacios compartidos de la vecindad: los lavaderos, las letrinas, la fuente y el fogón. Estos fueron un punto de convivencia, donde surgían los chismes, las peleas, la promiscuidad pero también la solidaridad: Entre vecinos testificaban en los juicios, reconocían sus cadáveres, formaban familias (matrimonio), asumen la tutoría y la enseñanza de niños desamparados⁶⁰.

Durante el siglo XIX, la desamortización de los bienes de la iglesia produjo que varias casonas fueran fraccionadas para ser alquiladas. Las vecindades construidas en este siglo reemplazaron el patio por un pasillo y en algunos casos añadieron cocina y baño a los cuartos⁶¹.

En el siglo XX, se demuestra que las vecindades no son las mismas en todas las ciudades. La oportunidad que ofrecen distintas fuentes, permite conocer esos

⁵⁹ Martha Fernández, "De puertas adentro: la casa habitación," en *Historia de la vida cotidiana en México, tomo II, La ciudad barroca*, coord. Antonio Rubial García (México, DF: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2005), 66 – 69.

⁶⁰ Lozano Armendares, "El patio de vecindad como espacio público," 361 – 376.

⁶¹ Guzmán Peto, "Restauración y rehabilitación de una vecindad," 22 – 25.

casos específicos de la evolución de las vecindades, como lo acontecido en Tepito y en la ciudad de Veracruz:

La prosperidad económica del comercio de Tepito durante el Porfiriato ocasionó la construcción de casonas, que al darse la Revolución pasarían a ser vecindades debido al declive de la economía y el aumento poblacional. Hacia 1972 todas sus vecindades estaban deterioradas, las acciones de restauración no funcionaron, la actividad mercantil de los tepiteños terminó por hacer de bastantes vecindades unas bodegas, que funcionan hasta la actualidad⁶².

Mientras que en la ciudad de Veracruz, el crecimiento de las vecindades se da durante el Porfiriato, pues la llegada del ferrocarril y la renovación del puerto causaron el aumento poblacional, con la particularidad de ser rentadas a altos costos. La lucha por precios justos la lideró el Movimiento sindical revolucionario de inquilinos (1922), para 1924 fue disuadido con muerte, arresto y dinero; pero este suceso fue el comienzo de una política urbana preocupada por la vivienda obrera. De estas primeras vecindades poco ha quedado, unas derrumbadas y otras modificadas⁶³.

Pero en términos generales, el siglo XX fue una lenta transición de vivir en vecindades para habitar los departamentos, de empujar a los habitantes del centro histórico hacia las periferias. Esto comenzó en la ciudad de México en el año 1913, con la construcción del *Conjunto Buen Tono*. Los avances tecnológicos, las preocupaciones de higiene y el aumento poblacional causaron que los arquitectos dejaran por completo los proyectos de vecindad⁶⁴.

La realidad no coincidía con las intenciones de los arquitectos, en toda la centuria, las vecindades fueron el lugar donde se establecieron los migrantes y vivieron las clases bajas en las ciudades. Esto se plasmó en el cine mexicano, de forma más o menos idealizada en la época de oro y denigrante entre los años 1960

⁶² Iglesias y Cabrera, *Tradiciones populares*, 137 – 148.

⁶³ Rodríguez Azueta, *La villa de los patios*, 29, 30 y 34.

⁶⁴ Canales, *Vivienda colectiva en México*, 53 y 54.

y 1980⁶⁵. Pausa en el recorrido para abordar la vecindad que aparece en las películas.

El cine de vecindad pertenece al género coral, aquel con varias tramas con distintos protagonistas que coinciden. Los cineastas han usado este estilo para expresar sus sentimientos hacia la sociedad urbana. La vecindad fue el escenario de las películas corales desde la época de oro hasta los años 90⁶⁶.

A partir de 1930, es usual la imagen de las vecindades en la fotografía, pero será en el cine donde se reinventará, pues para los cineastas las vecindades es donde ocurre de todo: una gran familia unida, brotan sentimientos sinceros, se cometen injusticias, crímenes pero también hazañas⁶⁷.

En sus comienzos, hacia 1939, el cine de vecindad siguió los estándares del cine negro y el de gánsteres producido en Hollywood, para mostrar a los pobres de la ciudad con interpretaciones nulas o reducidas. Para la década de los cuarenta continuaron las sencillas explicaciones. Estas se agrupan en tres, aquellas del tipo *maniqueísmo sentimental*, historias acontecidas en una sociedad simple, de pobres y ricos, con protagonistas. Las del tipo *popular*, historias construidas a partir de personajes inspirados en algún tipo de persona muy conocido. Por último, *la desmitificación subversiva*, historias que desarrollan la pobreza de forma compleja, basadas en hechos reales y hacen una crítica social⁶⁸.

Fueron bastantes las películas mexicanas que a mediados del siglo XX, desarrollaron sus historias con escenografía inspirada en las vecindades (tanto en el patio como en los cuartos), algunas veces se trató de locaciones reales. Aun en los escenarios reconstruidos, existe bastante coincidencia con fotografías que retratan las vecindades reales⁶⁹. “En fin, era un cine que nos mostraba un México

⁶⁵ Cruz Jiménez, “La vecindad desde tiempos prehispánicos”, 117.

⁶⁶ Quiroz Rothe, “Del patio de vecindad,” 63.

⁶⁷ Monsiváis, *Apocalistick*, 84 – 86.

⁶⁸ Siboney Obscura Gutiérrez, “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano,” *Cultura y representaciones sociales* 6, no. 11 (2011): 163, 165 y 166, consultado 14 junio, 2020, <http://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v6n11/v6n11a7.pdf>

⁶⁹ Reyes Meza, “La vivienda colectiva”, 105 – 109.

completamente diferente al de hoy en día, un cine que veía a las vecindades no sólo como escenario sino también como un gran espacio festivo...”⁷⁰.

La vecindad representa la crisis urbana y la convivencia de las clases bajas. Este símbolo ambivalente fue presentado en el cine mexicano durante la década de los cuarenta y cincuenta. Entre tantas producciones, sólo se recuerda lo dirigido por Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo, el mensaje central de sus películas es afrontar con orgullo la adversidad⁷¹.

Hasta este punto cabe aclarar que, el cine de vecindad aparece en otros países, a partir de los años 40, las cinematografías argentina y española también incursionaron en las historias que sucedían en las vecindades. En el cine español de vecindad

...hablaban de los esfuerzos de las clases bajas por abrirse camino y de la dura adaptación a la vida urbana por parte de quienes provenían del agro, pero no se llegaría a afrontar abiertamente el problema de la especulación y la escasez de vivienda hasta finales de los años cincuenta.⁷²

Todo apunta que en la cinematografía mexicana ocurrió algo similar, esto sólo quedará confirmado cuando revisemos la mayoría de películas mexicanas de 1939 a 1960, lo que se realizará en el capítulo siguiente.

Retomando el recorrido, alrededor de 1940, a pesar de la mala reputación aún se construían vecindades en la periferia de la ciudad de México, por ser proyectos de baja inversión. La cantidad de estas vecindades, es mucho más de lo registrado en permisos de construcción de estos años, pues en varias ocasiones se prescindió de esta autorización⁷³.

⁷⁰ Miguel Toxtle Valerdi, “Las festividades mexicanas a través del cine de la Época de oro, México. 1936-1958” (Tesis de licenciatura, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2011), 120.

⁷¹ Melé, *Taudis et communité*. Citado por apartados, pues la edición electrónica a la que se tuvo acceso no está paginada.

⁷² Joan Ripollès Iranzo, “Un lugar donde vivir (e imaginar)” *Rinconete*, 2 diciembre, 2011, consultado 14 junio, 2020, https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_11/02122011_01.htm

⁷³ Melé, *Un modèle particulier de croissance urbaine de la fin du xixè siècle et du début du xxè*.

La década del cuarenta fue la de más densidad poblacional en las vecindades, extendiéndose por muchos años más, de lo que fue testigo Oscar Lewis cuando recorrió *Casa grande*. Una vecindad que alojó más de 700 personas, la mayoría comerciantes, otros artesanos y obreros; habitantes que eran originarios de distintos estados (24 de 32), produciendo la fusión cultural. No quedándose atrás, el otro sitio que estudió Lewis, la vecindad *Panaderos*, destaca por su pobreza, al ser dos estructuras sin muro que proteja de la calle. Esta vecindad alojó a 54 personas (provenientes de seis estados) con más rasgos rurales y más unidos⁷⁴.

Para 1964, las acciones fueron más radicales, los nuevos proyectos se planearon en los terrenos donde había bastantes vecindades, procediendo a la demolición, como fue el caso del conjunto Tlatelolco⁷⁵. Tres años antes del desastre natural de 1985, una cantidad considerable de vecindades en la ciudad de Puebla eran descritas de la siguiente manera:

Estas vecindades están compuestas, en su mayoría, por hijos de migrantes de campo, que determinan ciertas formas de habitar. La industria no ha podido emplear a todos, llevando a que se desempeñen en los sectores de comercio y servicios. En las vecindades no son raros los sub-ocupados, que viven buena parte a costa de los que trabajan. El nivel de vida es bajo sin caer en lo insufrible, debido a la solidaridad. La composición familiar es variada: de un extremo una pareja con muchos hijos y, por otra, un anciano viviendo sólo. Algunas veces se integran a los desamparados, personas sin familia y sin nada. El liderazgo es tomado casi siempre por las mujeres. En estas vecindades se puede observar endogamia. Los habitantes muchas veces no tienen la mínima escolaridad, aunque se puede hallar hasta universitarios. Un fuerte vínculo religioso, son frecuentes los altares religiosos, hay participación en las ceremonias. No cuidan tanto la salud, para las enfermedades se usan remedios caseros o acuden a curanderas⁷⁶.

El terremoto de 1985, fue un duro golpe para las vecindades de la ciudad de México y seguramente para otras ciudades afectadas. El Programa de Renovación Habitacional Popular buscó garantizar la vivienda digna de los damnificados, muchos habitantes de vecindades pasaron a ocupar unidades habitacionales con la promesa de tener vivienda propia, en otros casos las vecindades fueron destruidas

⁷⁴ Lewis, "The culture of the vecindad in Mexico city," 4, 6, 12, 13 y 14.

⁷⁵ Cruz Jiménez, "La vecindad desde tiempos prehispánicos," 119.

⁷⁶ Welsh y Marroquín, *Lenguaje, ideología y clases sociales*, 137 – 218.

para construir edificios. Los patios pasaron a ser pasillos, ahora era necesario para algunos subir más de dos niveles, ya no se compartía los baños ni los lavaderos, el portón de madera se reemplazó por rejas de metal y los negocios de los cuartos se limitaron a los locales de cortina metálica⁷⁷.

Al dar paso a la unidad habitacional: la posesión de un departamento, el desarrollo escolar y económico de algunos, provoca la dificultad en las relaciones. Sumando, los antiguos habitantes de vecindad, aun en su nostalgia, se agrupan para reprochar a los nuevos vecinos, culpándolos de la ida de queridos compañeros o simplemente el haber llegado por un plan gubernamental. En la unidad habitacional se han realizado fiestas, como antes en las vecindades, es decir con casi toda la participación de los vecinos, pero esto ha venido decayendo. En la memoria, las fiestas familiares terminaban en celebraciones vecinales hasta amanecer; ahora en los departamentos el espacio reducido de los pasillos, los vecinos chocantes y lo apartado del administrador obstaculiza el regreso a lo que fue⁷⁸.

A pesar de esto, en algunas vecindades en la ciudad de Puebla, hacia 1997, aun sucedían actos nobles entre vecinos como: formar grupos de amigos y parejas, reconocer sus cadáveres, cooperar para los velorios, alentar a superarse, invitar en las fiestas familiares, reunirse para contar, enseñar, escuchar música u organizarse para las fiestas patrias; recomendarse algún remedio natural, apoyarse económicamente, declarar a favor, los niños jugando en los patios, etc⁷⁹.

Pero también continuaban los aspectos negativos, propios de las relaciones sociales entre grupos con convivencias cotidianas y no exentas de problemas. Otros sucesos como las fiestas de barrio desaparecieron; mientras que fenómenos nuevos surgieron como *Los chavos banda*. Al final, ya se sentía la decadencia, el fin de lo que por muchos años aconteció en las vecindades⁸⁰.

⁷⁷ Téllez Contreras, "Vivir en el cambio", 45 – 56.

⁷⁸ Téllez Contreras, "Vivir en el cambio", 74 – 105.

⁷⁹ Pacheco Pulido, *Vecindades de Puebla*, 23 – 36, 51 – 56, 70 – 108 y 131 – 138.

⁸⁰ Pacheco Pulido, *Vecindades de Puebla*, 15 – 22, 30 – 43, 64 – 69 y 109 – 116.

En el nuevo milenio, las vecindades todavía existen en una cantidad considerable, pero fueron empujadas a las periferias, aún conservan su patio o pasillo común, incluso tienen baño y lavaderos compartidos.

1.3.1 Cine: enfoques en las investigaciones históricas.

Se propone que los proyectos de revitalización, sean incluidos por los historiadores en el campo del cine en sus investigaciones, ¿acaso todas son aptas para comenzar un proyecto de revitalización?

Para contestar es necesario entender los diferentes tipos de investigación histórica del cine, a continuación se irán detallando en orden cronológico. Los estudios históricos del cine, a nivel mundial, nacieron con la obra: *De Caligari a Hitler. Una historia del cine alemán* (1947), una investigación ejemplar, que realizó Siegfried Kracauer⁸¹.

En México, una obra que ha destacado es el *ABC del cine mexicano* (1969 - ¿?) de Jorge Ayala Blanco; pero es en el libro de 1984, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)* de Aurelio de los Reyes⁸² cuando aparece por primera vez una investigación histórica de cine.

Lo tardío de la aparición, sólo se explica si tenemos en cuenta a la sociedad mexicana. La industria cinematográfica en México comenzó en la década de los treinta, la segunda guerra mundial permitió un momento de esplendor de 1940 a 1960, en este lapso el cine tenía como principal función social el entretenimiento, por esto sólo periodistas escribían sobre ese espectáculo.

Un periodista no destacado en su tiempo, pero todo un ejemplo es José María Sánchez García, quien desde los años veinte y hasta 1945, fue más allá de sus

⁸¹ Luis Deltell Escolar, "El síndrome Kracauer y el sentido del historiador del cine," en *Metodologías del análisis del film: Actas del I congreso internacional de análisis fílmico CELE*, eds. Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín (Madrid: Edipo, 2007), 99.

⁸² "Los orígenes del cine en México (1896-1900)," WorldCat, consultada 13 diciembre, 2020, <https://www.worldcat.org/title/origenes-del-cine-mexicano-1896-1900/oclc/906652015?referer=br&ht=edition>

deberes y se dio a la tarea de levantar registro sobre las películas mexicanas, tanto mudas como sonoras⁸³.

Este trabajo fue aprovechado por Rafael Portas y Ricardo Rangel en su *Enciclopedia del cine mexicano* (1955). Mientras que Sánchez García publicaba su *Historia del cine mexicano* mediante varios artículos en distintas revistas (1951 – 1954), pero esta obra no está finalizada, Sánchez García murió en 1959. Otros destacados aportadores al conocimiento cinematográfico fueron: Xavier Villaurrutia, Efraín Huerta, José Revueltas y Álvaro Custodio⁸⁴.

La década de los sesenta fue muy significativa, en 1963 se creó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), adscrito a la Universidad Nacional Autónoma de México. El CUEC fue más un intento de impulsar la industria del cine en México, que de incentivar la investigación de este medio de comunicación. A pesar de esto, los avances del momento de esplendor anterior, habían evidenciado que el cine fungía en la sociedad como arte y discurso.

De la percepción como arte, surgen los críticos de cine, la obra que anunció su llegada fue *El cine mexicano* (1963) de Emilio García Riera, editada por Era. La nueva generación de autores, no formados en periodismo y aparentemente no vinculados con la industria cinematográfica, se enfocó en los directores, considerados los creadores de las películas. También fueron integrantes de esta generación: José de la Colina, Salvador Elizondo, José María García Ascot, Carlos Monsiváis y Gabriel Ramírez⁸⁵.

Del entendimiento como discurso, son los historiadores George Sadoul y Marc Ferro, quienes aprovecharon la propuesta por la corriente historiográfica conocida como Anales e incursionaron en la investigación cinematográfica. Sadoul aparece primero con *Historia de los géneros cinematográficos* en 1949, pero es Marc Ferro, quien desde 1960 plantea al cine como fuente histórica, obteniendo

⁸³ Gustavo García, "Un invento sin pasado: los historiadores del cine mexicano," *Versión*, no. 8 (1998): 204, consultado 14 junio, 2020, ccdoc.iteso.mx/acervo/cat.aspx?cmn=download&ID=2762&N=1

⁸⁴ García, "Un invento sin pasado", 205 y 206.

⁸⁵ García, "Un invento sin pasado", 206.

gran aceptación de muchos historiadores que empezaron a incluir películas en sus investigaciones⁸⁶. Esto sólo fue el primer paso, en la lucha por la aceptación de una historia del cine hecha por historiadores, meta que aún sigue vigente.

Hacia los años setenta se da la existencia de dos grandes trabajos: La obra de García Riera (1969 a 1978) *Historia documental del cine mexicano* y la de Jorge Ayala Blanco con la obra *ABC del cine mexicano* iniciada en 1969 con el libro “Aventura del cine mexicano”. Eventualmente se confrontaron, resultando vencedora la segunda, por estas razones: la obra de García Riera consistía en fichas con explicaciones simples que llegarían a ser básicas, además de cometer errores; mientras que Ayala Blanco no se apresuró en publicar los tomos continuos, cuidando así la información proporcionada⁸⁷.

En la década de los ochenta, fue cuando Aurelio de los Reyes rastrea el principio de la actividad cinematográfica en México, debido a que los intentos de una historia general habían descuidado los primeros años. Desde estos años, establecidas las bases del conocimiento del cine en México, las investigaciones fueron más precisas y comienzan a aparecer las tesis de grado en historia sobre cine.

Una de las primeras investigaciones con límites bien definidos, fue la de Julia Tuñón Pablos, quien estudió los intentos de establecer una industria cinematográfica en la región de Jalisco⁸⁸. Otro de los primeros trabajos en historia sobre cine, fue escrito por Laura Martínez López Díaz Mercado, quien inicia por estudiar el contexto y las ideas que afirman al cine como un transmisor de valores. Para después, hacer una relación de los estereotipos del momento con las películas

⁸⁶ Evelyn Erlij, “Escribir el pasado con el lente de una cámara: el cine como documento histórico,” *Comunicación y medios*, no. 29 (2014): 77, consultado 14 junio, 2020, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5242658.pdf>

⁸⁷ García, “Un invento sin pasado”, 207 y 209.

⁸⁸ Julia Tuñón Pablos, “Historia de un sueño: el Hollywood tapatío” (Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986).

donde se hacen presentes. Son muchas películas a las que hace referencia, la información que maneja proviene de los diálogos, las tramas y notas periodísticas⁸⁹.

Las investigaciones históricas coinciden con lo que Michael Lagny clasifica: “La historiografía actual presenta tres sectores particularmente desarrollados: La historia estética del filme, la historia económica del fenómeno cinematográfico y, más recientemente, su historia sociocultural”⁹⁰.

Siguiendo las palabras de la misma autora, la historia estética del filme

...pretende darlas a conocer (las películas), reconocer, clasificarlas y también juzgarlas. Alrededor de esas películas se agrupan un cierto número de documentos orales y sobre todo escritos sobre las intenciones de los autores. Las etapas de la realización, las reacciones y juicios sobre la obra, y que también conciernen a cuestiones más amplias, especialmente el lugar del cine en el desarrollo artístico.⁹¹

Mientras que, la historia económica del fenómeno cinematográfico debe:

...tener en cuenta las determinantes de orden financiero y tecnológico dado que estas ejercen una presión sobre el autor. Su estudio histórico concierne pues a un tipo de análisis que depende, al mismo tiempo, de la historia económica y la de la técnica.⁹²

Como último enfoque, la historia sociocultural, que abarca diversas investigaciones, todas aquellas que entienden al cine como: “testigo de las formas de pensar y de sentir de una sociedad” o vehículo de “representaciones estereotipadas” o presentador de “modelos, más o menos estúpidos y peligrosos” o transmisor de una ideología⁹³.

De la década de los 90 y continuando hasta el presente, las obras de historia sobre cine en México continuaron por esos enfoques, siendo el *sociocultural*, el más recurrido. En 1991 Margarita de Orellana inaugura la línea temática de revolución mexicana en el cine con una investigación de enfoque sociocultural, pues se

⁸⁹ Laura Martínez López Díaz Mercado, “Estereotipo de la mujer en el Cine Mexicano 1940-1946” (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985).

⁹⁰ Michele Lagny, *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica* (España, Barcelona: Bosch, 1997), 27.

⁹¹ Lagny, “Cine e historia”, 134.

⁹² Lagny, “Cine e historia”, 163

⁹³ Lagny, “Cine e historia”, 187

desarrolla a partir de la representación estereotipada de los estadounidenses sobre el mencionado acontecimiento⁹⁴.

En 1993 la referida Julia Tuñón Pablos, revisó más de 125 películas desde el enfoque sociocultural. Su investigación considera el contexto, las ideas de un cine como industria, transmisor de una ideología y su impacto en el público. Su análisis (organizado por temas) utiliza los diálogos, la imagen y la trama⁹⁵.

A inicios del siglo XXI, el historiador Francisco Martín Peredo separa a las investigaciones que califican las películas con criterio en que tan acertado es su representación de los acontecimientos o personajes históricos⁹⁶. Pero no le asigna una etiqueta, para fines prácticos denominaremos a este enfoque como *cercanía histórica*.

Todo apunta a que la primera investigación histórica mexicana con enfoque de *cercanía histórica* aparece en 1997. Julieta Ramírez Jiménez repasa los hechos plasmados en la película *La sombra del caudillo* (considerando diálogos, sonidos e imágenes), para después comparar con las distintas versiones del suceso que dan otros escritos y la novela. También revisa en contexto la vida del autor de la novela en que se basó el filme y el director de este⁹⁷.

Al iniciar el nuevo milenio, se avanzó bastante en la historia estética del cine en México gracias a dos obras. La primera del año 2000 es de Rogelio Agrasánchez⁹⁸, la segunda del año 2002 es un trabajo en conjunto de Juan Felipe

⁹⁴ "La Mirada circular el cine norteamericano de la Revolución Mexicana," WorldCat, consultada 13 diciembre, 2020, https://www.worldcat.org/title/mirada-circular-el-cine-norteamericano-de-la-revolucion-mexicana/oclc/1006600218&referer=brief_results

⁹⁵ Julia Tuñón Pablos, "Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción masculina de una imagen (1934-1952)" (Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993).

⁹⁶ Julio Montero, "Fotogramas de papel y libros de celuloide: El cine y los historiadores. Algunas consideraciones" *Historia contemporánea*, no. 22 (2001): 29, consultada 14 junio, 2020, <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/37899/15814-57250-1-PB.pdf?sequence=1>

⁹⁷ Julieta Ramírez Jiménez, "La sombra del caudillo. Análisis historiográfico de los discursos literario y cinematográfico" (Tesis de licenciatura, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1997).

⁹⁸ "Miguel Zacarías : creador de estrellas," WorldCat, consultada 13 diciembre, 2020, https://www.worldcat.org/title/miguel-zacarias-creador-de-estrellas/oclc/947261938&referer=brief_results

Leal, Eduardo Barraza y Carlos Arturo Flores Villela, quienes aportan bastante información del cine mudo en México de 1895 a 1911⁹⁹.

En 2004 María del Rosario Albiter Farfán combina el enfoque *estético* con el *sociocultural*, para explicar el recurrente tema de la pobreza en las películas mexicanas del sexenio de Miguel Alemán. Su análisis y comparación de más de diez películas se centra en los diálogos¹⁰⁰.

El fructífero año 2005 con tres obras: la primera hecha por Álvaro Vázquez Mantecón, una investigación que usa el enfoque *estético* y el *sociocultural*: por una parte explica cómo se realiza la adaptación de una misma obra en distintos momentos y por otra descubre los imaginarios implicados¹⁰¹.

La segunda, realizada por Paola Virginia Suarez Ávila, es una investigación donde predomina el enfoque *estético*, pues estudia el desarrollo del género cómico en México, desde el antecedente de la zarzuela en el siglo XIX hasta la década de los cuarenta. Su análisis a más de doce películas, se organiza en torno a tres representantes; de ellos considera su vida, su personaje, sus aportes, su cinematografía (trama, actuaciones y diálogos) y la aceptación social de esta¹⁰².

La tercera, escrita por Juncia Avilés Cavasola, es una investigación que utiliza el enfoque *sociocultural* para explicar la transición de representar una amenaza a una broma. La obra destaca por su completa revisión de ocho películas, en palabras de la autora consideró "...historia, actuación, imágenes, sonidos, género y, sobre todo, montaje..."¹⁰³.

⁹⁹ "Anales del cine en México, 1895-1911," WorldCat, consultada 13 diciembre, 2020, https://www.worldcat.org/title/anales-del-cine-en-mexico-1895-1911/oclc/760621217&referer=brief_results

¹⁰⁰ María del Rosario Albiter Farfán, "El cine de pobres en el periodo presidencial de Miguel Alemán. Una confrontación con la realidad" (Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, 2004).

¹⁰¹ "Orígenes literarios de un arquetipo filmico: adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa," WorldCat, consultada 13 diciembre, 2020, https://www.worldcat.org/title/origenes-literarios-de-un-arquetipo-filmico-adaptaciones-cinematograficas-a-santa-de-federico-gamboa/oclc/71199199&referer=brief_results

¹⁰² Paola Virginia Suarez Ávila, "El humor de la sociedad mexicana (1940-1950) visto a través del cine cómico y sus héroes" (Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005).

¹⁰³ Juncia Avilés Cavasola, "La imagen del enemigo en el cine de propaganda mexicano durante la segunda guerra mundial" (Tesina de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), 11.

Otra investigación que demuestra su conocimiento en el lenguaje cinematográfico, es la de Carolina Mónica Tolosa Jablonska. Ella estudia (enfoque *sociocultural*) las distintas representaciones de la ciudad de México. En su análisis de ocho películas, además de considerar el siempre presente contexto, toma en cuenta los escenarios, la toma y los movimientos de cámara¹⁰⁴.

El 2011 es el momento en que, la perspectiva de cercanía histórica vuelve a aparecer. Roberto Ángel Reyes Morales correlaciona a Joaquín Amaro con el personaje *Hipólito Banderas* de la película *Y la mujer hizo al hombre*¹⁰⁵. María Elena Ramírez Ávila relaciona el contenido de *La sombra del caudillo* con la matanza de Huitzilac¹⁰⁶. Siendo en 2014 lo último en este enfoque, Alejandra Rojas Limón vincula lo plasmado en el filme *Canoa* con la información de los periódicos sobre el linchamiento¹⁰⁷.

Estos son algunos ejemplos de cómo se han empleado los diferentes enfoques. Una de las razones de por qué lo *sociocultural* es tan recurrido en la historiografía es debido a su relación con plantear un contexto, algo que es inseparable de la labor histórica.

Queda bastante camino que recorrer en la perspectiva de cercanía histórica y económica – tecnológica. En el análisis cinematográfico del enfoque estético, resta entender que no se puede elegir entre algunos elementos, porque la película es un conjunto de todos estos, al ver un filme debemos considerar: la trama, los diálogos, las actuaciones, los vestuarios, la utilería, el montaje, los escenarios, los sonidos, las tomas y movimientos de la cámara, entre algunas otras cuestiones que serán reveladas en unos párrafos más adelante.

¹⁰⁴ Carolina Mónica Tolosa Jablonska, “Las películas como fuente histórica: La ciudad de México en el cine contemporáneo” (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009).

¹⁰⁵ Roberto Ángel Reyes Morales, “Joaquín Amaro, la historia frente al cine” (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011).

¹⁰⁶ María Elena Ramírez Ávila, “De la historia al cine: La matanza de Huitzilac en *La sombra del caudillo*” (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011).

¹⁰⁷ Alejandra Rojas Limón, “¿Qué paso en *Canoa*? Análisis de un hecho histórico a partir de una película de memoria” (Tesis de licenciatura, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2014).

Además de las anteriores obras planteadas, necesarias para fijar algunos puntos, se revisaron más escritos mexicanos, todos evidencian una ausencia de la cuestión patrimonial. Aun con esto, se considera que estas y toda investigación histórica sobre cine, sin importar el enfoque, es apta para hacer propuesta patrimonial, sólo debe cumplir la condición de identificar una película que no es vista por el presente y dar razones de porqué sería importante su revitalización.

1.3.2 Cine: criterios, análisis y conceptos.

Lo contenido en este apartado son algunos tipos de crítica y análisis posibles para interpretar una película, pero también para realizar fichas de nominación patrimonial. La crítica proporciona los criterios necesarios para seleccionar las películas que se ficharán y el análisis suministra los elementos que conformarán el contenido de esas fichas. Solo están explicados los criterios y análisis que se eligieron para este trabajo: la crítica histórica, la interpretación moral, el análisis semiológico y el análisis histórico.

A partir de las definiciones de Zavala sobre crítica y análisis cinematográfico:

...Mientras la crítica se pregunta por el valor de una película (aplicando un criterio...), en cambio el análisis se pregunta por lo que determina la especificidad de cada película particular (aplicando una o varias categorías teóricas a una dimensión o un fragmento de esa película).¹⁰⁸

Se considera que crítica y análisis deben unirse en el proceso de interpretación de un filme, pues para interpretar una película, primero se necesita establecer un criterio, para después buscar en los fragmentos sospechosos del film, esos elementos que explicados en un tipo de análisis demuestran el valor asignado.

¹⁰⁸ Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2003), 9.

Algunos tipos de crítica que se pueden fijar, son los de Rene Guyonnet: “la significación política, la interpretación moral, la mención de una inclinación personal, el método sofístico, la corrección gramatical, el significado humano, la descripción sociológica, la crítica histórica”¹⁰⁹.

Aunque Guyonnet no describe cada criterio, se aclara para evitar confusiones que, por crítica histórica debe entenderse el uso de los mencionados enfoques (lo utilizado a continuación es el estético) y por interpretación moral que tan bien consigue el filme “...reconciliarnos con nuestro entorno cotidiano y que inspire tolerancia, respeto y empatía en la diversidad”¹¹⁰.

En lo que concierne al tipo de análisis, según una clasificación de Zavala que retoma las aportaciones de distintas disciplinas, puede existir desde: el psicoanálisis, la etnografía, la semiología (su “análisis contribuye al reconocimiento de la integración de diversos códigos”), la sociología, la retórica, la historia (“Su análisis contribuye a reconocer... el contexto de producción y de proyección de la película”), la psicología social, la estética de la recepción, la prosaica y los estudios culturales¹¹¹.

Uno de los análisis más interesantes, es el de la semiótica, pues en cada película se enfrenta a un “conjunto signifiante propio” y no a un lenguaje cinematográfico, cómo se entiende de la siguiente cita:

...es recomendable hablar mejor de conjuntos significantes en cuanto a las manifestaciones discursivas cinematográficas, se puede también decir que estas corresponden a un conjunto signifiante propio, que puede llamarse “lenguaje” sólo metafóricamente y siempre que se evite la concepción “lingüística” de lenguaje –aunque esto último parezca paradójico– y no se postule como unidad de estos discursos al signo...¹¹²

¹⁰⁹ Fereydoun Hoveyda, “Las manchas solares,” en *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, comp. Antoine de Baeque (España, Barcelona: Ediciones Paidós, 2005), 217.

¹¹⁰ Quiroz Rothe, “Del patio de vecindad,” 65.

¹¹¹ Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico*, 36 y 37.

¹¹² Renato Prada Oropeza, “Cine, discurso fílmico y semiótica cinematográfica” *Semiosis*, no. 30 – 31, (1993): 16, consultado 16 junio, 2020, <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6584/19933031P7.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Al emplear el análisis semiótico es muy importante considerar todos los significantes implicados, porque "... tanto la música como el color... se suman a la reproducción de la imagen en movimiento para constituir un sólo discurso significativo, el fílmico, y no se constituyen como incrustaciones o simples añadidos"¹¹³. E inclusive los significantes no utilizados arrojan información.

La representación cinematográfica está conformada por tres códigos: los genéricos, los específicos y los particulares. El primer grupo son elementos que se utilizan en varias artes (incluido el cine). El segundo grupo son medios que sólo el cine utiliza. El tercer grupo abarca los géneros (establecen lo que es aceptable), las escuelas (películas que comparten temática y estilo) y el cine de autor (producciones con la marca de un director)¹¹⁴. A continuación se desglosan esos códigos:

Genéricos:

Los fenómenos sonoros: en otras artes como el teatro o la danza, el sonido ha estado siempre presente, pero la incorporación de este al cine, marcó un antes y un después. La aportación del sonido al cine fue: ser más realista, uso del registro sonoro de la palabra, la utilización voluntaria del silencio, la creación de nuevas elipsis / metáforas / símbolos y la música como otro medio para expresar. Los fenómenos sonoros se dividen en dos: Ruidos y música¹¹⁵.

Los ruidos se dividen en naturales y humanos. Se pueden utilizar de forma realista, pero el común es que sea seleccionado, al grado de no ser un simple complemento sino ser parte de las elipsis / las metáforas / los símbolos. La música se divide en tres según el uso que se le da: rítmica (reemplazo de los ruidos reales, convertir gradualmente los sonidos en música, resaltar un movimiento), dramática

¹¹³ Prada Oropeza, "Cine, discurso fílmico...", 19.

¹¹⁴ Román Gubern, "Introducción al lenguaje cinematográfico" *Boletín Informativo Fundación Juan March*, no. 121, (1982): 34 y 35, consultado 16 junio, 2020, <https://www.march.es/bibliotecas/publicaciones/visor/fjm-pub/1579/8/>

¹¹⁵ Marcel Martin, *El lenguaje del cine* (Barcelona: Gedisa, 2002), 118 – 126

(crea sensaciones a partir de la ambientación) y lírica (para expresar sentimientos y emociones profundas en momentos precisos)¹¹⁶.

Casi en su totalidad, las películas se desarrollan en una imagen, siendo la excepción aquellas de pantalla dividida. No sucede lo mismo con los fenómenos sonoros, que existen en el filme en numerosas capas¹¹⁷. Por ejemplo en una escena de cafetería se puede escuchar al mismo tiempo: una música de fondo, los diálogos de los protagonistas, el bullicio de los extras en las otras mesas, los ruidos de los meseros que dejan y retiran platos.

Iluminación: en las escenas interiores hay mayor libertad creativa. Con el uso de fuentes luminosas anormales o excepcionales, se puede producir una atmósfera emocional, algunos efectos diversos o dramáticos. El uso de sombras proyectadas, puede tener un significado de angustia ante lo amenazador¹¹⁸.

El vestuario: usualmente en el cine es más realista que simbólico, los hay de tres tipos: El realista (su intención es apearse a lo real), el pararealista (inspirado en la época pero estilizado) y el simbólico (tiene la misión de traducir ideas)¹¹⁹.

Los decorados: más importantes en el cine que en el teatro. Comprende tanto los paisajes naturales como las edificaciones humanas. Pueden ser reales o contruados en un estudio. Se pueden identificar los de tipo realista, sólo significa lo que son; los impresionistas, que condicionan y reflejan a la vez el drama de los personajes; los expresionistas, que se crean casi siempre en forma artificial con el fin de sugerir una sensación plástica, elige el decorado de modo que cumpla una función de contrapunto simbólico del drama¹²⁰.

Los diálogos: se usan de acuerdo a la realidad. Es un importante medio expresivo porque permite diferenciar los personajes y desarrollar la historia. Se

¹¹⁶ Martin, *El lenguaje del cine*, 126 – 137.

¹¹⁷ Michel Chion, “Revolucion suave... y duro estancamiento,” en *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, comp. Antoine de Baeque (España, Barcelona: Ediciones Paidós, 2005), 136.

¹¹⁸ Martin, *El lenguaje del cine*, 63 – 66.

¹¹⁹ Martin, *El lenguaje del cine*, 67 – 69.

¹²⁰ Martin, *El lenguaje del cine*, 69 – 72.

pueden clasificar en tres: los teatrales, que le hablan al espectador; los literarios, abarcan desde el silencio hasta el recital lírico y la poesía; los realistas, que van acorde a la naturaleza de los personajes¹²¹.

El espacio: el cine y la pintura, a diferencia de otras artes (como la arquitectura, la escultura, el teatro y la danza) no dependen tanto del espacio porque estos crean el suyo. El espacio de la pintura tiene más organización y se encuentra fijo en un momento; a diferencia del cine que no se enfoca en el cuidado del espacio sino del tiempo. El espacio creado por el cine puede ser una reproducción de la realidad o una producción única¹²².

Específicos:

La imagen fílmica: es ante todo realista (dotada de movimiento y sonido), aun cuando los efectos especiales sean posibles. En un primer nivel reproduce la realidad, en una segunda fase afecta nuestros sentimientos y en el último nivel se encuentra el significado ideológico y moral¹²³.

Los encuadres: son la elección y la organización del contenido dentro del marco rectangular; a menudo muestran detalles significativos o simbólicos¹²⁴. Vinculada a esta elección se encuentra la elipsis, que consiste en eliminar lo menos relevante de la historia, por ejemplo los traslados de los personajes.

La elipsis, puede ser de dos tipos: de estructura por cuestiones dramáticas o simbólicas (por ejemplo dos personajes tienen un duelo, la siguiente escena es una tumba que lentamente muestra al perdedor); o de censura por cuestiones sociales (por ejemplo cuando un hombre se avienta de un séptimo piso no se muestra el momento que impacta en el suelo)¹²⁵:

La elipsis también puede presentarse en un desencuadre, el dejar acciones, objetos y personajes fuera de cuadro. Por ejemplo, en la pantalla se muestra una

¹²¹ Martin, *El lenguaje del cine*, 187 - 194

¹²² Martin, *El lenguaje del cine*, 208 - 225

¹²³ Martin, *El lenguaje del cine*, 26 - 35

¹²⁴ Martin, *El lenguaje del cine*, 41 - 42

¹²⁵ Martin, *El lenguaje del cine*, 83 - 93.

mujer gritando, pero ese algo que causa horror está fuera de lo que el espectador puede ver. Los desencuadres son intencionados, ningún cineasta dejaría un vacío por descuido¹²⁶.

Procedimientos narrativos: efectos que materializan el plano mental. Por ejemplo: la voz en off, imágenes borrosas, barridos, cámara lenta, acelerado, inversión o detención del movimiento, sobreimpresión, etc; con esto se ha conseguido representar en la pantalla al sueño, la embriaguez, el soñar despierto, el vértigo, el desvanecimiento (como efecto de una droga o desmayarse), la alucinación y la muerte¹²⁷.

Los planos: cada plano es una toma y la agrupación de estas nos da una escena, los cambios de escena se dan porque la historia se desarrolla en otro lugar o tiempo. La mayoría de los tipos de planos no tienen otra razón que la comodidad de la percepción y la claridad de la narración. Pero el plano general, que hace del hombre una silueta diminuta, puede dar un ambiente pesimista hasta épico; así también el primer plano, que usualmente centra el rostro humano, logra que se lean las expresiones más secretas¹²⁸. La siguiente cita aporta más acerca del uso del primer plano:

Tres funciones estéticas y lingüísticas posee el primer plano: agrandar detalles importantes de la acción, dramatizar los signos que representan esos objetos y servir de sinécdoque, haciendo que un simple detalle informe de un hecho.¹²⁹

Los ángulos: el contrapicado suele dar una impresión de superioridad, de exaltación y de triunfo. El picado tiende a empequeñecer al individuo, a aplastarlo

¹²⁶ Pascal Bonitzer, "Desencuadres," en *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, comp. Antoine de Baeque (España, Barcelona: Ediciones Paidós, 2005), 103.

¹²⁷ Martin, *El lenguaje del cine*, 195 – 207.

¹²⁸ Martin, *El lenguaje del cine*, 43 – 46.

¹²⁹ Gubern, "Introducción al lenguaje cinematográfico", 33.

moralmente. El inclinado puede tender a materializar un personaje en un trastorno, un desequilibrio moral¹³⁰.

Los movimientos de cámara: el travelling vertical es bastante escaso, usualmente sólo tiene la función de acompañar a un personaje en movimiento. El travelling lateral, suele tener una función descriptiva. El travelling hacia atrás se usa para terminar, un alejamiento en el espacio, un acompañamiento de un personaje, una despreocupación psicológica o dar impresión de soledad. El travelling hacia adelante, el más común, tiene la función de comenzar, describir un espacio, dar más dramatismo y avisar cuando viene los recuerdos de un personaje¹³¹.

La panorámica, es una rotación sin desplazamiento de la cámara, puede ser usada para describir un espacio, expresar alguna situación (como la embriaguez) y dramatizar las relaciones espaciales. La trayectoria, combinación de travelling y panorámica, es un movimiento excepcional. Estos complejos y sutiles movimientos de cámara pueden ser bellísimos cuando están cargados de significado¹³².

El color cinematográfico: no siempre sigue lo real, a veces tiene una función expresiva y metafórica. Las diversas tonalidades se emplean con arreglo a los valores y a las implicaciones psicológicas y dramáticas de la historia¹³³.

La pantalla variable: abrir o cerrar el campo visual de acuerdo con las necesidades dramáticas de cada secuencia¹³⁴.

Las transiciones o enlaces: aseguran la fluidez del relato, al conectar de cierta manera los cambios de escenas (tiempo – espacio). Pueden hacerlo por corte seco (sustitución brusca de imágenes), por fundido a negro (utiliza este color para separar), por fundido encadenado (La siguiente escena se enciende momentáneamente con la anterior), por barrido (Desplazamiento horizontal rápido

¹³⁰ Martin, *El lenguaje del cine*, 47 - 50

¹³¹ Martin, *El lenguaje del cine*, 54 – 56.

¹³² Martin, *El lenguaje del cine*, 58 – 61.

¹³³ Martin, *El lenguaje del cine*, 74 – 79.

¹³⁴ Martin, *El lenguaje del cine*, 79.

de la anterior escena con la siguiente), por cortina (La siguiente escena se pone delante de la anterior en un movimiento vertical)¹³⁵.

Las transiciones o enlaces se clasifican en plásticos y en psicológicos. Las analogías de los primeros se dividen, según su contenido base para la transición, en: material (pasar de un tren de juguete a uno real), estructural (pasar de las vueltas de una bailarina a los anillos de un charco), dinámico (pasar de un hombre que golpea un caballo a una mujer que le pega a su hijo); mientras que las analogías de los segundos se dividen: nominal (pasar de un escena que evoca un algo que aparece en la siguiente), intelectual (el pensamiento de un personaje o el espectador que se materializa)¹³⁶.

Las metáforas: se conforman por dos imágenes secuenciales que provocan una idea. Las hay plásticas, que es relacionar el físico o personalidad de un personaje con algún otro elemento; las dramáticas, que consisten en relacionar acciones de los personajes con alguna otra acción; las ideológicas que relaciona las dos imágenes para dar un mensaje al espectador¹³⁷.

Los símbolos: son dos elementos que están en una misma imagen. Su composición simbólica, originan un significado más profundo al poner personajes delante de un escenario o haciendo que sostenga un objeto; también de dos acciones al mismo tiempo o la combinación de estas con algún sonido¹³⁸.

El montaje: consiste en ordenar varios planos en diferente duración y orden. Se puede distinguir tres tipos: el rítmico, de un ritmo lento cuando son tomas largas que dan la sensación de pesadez, muy al contrario de un ritmo acelerado con tomas cortas que hacen sentir que la trama va en aumento; el ideológico donde la relación de las tomas tienen la intención de describir un tiempo distinto al presente o un lugar, así también dar la idea de una causa, una consecuencia y un paralelismo; el narrativo según la forma en como relata, de manera lineal cuando tiene orden lógico

¹³⁵ Martin, *El lenguaje del cine*, 94 – 96.

¹³⁶ Martin, *El lenguaje del cine*, 96 – 99.

¹³⁷ Martin, *El lenguaje del cine*, 101 – 104.

¹³⁸ Martin, *El lenguaje del cine*, 107 – 109

y cronológico, de forma invertida cuando da saltos del presente al pasado y otra vez al presente, del tipo alternado cuando las diferentes acciones son contemporáneas y se reúnen al final, por último el estilo paralelo que son acciones similares intercaladas pero cada una sucede en un tiempo diferente¹³⁹.

La profundidad de campo: es hacer actuar los personajes por las tres dimensiones del espacio, estos pueden acercarse o alejarse de la cámara para situarse en cierto plano, siendo una alternativa a los movimientos de cámara o el cambio de planos. La utilización de este recurso permite dar la sensación de estar atrapados, acciones simultáneas y los movimientos de zoom¹⁴⁰.

El tiempo: la cámara es el único instrumento capaz de moldear el tiempo, creando los efectos de: acelerar, lentitud, inversión y detención. En el cine se distinguen tres tiempos: la proyección, la acción y la percepción. La proyección es la duración de la película. La acción es el lapso en que se desarrolla la historia, existen varias opciones para indicar al espectador cuánto tiempo ha transcurrido: el uso de intertítulos, referencia a un acontecimiento social, la presencia o ausencia de edificaciones, tomas a calendarios, periódicos, cartas, diarios, objetos y relojes. Es a partir de este uso del tiempo en el relato, como se identifican películas de tiempo condensado (de continuidad causal y lineal, suprime los tiempos muertos), fiel (el relato dura el mismo tiempo que la proyección), abolido (no se identifica temporalidad ni duración, o son irreales), trastocado (la historia tiene una duración en el presente, otro tanto en el pasado y a veces otro tanto en el futuro). La percepción la define el ritmo de la trama, que se explicó en el concepto de montaje¹⁴¹.

Particulares:

Los géneros: al considerarlos no es suficiente con revisar la declaración de la producción, también es necesario correlacionar los componentes de la película

¹³⁹ Martin, *El lenguaje del cine*, 144 – 169

¹⁴⁰ Martin, *El lenguaje del cine*, 178 – 186

¹⁴¹ Martin, *El lenguaje del cine*, 226 – 251

con “las necesidades dramáticas” que requiere la historia que cuenta, sólo así se confirma que es una buena filmación para tal o cual género¹⁴².

La escuela: toda película fue hecha con las ideas que seguían sus realizadores. Existe bastante debate sobre cómo agrupar esas ideas, cuales cineastas son sus representantes y sobre la periodización. No es el objetivo de este escrito ofrecer la propuesta que reconcilie todas las opiniones, para fines prácticos se resume a continuación la versión de Dudley Andrew.

La escuela formativa, desde 1912 se ha encargado de hacer al cine un arte único. Su primera acción fue no aceptar o no conformarse con sólo el uso que se le dio en sus primeros años cómo una herramienta de registro. Para después diferenciar al cine de las demás artes, siendo los cineastas de la Unión Soviética (Eisenstein uno de ellos) los que realizaron el mayor aporte, al indicar que el montaje le pertenece sólo al cine. El proceso de incorporar sonido al cine, consolidó la idea del cine como un arte pero también la de ser usado para registrar la realidad¹⁴³.

La escuela realista ha sido la opositora del cine formativo, siguen el uso ancestral del cine para capturar la realidad. Aunque también consideran al cine como arte, esto sólo es bajo la condición de tener una función social. Mostrar la realidad al público, para que este realice cambios favorables; por esto no utilizan el montaje, la edición y demás cuidados, pues consideran que distorsiona lo real. Las personalidades que hicieron más aportaciones a la escuela realista, fueron Kracauer y Bazin¹⁴⁴.

La escuela francesa contemporánea, desde los años cuarenta, ha influenciado internacionalmente a la teoría cinematográfica. El estudio del cine se vio renovado al incluir conocimientos de otras disciplinas: filosofía, lingüística, historia del arte y psicología. Bazin, Jean Luc Godard, entre otros; pasaron de los

¹⁴² Leonardo García Tsao, *Como acercarse al cine* (Ciudad de México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989), 119.

¹⁴³ Dudley Andrew, *Las principales teorías cinematográficas* (Madrid: RIALP, 1993), 37 – 40.

¹⁴⁴ Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, 137 – 139.

cineclubs a las universidades, pues para ellos el cine tiene la complejidad para dedicar una vida; ese cambio culmina con Jean Mitry, primer profesor de cine para la universidad de París. La situación en la actualidad de las escuelas es saludable, con seguidores en cada una de estas, cómo el *existencialismo idealista de Bazin* o *el estructuralismo materialista de Christian Metz* o *el fenomenológico*¹⁴⁵.

El cine de autor: la siguiente cita explica cómo identificar la marca que deja un director en sus películas:

La originalidad de un autor no reside en la elección que hace del tema, sino en la técnica que utiliza, en la puesta en escena, a través de la cual todo se expresa en la pantalla... la voluntad de ordenación, de armonía, de composición; es la colocación de los actores y de los objetos, los desplazamientos dentro del cuadro, la captura de un movimiento o de una mirada... La puesta en escena no es otra cosa que la técnica que cada autor se inventa para expresar y fundamentar la especificidad de su obra...¹⁴⁶

2. CINE MEXICANO DE VECINDAD 1939 A 1960.

El recorrido que está por comenzar se ha diseñado a semejanza de un paseo por la montaña, una alta cantidad en las producciones o calidad artística te sitúa en lo más alto del terreno y lo opuesto en caso contrario. De ahí que las palabras usadas para los subtítulos y periodizar sean: inició, ascenso, pico y reposo. No recurriendo a descenso, para que las investigaciones de los años posteriores no tengan problemas en continuar con la semejanza de la montaña. El orden a seguir es cronológico, en cada año se agrupan las películas por género y la información se desarrolla a partir de este.

¹⁴⁵ Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, 217 – 222.

¹⁴⁶ Hoveyda, “Las manchas solares”, 224.

2.1 Inicio del cine mexicano de vecindad 1939.

No siendo posible acceder directamente al cine mudo mexicano, solo la siguiente información tomada de la obra *Filmografía del cine mudo mexicano* permite sospechar que la primera imagen móvil de la vecindad surgió en 1923, procedente de la escuela realista:

El problema de las habitaciones en México (1923), exhibición, en la plazuela de Tepito, organizada por la Sección de Propaganda Cultural del Departamento de Bellas Artes;¹⁴⁷

Escenas de barrios bajos de Monterrey (1924), La prensa mexicana informó de la detención y posible deportación de unos hermanos norteamericanos apellidados Wilkey, por tomar películas de "los tipos más asquerosos de nuestro pueblo bajo". Se dijo que lo filmado sería destruido.¹⁴⁸

Estas dos filmaciones, hechas en el gobierno de Álvaro Obregón (1920 – 1924), reflejan bien la situación de esos años. La primera formaba parte de la continuación al proceso de renovación de las viviendas de las clases populares, que la revolución interrumpió. La segunda, inmersa dentro de la construcción de la identidad posrevolucionaria, no iba a tolerar ninguna imagen negativa.

Una de las posibles razones por las que el cine de vecindad no pudo aparecer antes es la baja producción. "Entre 1916 –cuando empieza en México la estabilización del largometraje como atractivo principal de la oferta en las salas- y 1929 se filmaron alrededor de noventa largometrajes..."¹⁴⁹. La demanda de este tipo de cine había sido cubierta en un primer momento por Europa, después por Estados Unidos de América, cuando mejoran las relaciones con este país a partir del gobierno de Plutarco Elías Calles (1924).

Al terminar la década de los años veinte, la inclusión del sonido en los cines mexicanos, impulsado por productoras estadounidenses, se convirtió en un problema para las películas extranjeras, la prensa comentó que atentaban contra el

¹⁴⁷ Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano Volumen II 1920 – 1924* (México: Filмотeca Universidad Nacional Autónoma de México, 1986), 188.

¹⁴⁸ Aurelio de los reyes. *Filmografía del cine mudo mexicano Volumen III 1924 – 1931* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000), 173.

¹⁴⁹ Isaac León Frías, *Más allá de las lágrimas: Espacios habitables en el cine clásico de México y Argentina* (Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2009), 118.

idioma español. La verdadera dificultad residía en que hacer un cine en español costaba más y la crisis de 1929 no permitía solventar ese gasto.

Lo anterior, sumado a una confianza en las inversiones cuando llega la estabilidad política, con la fundación del Partido Nacional Revolucionario (1929), generó un panorama alentador para aumentar la producción de largometrajes de ficción, creando una industria cinematográfica.

El México agrario de inicios de la década de 1930 y el éxito de *Allá en el rancho grande*, marcó a esta década de comedia ranchera. Lo cual no duraría mucho, pues a partir del gobierno de Cárdenas (1934-1940), la población empieza a dejar la agricultura para ocuparse "... en industrias básicas como la producción de acero y sus derivados, la expansión de la producción de la electricidad, la consolidación de una red de telecomunicaciones, la construcción de obra de infraestructura hidráulica... el mejoramiento del equipamiento urbano"¹⁵⁰.

Juntos pero no revueltos (1938)¹⁵¹, es la primera imagen comprobable de una vecindad en el cine mexicano. Como es lógico, no pertenece a la comedia ranchera, aunque sí se utiliza con un sentido cómico. A propósito, es de los pocos largometrajes, que cumple como un subgénero coral.

Para abarcar más películas en esta tesis se propone la ampliación del concepto *película de vecindad*, a todo filme en que este espacio se expone durante bastante tiempo en pantalla y también esas cintas con vecindades de breve aparición; a las cuales se pudo identificar a partir de: un título ciudadano, la lectura de reseñas y una vista rápida.

Regresando al mencionado filme, este se crea en el esplendor de los bohemios cinematográficos, uno de sus personajes principales es un bohemio (interpretado por Jorge Negrete) preocupado por ganar dinero pero no puede resistirse a ayudar a una mujer que acaba de conocer, ella será la inspiración para

¹⁵⁰ Francisco Zapata, *Población y sociedad. México (1930 – 1960)* (España: Penguin Random House Grupo Editorial España, 2015), 14.

¹⁵¹ Esta fecha que acompaña los títulos de las películas siguientes corresponde al año de producción.

una o varias canciones¹⁵². Estos artistas serán repetidos en varias ocasiones para el cine de vecindad.

Es con esta cinta que inicia una trayectoria con la imagen de la vecindad en el cine con estas pocas constantes: los finales felices, luz eléctrica, diálogos realistas y las macetas en los decorados del patio. *Juntos pero no revueltos* como principal punto de referencia, pone la vara bastante alta, tiene buen nivel artístico: uso de la música en sus tres tipos, distintos ángulos, elipsis, una metáfora, unos decorados impresionistas, pocos extras que participan; su población tiene diversidad: desde niños hasta viejos, personas con oficio, amas de casa, pensionados, un delincuente y artistas; bastante presencia en pantalla¹⁵³. Sus diálogos son realistas, no se percibe un mensaje al espectador, su final feliz es irreal.

2.2 Ascenso del cine mexicano de vecindad 1942 – 1949.

La abuelita (1942), se produce en el contexto de la segunda guerra mundial, el año cuando el presidente Manuel Ávila Camacho declara al país en estado de guerra, la postura en contra de las potencia del eje resultó beneficiosa por el envío de película virgen¹⁵⁴. En el argumento, la solidaridad toma relevancia, valor que es representado por el personaje de la casera, no será común la representación de dueños unidos con sus inquilinos. También es destacable el encuadre, por lo demás retrocede a su predecesora a sólo usar música dramática de un cilindrero, sus habitantes van desde niños hasta viejos, son trabajadores, enfermos, amas de casas o desempleados; es poco el nivel artístico y la presencia en pantalla¹⁵⁵.

Cuatro años después, *El amor abrió los ojos* (1946) aumenta poco el nivel de su predecesora: No tiene montaje destacable, pero usa el ángulo picado; su

¹⁵² Ángel Miquel, *Disolvensias Literatura, cine y radio en México (1900 – 1950)* (México: Fondo de Cultura Económica, 2005), 28 y 29.

¹⁵³ En adelante entender por bastante o mucha o suficiente presencia en pantalla que son más de cinco escenas.

¹⁵⁴ León Frías, *Más allá de las lágrimas*, 287 y 288.

¹⁵⁵ En adelante entender por poca o breve presencia en pantalla que son menos de tres escenas.

población es diversa desde niños hasta viejos (trabajadores y amas de casa); e igual presenta música dramática de un cilindrero y poca presencia en pantalla. Su innovación es el uso de la vecindad de tipo pasillo (casi sin decorados), una situación no del todo feliz (despedida de buenos vecinos), el valerse de una escena anterior para dar el mensaje: la gente exitosa no puede vivir aquí.

Asimismo, se incluye por primera vez el personaje del inmigrante español. Una realidad, cuando la guerra civil española fue ganada por el bando nacional (1 de abril de 1939), México recibió miles de vencidos que temían por su seguridad, entre ellos vinieron artistas que aportaron al cine de vecindad.

Para 1947, la vecindad ha aparecido en los géneros: comedia y melodrama, que serán los más recurrentes. También, en este año se estrenan dos películas, inicia el ascenso. Un primer título es ***Nosotros los pobres*** (1947) parte del esplendor del melodrama en esta década, ocasionada porque la favorable situación económica llegaba sólo a “los asalariados del sector privado o público”, gran parte de la población no tenía acceso a la educación, salud, seguridad y otros servicios¹⁵⁶. Esto se refleja en el largometraje.

En este filme surge la estrella Pedro Infante. Hay varios recursos innovadores como: un protagonista trabajador que el espectador siente cercano, quitar elipsis, extras indiferentes, uso de la profundidad de campo y objetos impresionistas. El filme terminó con un final feliz, el uso de música lírica y dramática; la presencia en pantalla era bastante, la población no tan diversa (una mayoría adulta) con trabajadores, una enferma y un delincuente.

El segundo título: ***Dos de la vida airada*** (1947), está relacionado con los estudios Churubusco, creados en 1944. Aún no terminaba la guerra cuando Hollywood inició su recuperación, golpeó fuerte e intencionalmente la industria mexicana: dándole menos película virgen, creando una cadena de cines, hizo doblajes a pesar de la prohibición, acaparó el mercado internacional e incluso intentó producir en México, por eso la creación de este espacio de grabación.

¹⁵⁶ Francisco Zapata, *Población y sociedad*, 31.

Muchas películas fueron producidas utilizando la mejor tecnología de toda Latinoamérica (el uso de escenografía se intensificó), al transcurrir los años con el cierre de otros estudios mexicanos, Churubusco alcanza en 1956 una tercera parte de la producción nacional¹⁵⁷.

El largometraje baja el nivel alcanzado por *Nosotros los pobres*, debido a: la breve presencia de la vecindad en pantalla, dos artistas fracasados como protagonistas, escenografía repetida, no usa música y los extras interactúan. Lo destacable es la profundidad de campo, el singular desalojo cómico y el personaje del inmigrante ruso. “México nunca rompió relaciones diplomáticas con la Unión Soviética” pero la presión de Estados Unidos por la amenaza comunista¹⁵⁸, hizo que la acogida legal de rusos fuera poca, por esto sólo fueron representados en este y otro caso, lo mismo aplica para la ausencia de chinos en las vecindades del cine.

La sociedad urbana, beneficiada por el sexenio de Miguel Alemán, entró en conflicto (como era de esperar) con las tradiciones del campo, pues creó la vida nocturna, donde aparecen las cabareteras. Estas mujeres inspiraron muchas películas alrededor de 1950, se vincularon con la figura del bohemio, fue así como se consideraron habitantes de vecindad. El incremento a cinco películas en el año de 1948, fue por la suma de esta tendencia de cabaret al esplendor del melodrama, del primero se distingue títulos como:

Ojos de juventud (1948) implementa el recurso del tiempo para acentuar un sentimiento, el hecho de que el inicio de su historia suceda en navidad (la festividad más representada) la hace más triste. Previamente, en *Juntos pero no revueltos* se plasmó un cumpleaños para realzar la felicidad, esto se hará en películas posteriores. Lo restante tiene por protagonista a un reconocido artista de carpa (interpretado por Joaquín Pardavé), una población diversa que interactúa (no se

¹⁵⁷ León Frías, *Más allá de las lágrimas*, 255 – 257.

¹⁵⁸ Mario Ojeda Revah, *México en el mundo (1930 - 1960)*, (España: Penguin Random House Grupo Editorial España, 2015), 71.

aclara ocupación), uso de música rítmica (vals) y lírica. Es de buen nivel artístico, uso de símbolos e iluminación, la presencia en pantalla es regular¹⁵⁹.

La santa del barrio (1948) es el primer producto del género romántico, tomado así porque los novios protagonistas son habitantes de la misma vecindad. También es la primera vez que se representa la presión de vecinos para desalojar una vecina por cuestiones morales. Otro elemento destacable es la iluminación enfocada en los personajes, dejando el fondo en tinieblas. Por último, su presencia en pantalla es bastante, uso de música dramática, en su patio hay un auto descompuesto (decorado irrepetible) y la población es en su mayoría adulta (pocos niños), por su vestimenta elegante cotidiana se intuye que tienen buen trabajo.

Del esplendor del melodrama se distinguen cintas como: **Ustedes los ricos** (1948) y “Hay lugar para... dos”, que hacen contrapeso a los dos finales tristes anteriores. El primer largometraje, continúa con varios elementos de su precuela: ausencia de elipsis, música dramática – lírica y acentuar la tiranía del desalojo al efectuarse en nochebuena (en la primera entrega se remarcó el perdón con unas mañanitas). Por último, exagera el protagonismo con extras indiferentes y con un escenario favorable pero irreal, el espacio de la familia de *Pepe el toro* ocupa una mitad del primer piso. El único cambio notable, es la representación de una vecindad descuidada: partes de las paredes en que ya no hay revocado, un tramo de suelo del patio ya no tienen loza y un graffiti (decorado singular) en una pared con la frase: ¡Si existe!, resulta hasta subliminal.

Hay lugar para... dos (1948) experimenta con un protagonista trabajador malhumorado que deja a su esposa, aunque al final regresa al arquetipo del personaje amistoso y fiel a su pareja. Su presencia en pantalla es regular, también lo es el nivel artístico: uso de ángulo picado y profundidad de campo. La mayoría de su población son amas de casas pero no aparecen niños, miran con rechazo al personaje principal e intercambian diálogo (chismes) con algunos secundarios. Por último usa música dramática – rítmica y en los decorados de su patio destaca las

¹⁵⁹ En adelante entender por presencia regular en pantalla que son de tres a cinco escenas.

gallinas (la primera ocasión que se usa estos animales fue en *Nosotros los pobres*) que evidenciaba un proceso de urbanización sin concluir.

El quinto largometraje de 1948 está relacionado a la comedia, a pesar de ser el segundo género en producir imágenes de vecindad, tuvo bastante impacto pues la mayoría de los representantes del momento, pasaron por la vecindad al menos una vez, siendo el más recurrente: Tin Tan.

El filme, se titula ***Pobres pero sinvergüenzas*** (1948), última aparición de la figura del inmigrante ruso, pues la postura anticomunista iba en incremento, la despedida fue piadosa: tres agentes de migración lo buscan, cuando lo encuentran ha registrado a su nombre una niña (recogida), se naturaliza mexicano. Cabe mencionar que existen festividades celebradas por los habitantes pero fuera de la vecindad: el día de las madres en la escuela según esta cinta y el día de muertos en el panteón como se ve en *Nosotros los pobres*.

La adopción se representa en mayor medida en *Pobres pero sinvergüenzas* que en *Juntos pero no revueltos*, este será un acto con apariciones posteriores. El dúo protagonista tiene algo de artista pues toca instrumentos, pero no tiene ocupación definida, le hace a todo lo que se ofrezca, este tipo de personaje etiquetado de vago, será muy propio de la comedia. Como último, esta película, en la poca presencia en pantalla, presenta una vecindad con un extra (una señora), música lírica (canción de cuna), poco nivel artístico y una situación triste.

En los años 1949, 1950 y 1951 se registró el mayor número y más calidad en películas con vecindad. Esta situación contrasta con la mediocre industria del cine mexicano, que se excusó en la reducción de inversión y en estar condicionada por el Estado, para producir *churros*, como se le denominó a los largometrajes de poca calidad y de trama nada innovadora. Los géneros: biográfico, histórico y adaptación literaria; ceden ante el cine de melodrama (tanto ranchero como familiar), comedia, musical, urbano y arrabal¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Francisco Martín Peredo Castro, "Cine e historia: Discurso histórico y producción cinematográfica (1940 – 1952)" (Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000), 382 – 384 y 387.

En la proliferación de ciertos géneros se explica el incremento pero, ¿qué sucede con la calidad? Simplemente no podemos generalizar a todos los directores de enfocarse por la ganancia, y menos cuando venían de vivir una década creativa, según José Agustín:

La industria no se hallaba tan contaminada, por la vulgaridad de la búsqueda de la máxima ganancia a través de la mínima inversión, como ocurrió a partir de los años cincuenta. La gente de cine buscaba ganar dinero, y mucho, pero quería expresarse también...¹⁶¹

Fue el caso de Luis Buñuel, en su segunda producción en México, ***El gran calavera*** (1949), aunque no es de sus mejores obras, innovó al utilizar como escenario el techo de una vecindad. También son singulares sus personajes de ricos engañados que se moralizan al transcurrir la historia. Fuera de lo anterior, en una presencia regular de pantalla muestra una vecindad con poco nivel artístico: uso de música dramática, una población de poca interacción, conformada por amas de casa, un trabajador y algunos niños. Esta película forma parte de los cinco ejemplares de melodrama que aparecen en ese año y a continuación se presentan.

El segundo ejemplar, ***Dos pesos dejada*** (1949), en su bastante presencia en pantalla, muestra una vecindad de nivel artístico regular. Son destacables los cambios de iluminación para indicar los momentos del día, así como los extras de ropa sencilla que conforman la población, en su mayoría adultos, algunos jóvenes, niños y una anciana. Quienes no sólo prestan atención a los sucesos de la trama, sino que a varios se le da un nombre o un lugar importante en la historia.

Tiene ausencia de música en sus tres tipos y existen distintas coincidencias con *Hay lugar para...dos*, empezando por el uso de la misma escenografía con ligeros cambios, el uso del *dos* en el título, pero sobre todo presentar una situación

¹⁶¹ José Agustín Ramírez Gómez, *Tragicomedia mexicana 1 La vida en México de 1940 a 1970*, (Ciudad de México, Planeta, 1990), 28.

muy similar: el mal hombre que deja a su enamorada con un hijo, luego se arrepiente y se hace bueno.

Aunque *Dos pesos dejada* suma otros factores para diferenciarse de *Hay lugar para...dos*, estos son repetitivos: usa la festividad de la posada para un final más impactante, un protagonista que es un guía moral aunque mienta para hacer el bien, como se vio en *Ojos de juventud* con Pardavé; y el personaje de la señora adinerada que es bondadosa, como se vio en *La abuelita* con Sara García, pero aquí es una habitante más y su riqueza proviene del arduo trabajo de comerciante.

A partir de aquí se normaliza la presencia de electrodomésticos, en su mayoría radios, aunque también planchas y máquinas de coser. Muy prematuramente en *Juntos pero no revueltos* se vio una radio en un cuarto. La visita de Miguel Alemán a Washington en 1948, marca el inicio del interés por el estilo de vida norteamericano, seguido en buena parte por gente rica, sin embargo personas más humildes no ignoraron los anuncios o las pláticas de sus amigos migrantes y con la compra en abonos adquirieron las nuevas tecnologías.

El tercer drama es ***Cuando los hijos odian*** (1949), en su bastante presencia en pantalla se ve una vecindad de buen nivel artístico: hace uso de la música en sus tres tipos y la iluminación es acorde al momento del día; una singular protagonista, Dolores, una señorita que lidera una panadería instalada en una accesoria, es el segundo caso en que un habitante puede costear un sirviente (el primero aparece en *Dos pesos dejada*); esta criada de nombre Nicolasa es inmigrante del campo y se suma a otros personajes interesantes.

Cachito, hermano de Dolores, un joven con síndrome de Down, el recurso del discapacitado era muy recurrido en el drama, pero fue más común la ceguera y la paraplejia; la niña recogida y el antagonista, el propio padre de Dolores, un borracho egoísta que muere en un incendio. Los extras, que conforman la población restante, son en su mayoría niños (unos quince), están jugando o viendo un domador de perros que llegó al patio; también se ven cuatro señores (uno es zapatero), nueve señoras y dos ancianas. Su ropa es humilde: las mujeres con

vestidos sencillos, algunas con rebozo; los hombres de camisa sin corbata. Todos muestran interacción con los personajes de la trama central.

Si lo anterior no fuera suficiente, esta película inaugura el diálogo teatral, dirigiéndose al espectador; expresa un mensaje de nacionalismo, muy propio de la cultura oficial, que se valió del financiamiento para el control de los artistas, de estos no se podía esperar críticas a la corrupción del gobierno Alemánista, pero como se verá en siguientes largometrajes, sorprendieron con juicios a su sociedad y al progreso.

Como en el año anterior, la tragedia acompaña a las cabareteras de vecindad, en la película ***Amor de la calle*** (1949), Mona que se gana la vida así, sufre de violencia doméstica, su novio la golpea, a diferencia de “Nosotros los pobres” se usa una elipsis de sonido, un diálogo de los extras informa que eso es de todas las noches. La aparición de la agresividad entre familia será más frecuente. Otro vínculo, es el de su población con el deporte, sus tres pobladores más jóvenes asisten a un partido de béisbol como espectadores.

Antes de 1940, los deportes se practicaban en los clubes de la gente pudiente, pero al incrementarse las fábricas, los dueños decidieron que sus trabajadores compitieran en un deporte para mantener una buena condición física¹⁶², situación que se representa en *Hay lugar para...dos*. Esto sumado al acercamiento cada vez más de la radio (transmisión de los partidos) con las clases populares, originó una afición en ascenso. El más representado en el cine de vecindad es el béisbol, seguido del box y un caso específico para cada una de las siguientes actividades: toreo, fútbol, lucha libre y carrera de autos.

De vuelta al largometraje, en una presencia de pantalla regular, presenta una vecindad de poco nivel artístico: música dramática, poca iluminación, dos elipsis, y los pocos extras de vestuario sencillo, que muestran interés en los sucesos de la trama, sin diversidad pues todos son adultos. Lo más destacado son los protagonistas, por primera vez jóvenes huérfanos, de los cuatro hermanos destacan

¹⁶² Ricardo Pérez Montfort, *La cultura. México (1930 - 1960)*, (España: Penguin Random House Grupo Editorial España, 2015), 29.

dos: Queta, sigue la fórmula de la necesidad sumada a malas influencias que la empujan al cabaret pero se arrepiente al final; y Fernando, que es un trabajador decente.

El último drama y también ligado al cabaret fue **Ángeles de arrabal** (1949). En su poca presencia en pantalla se ve una vecindad del tipo pasillo, donde el portón ha sido sustituido por una reja de acero, de poco nivel artístico: ligera música dramática, sin extras, resalta el altar a la virgen en la entrada del cuarto, los objetos religiosos serán recurrentes, la vida citadina trasladó el culto de lo público a lo privado.

El único personaje habitante es la cantante Lupe, La Tapatía, su historia la cuenta en una escena: llegó a la ciudad para evitar la deshonra de ser madre soltera, comenzó a cantar, su fama requirió una gira internacional, así que deja a su único hijo encargado, cuando regresa este está extraviado, esa pérdida la hundió en un alcoholismo que frenó su carrera, sólo la contratan en centros nocturnos pero nunca dejó de ser decente.

Pero las cabareteras de vecindad, no sólo estuvieron inmersas en tragedias, muestra de esto es el largometraje: **El portero** (1949), donde un personaje aunque terciario, resulta importante pues cierra la historia, es una cabaretera. En bastante presencia se muestra una vivienda colectiva algo desgastada y de buen nivel artístico. Existe una diversidad de decorados en el patio, utiliza el diálogo teatral, usa la música de forma rítmica - dramática, recurre a las fiestas de cumpleaños (una termina en funeral) para crear situaciones cómicas.

A su protagonista (interpretado por Cantinflas), se le ve abriendo el portón, barriendo, pasando recados, escribiendo cartas en máquina y manteniendo la decencia. Los vecinos restantes son muestra del costumbrismo popular, está: el maestro, el diputado, la inválida, la viuda, la celosa, el chaparro, el de la vida fácil (apostador) y el borracho. La población restante es adulta, alguna sólo presente de palabra, como la madrina del teniente de Guadalajara, que representa las conexiones sociales que se daban en las vecindades. También aparece un vendedor en abonos.

La segunda y última cinta de comedia de este año fue ***El rey del barrio*** (1949). En una presencia regular se ve una vecindad de buen nivel artístico: uso de la música en sus tres tipos, un desencuadre y el cumpleaños de un niño (celebrado en un cuarto) para realzar la alegría. Su protagonista (interpretado por Tin Tan) es un falso maquinista, en realidad es jefe de una banda de ladrones, lo que hurtan sus seguidores lo reparte a lo más necesitados, pero sin ser un mártir: los decorados de su habitación, su sirvienta y manutención de un recogido, delata que se queda con dinero.

Al final Tin tan decide trabajar honestamente, como conductor del trenecito de Chapultepec. Este largometraje puede ser considerado del género criminal por su personaje principal que fue un delincuente, pero se prefirió dar ese género cinematográfico a ejemplares del siguiente año, cuando los criminales no son actuados por un comediante.

La población restante son en su mayoría jóvenes y adultos (una señora enferma y un policía), sólo dos niños; oscilan entre interactuar con el protagonista o ser indiferentes, entre vestir humilde: mujeres con rebozo - mandil y hombres sin corbata, a una vestimenta elegante, mujeres con buenos vestidos y hombres de traje.

Las historias en que participa Tin Tan, siguen el patrón de ganarse el amor de una mujer, en la cinta anterior fue así, pero es en ***No me defiendas compadre*** (1949) que esta fémina habita la misma vecindad que el comediante, ganando a nuestro criterio, la etiqueta de género romántico. Oficialmente la cinta pertenece al género de comedia.

El protagonista es un vago que encarcelan a cada rato (donde juega béisbol), pues lo liberan por varias razones, en una de esas lo dejan libre porque su vecina Beatriz a cuenta de sus muebles promete que Tin Tan pagará lo que supuestamente robo. Él se olvida de pagar, Beatriz es embargada, Tin Tan por amor recurre hasta hacerle de luchador, consigue el dinero para regresar el mobiliario a Beatriz, quien acepta ser su novia.

La vecindad que sale en una presencia regular, es de buen nivel artístico: uso de música dramática, diversidad de decorados a pesar de prescindir del patio, es la segunda ocasión, la primera fue *Dos de la vida airada*. La población restante son señoras de vestuario sencillo (una enferma) y un señor que es un falso abogado.

Otro cómico que aparece este año, es *Resortes* en la película ***Confidencias de un ruletero*** (1949), protagoniza a un taxista enojón de nombre Lauro. En su vecindad, de poca presencia en pantalla, demuestra buen nivel artístico: utiliza música dramática y la singular voz en *off* del personaje principal; son variados los objetos de su espacio común; poca iluminación; recurre a una metáfora plástica: unos tendedores forman una tache que representa la represión, el protagonista los derriba para mostrar que es un hombre libre. La población restante, sin extras, es la madre de Lauro (una señora enferma), sus hermanos: un joven obrero responsable y una señorita rebelde. Su vecina, que está enamorada de Lauro, y una señora curandera que no logra curar a la progenitora de Lauro.

De vuelta a las cabareteras de vecindad, estas también fueron incorporadas al género romántico, como sucede en ***Callejera*** (1949). Una joven de nombre Clara vive con su padrastro Fidel, que es un borracho, se queda con el dinero de su trabajo y le pega. Los vecinos al no aguantar más el abuso, piden al más decente que la adopte, Luis, un músico en ascenso termina por aceptar.

Al principio no se entienden por cuestiones de modales, pero al transcurrir el tiempo se enamoran, hasta que un día aparece la supuesta esposa que ahuyenta a Clara, ella regresa con Fidel, que se muestra bueno pero al tener trato con la falsa cónyuge, decide entregar a Clara al cabaret. Al final, Fidel confiesa todo, se arrepiente y muere. Luis se entera de esto, compone una canción (la figura del bohemio), al final se da la oportunidad de aclarar todo y la pareja protagonista se hacen novios.

La vecindad que aparece en una presencia regular, tiene bastante nivel artístico, uso de la música en sus tres tipos: rítmico (vals), lírico (bolero) y dramático (cilindro); la iluminación es diversa, proviene de diferentes fuentes creando

claroscuros, aunque se identifica el día y la noche; los decorados del patio son diversos; los dos cuartos de los personajes principales marcan un contraste, uno es un cuchitril y otro es hasta elegante; los momentos de violencia son sin elipsis; los extras que crean al resto de vecinos prestan atención a los sucesos, se les ve unidos pues comparten la mesa para comer, tiene diversidad (seis señoras, dos ancianas, dos señores, dos señoritas y cuatro niños), su vestuario es humilde.

Una gallega en México (1949) da un sentido propio a su única cabaretera, por primera vez no es una mujer decente: inventa chismes, miente y desprecia la vecindad se muda a un departamento. Con suficiente presencia en pantalla presenta una vecindad de buen nivel artístico: un decorado impresionista, un cuadro taurino en la sala de Cándida que acentúa más su afición a las corridas de toros; usa música dramática pero destaca la lírica, canciones a México cantadas por Jorge Negrete y *Los Panchos*, forma parte del inicio de considerar a las vecindades como tradición. Los vecinos restantes (extras) son en su mayoría adultos, un poco de jóvenes, ancianos y niños, de vestimenta humilde que interactúan con los personajes principales.

En resumen, el periodo ascenso tiene años sin películas de vecindad, poca densidad (veintiún películas entre once años, es un promedio de, menos de dos películas por año). Con tendencia hacia películas de bastante presencia de vecindad y un nivel artístico bueno, preparó el terreno para que la siguiente década fuera productiva y constante.

2.3 Pico del cine mexicano de vecindad 1950.

La década de los cincuenta fue más constante, cada año aparecieron vecindades en el cine; a diferencia de los cuarenta, cuando se registró una ausencia en cinco años. El año de 1950, en particular fue prolífico el género romántico contrastando con el surgimiento del género criminal. La presencia de las cabareteras se redujo drásticamente a una, la cinta ***Una mujer decente*** (1950).

Con poca presencia en pantalla y poco nivel artístico, usa la música dramática de un cilindrero. La protagonista, Rosa, es una joven secretaria que vive con su madre, se enamora de un joven médico, se embaraza, la abandona, pierde su trabajo, su hijo nace, una amiga la invita a ser cabaretera, acepta y con su triunfo en ascenso se muda a un departamento; la población restante de vestuario sencillo, son en su mayoría niños que juegan. Los pequeños y una señora (al parecer la portera) interactúan con el personaje principal,

El papelerito (1950) se suma al género melodrama. En una presencia regular muestra una vecindad con buen nivel artístico: usa música dramática; un personaje secundario interesante: Dominga, la señora trabajadora y bondadosa (interpretada por Sara García) que no duda en quedarse sin dinero por ayudar, igual tiene una sirvienta, el cambio reside en que no tiene hijos y es responsable de cuatro recogidos: tres niños y una niña lisiada.

Los varones adoptados venden periódico para ayudar a quien consideran su abuela, entre ellos está el protagonista Toñito, un niño sin padre, con una mala madre que se arrepiente al final, se va a vivir con Dominga cuando arrestan a su mamá por culpa de su padrastro, la relación con su armónica es destacable: evidencia su estado de ánimo y un *close up* de esta anuncia su muerte, única vez que muere el personaje principal, el protagonismo es continuado por sus hermanos de acogida; la población restante (extras) de ropa sencilla son cuatro señoras, dos niñas y un niño que se encuentran lavando, regando plantas o caminando, muestran una leve interacción al mirar a los personajes más principales jugar béisbol.

El último título melodramático **Casa de vecindad** (1950), presenta una vecindad con buen nivel artístico pero algo irreal: algunas escenas violentas (cómo la pelea de dos mujeres) pasan sin elipsis; el escenario se extiende a un tercer piso, la mayoría de cuartos resultan fantasiosos por el tamaño y los decorados (bastantes muebles en buen estado). Utiliza dos recursos para el final: el tiempo pues sucede en Noche Buena y un *travelling* hacia atrás.

Sus personajes con acciones tan bien distribuidas no le dan protagonismo a nadie; son una aglomeración del tipo de personas usadas en películas anteriores, sumadas a unas nuevas, coexisten:

El delincuente, el sultán (le dicen así, pues lo acusan de poligamia por vivir con su esposa y sus dos cuñadas), el médico, el obrero celoso, la esposa infiel, el inmigrante español dueño de la vecindad, las dos hermanas de vida norteamericana (combinan el español con el inglés), la anciana amable, el enfermo que muere, el mecánico decente novio de la hija del propietario (ella enamorada desobedece), las dos hermanas religiosas prestamistas, el obrero viudo amoroso de sus tres hijos a pesar de la pobreza, la portera chismosa que a pesar de hacerse rica no abandona la vecindad, el borracho indecente. Aun con esta cantidad de personajes, aparecen extras, en su mayoría niños que juegan (pero también jóvenes y adultos), su vestuario es sencillo. En dos ocasiones aparecen dos señores anunciando sus servicios.

La industria cinematográfica era un espacio más para la publicidad de canciones. Este largometraje usa música dramática (en una ocasión de un cilindro) y rítmica; en esta segunda incorpora al naciente mambo. La competencia entre ritmos juveniles y tradicionales, de mambo - chachachá contra el mariachi - el bolero¹⁶³, no tuvo lugar en la vecindad cinematográfica, al menos hasta 1960 aparece como un espacio donde suena la música tradicional, pues la música de los jóvenes sonaba casi siempre en los salones de baile, pero la cada vez mayor adquisición de radios y tocadiscos, permitirá que sea posible la presencia de nuevos géneros musicales en las vecindades de otras películas.

A propósito, el bolero prevalecía, muy unido al género romántico, en 1950 más del cincuenta por ciento contenía este tipo de música. Siendo precisos, los siguientes cuatro largometrajes:

El pecado de ser pobre (1950) es parte de la separación de las cabareteras con la vecindad, la joven protagonista Irma, trabaja en un cabaret pero en la paquetería.

¹⁶³ Pérez Montfort, *La cultura*, 64.

En una presencia regular presenta una vivienda colectiva de buen nivel artístico: uso de música en sus tres tipos; el protagonista Antonio, se asemeja al bohemio al ser compositor y una mujer que le cambia la vida, pero en un sentido particular cometió el crimen de matar al amante de su esposa, después de cumplir condena se encuentra con la joven vecina que ayudó a su madre y su hija, se enamoran.

Otros elementos destacables son: el padre de Irma que es un borracho, pero es bueno y ama a su hija, por eso le ayudará a concluir el amor con Antonio; en la población restante hay niños que juegan a la víbora del mar (tomas en primer plano del juego infantil es sello del director Fernando Rivero, quien también dirigió *Juntos pero no revueltos*), además aparecen vecinos adultos igual de ropa sencilla que miran los sucesos de la trama central.

También resalta la ausencia de elipsis en la muerte de Teresa, Antonio camina cargando el cadáver sin cubrir de su hija, ni en *Ustedes los ricos* se atrevieron a tanto; la utilización de dos efectos narrativos, Antonio ve una mujer desvanecerse, para después ver la imagen de Teresa en los niños que juegan en el patio, se interpreta en la frustración de un padre de no ver a su hija crecer; por último, en un diálogo teatral de pretensión moralista, Antonio repite las palabras de su madre: "...los golpes en la vida deben servir para templarnos y no para destruirnos" refiriéndose a que la muerte de su hija no es motivo para caer en el alcohol, pues muchas personas pasan por un dolor más grande y no se rinden.

Pobre corazón (1950) en una presencia regular muestra una vecindad del tipo pasillo de tres pisos de poco nivel artístico. El bolero de su música lírica proviene una vez de una radio y las otras del piano (ambos objetos están en la sala comedor de la pareja protagonista), es completado por la música de tipo dramático. Rafael sigue la fórmula del bohemio, es un músico al que su trayectoria es afectada por Cristina, una joven rica que se va a vivir con él en la pobreza. Igual que en *La santa del barrio* la relación termina con la novia muerta, pues ella tenía una enfermedad terminal de la que el novio se entera al final. Los siete extras que actúan como vecinos, son adultos de ropa sencilla, en su mayoría sólo transitan indiferentes a la

trama, excepto por la vecina del cuarto adjunto y la portera que intercambian diálogos.

Arrabalera (1950) en una presencia regular presenta una vecindad de buen nivel artístico. Predomina la música lírica del bolero ante la del tipo dramático; existe diversidad de decorados en su patio; el escenario se extiende al techo donde sucede una singular escena de acción: un duelo a muerte. La pareja protagonista está conformada por Rosita (joven, comerciante, caritativa, decente, orgullosa de su clase) y Roberto (joven, músico, compositor, decente); otros personajes son Lupita (la madre del personaje principal que está enferma y queda en silla de ruedas al ser atropellada) y el hermano mudo de Rosita.

Sin duda, lo más destacable son los extras que forman a la población restante, van desde niños hasta viejos, su ropa es sencilla, con las siguientes acciones demuestran unión con los papeles más importante y entre ellos: Roberto enseña música a los niños; estos tocan sus instrumentos para entretener a los vecinos, agradecer y ayudar a pagar la fianza de Rosita; entre todos cooperan para reconstruir una casa e instalar ahí un lugar de reunión; los habitantes están presentes en la boda del dúo estelar.

Cabellera blanca (1950), la poca presencia de su vecindad tiene buen nivel artístico. Además del bolero usa la música del tipo dramático; la iluminación es variable para estar acorde con el momento del día; uno de los personajes importante es Fernando, una variante del bohemio pues triunfa como cantante, se muda a un departamento, pero el amor a su vecina Susana (enfermera) lo hacen visitar la vecindad donde creció.

La razón del título es porque la madre de Fernando, una anciana de un pasado adinerado, perdió bastante fortuna (conservó su sirvienta) buscando al hermano de Fernando, que encuentra al final y da su vida por proteger a sus dos herederos. La población restante son seis niños que conviven, cuatro señoritas que admiran a Fernando, varios hombres trabajan en una zapatería y una vulcanizadora, por último dos señoras caminan; todos prestan atención a la canción que toca el enamorado.

El amor no es ciego (1950) inaugura el personaje del boxeador, al ser la ocupación de Pancho (el coestelar interpretado por David Silva), las siguientes apariciones de boxeadores en las vecindades del cine, corresponde con la realidad: las victorias de *Kid Azteca*, Joe Conde, Rodolfo *Chango Casanova*..., difundieron el boxeo como una posibilidad para la gente pobre de hacer dinero y hasta hacerse famoso¹⁶⁴.

En poca presencia, muestra una vecindad de tres pisos de poco nivel artístico: solo usa música dramática. La otra protagonista es Elena (actuada por Silvia Pinal), joven que vende billetes de lotería, es amiga desde la infancia de Pancho, en unos de sus juegos quedó ciega, al sentirse culpable la ha ayudado junto a su mamá costurera, en una ocasión le compra una radio con la cual podrá oír la pelea de campeonato, con las ganancias del triunfo le paga la operación que le regresó la vista, una mala mujer le hizo notar a Pancho su amor por Elena. El resto de habitantes con vestuario sencillo, aparece sólo en una de las primeras escenas (dejando despobladas las siguientes), son en su mayoría niños, con algunas jóvenes y señoras; miran la llegada de su vecino boxeador.

Los últimos dos filmes en el género romántico, incluyeron ritmos tradicionales. ***Barrio bajo*** (1950) en una presencia regular extiende su historia a dos vecindades (una de estas hasta el techo), en general un buen nivel artístico: variedad en los decorados de los espacios comunes; tiene dos de los cuartos más deplorables de todo lo estudiado; usa música dramática y rítmica (danzón producido por un violín).

Aunque el protagonista, es interpretado por *Resortes*, la trama tiene un inicio dramático: Antonio al ser cargador conoce en el mercado a Carmen, una joven ciega de ropa remendada que pide limosna tocando el violín. La va a dejar a donde vive, al poco tiempo Rosa (la tutora de la chica, una señora borracha, violenta y en harapos, un personaje inusual) ocasiona un incendio accidental en su cuarto, en un acto de heroísmo Antonio salva a Carmen. Ella, al no tener otra opción, acepta vivir

¹⁶⁴ Pérez Montfort, *La cultura*, 29 y 30.

con él, se enamoran. De la población restante, no hay mucho que señalar: son algunos adultos y niños con vestuario pobre que miran los personajes principales.

Donde nacen los pobres (1950) en una presencia regular muestra una vecindad de buen nivel artístico. La poca iluminación da una sensación dramática, acorde a una historia de amor que fracasa: un plomero decente y una joven rica que renuncia a su herencia para vivir en la pobreza junto a su amado, en su boda de patio suena la canción lírica *Rosa de Castilla* cantada en vivo por Miguel Aceves Mejía. Pero la felicidad no dura mucho, la novia se cansa de estar sin dinero, al nacer muerto su hijo, la pareja se separa.

También utiliza los restantes tipos de música, el dramático por ejemplo, acompaña uno de sus diálogos (aparece a continuación) que expresa una contracorriente a la idea de los pobres contentos: “¿Felicidad? Mira. Recorre el patio de esta vecindad y pregunta en cada puerta si hay, si uno sólo conoce esa palabra. Pregunta si alguien piensa en alcanzar la felicidad. No Blanca, aquí a nadie le importa esas cosas. Viven preocupados únicamente, por saber si podrán comer el día de mañana y si alguna vez tendrán ropa que los proteja del frío y este es mi mundo Blanca”.

Esta pretensión de entender la pobreza, se ve arruinada por el final feliz y ser la trama un *maniqueísmo sentimental*. Para cerrar lo que respecta a esta producción, se aborda a los extras que crean la población restante, son en su mayoría adultos, algunos niños, vestuario sencillo, dirigen su atención a los sucesos de los protagonistas.

El naciente género criminal sorprende al incluir esos ritmos clásicos a sus vecindades. En una de las dos vecindades de ***Pata de palo*** (1950), suena un bolero, a grandes rasgos se usa esta música lírica y la dramática (un cilindrero en una ocasión). La iluminación varía de acuerdo a las necesidades dramáticas. Por lo anterior sumado a lo siguiente, el nivel artístico es bueno. El antagonista es Aurelio, un señor con una prótesis de madera en la pierna, muere al final. El protagonista es Manolo, un niño que afronta varias pruebas para demostrar su valor.

La familia de Manolo llegó a la ciudad por engaño de Aurelio, al que no le causó problema pues se ocupa como estafador. Su cuarto de la vecindad, en la que se instala destaca por tener un tapanco, es la primera y más auténtica representación de este elemento. La población restante es una niña que hace amistad con Manolo y una señora que sube indiferente las escaleras. Al descubrirse la verdad, huyen del *pata de palo*, el cuarto más pobre del nuevo espacio colectivo se ubica en la azotea, los vecinos que aparecen se relacionan con Manolo: Ramón (señor) lo involucra en un robo pero huye a tiempo y Julia (señora) que cuida a su abuelo.

En ***El suavecito*** (1950) suena un huapango, con motivo de un cumpleaños celebrado en una sala, además de esta música rítmica, se utiliza la del tipo dramático. Por lo siguiente, el nivel artístico de su vecindad es regular: escenario muy parecido al de *Una mujer decente* y una iluminación buena.

Los habitantes son: una joven decente que trabaja en una lotería, con un padre viejo en silla de rueda, enamorada de Roberto (el protagonista), un vecino mafioso al que le dicen *suavecito*, vive con su madre de avanzada edad, al final su remordimiento lo hace arrepentirse antes de morir. Otros personajes secundarios son la niña Tomaza y la portera Petra. Los extras aparecen en la primera escena (el ritmo acelerado la hace sentir breve), es numerosa y diversa; se observa llegar a dos vendedores (uno de gelatinas y otro de pan), varias señoras y niñas salen a comprar, el resto de vecinos (adultos, jóvenes y niños) caminan hacia la salida o su vivienda; su vestuario es modesto (con algunas excepciones) y su actitud es indiferente.

Como última película de 1950 y única comedia de este año, aparece ***Ay amor cómo me has puesto*** su vecindad, de breve presencia, es de buen nivel artístico. La iluminación es buena, las dos bicicletas en el patio son decorados no tan comunes, su música oscila entre rítmica y dramática. Tin Tan protagoniza a un repartidor de pan y jugador de fútbol para su gremio, su amigo Viruta hace lo mismo, diferenciándose por su enanismo y alcoholismo. La población restante viste

elegante, es en su mayoría adulta (sólo un niño) y actúa indiferente, excepto por dos vecinas que charlan con el cómico y la portera que lo despierta.

En resumen, el periodo pico tiene la más alta densidad, en promedio trece películas en un año, 1950 es la fecha más productiva de todas. Con tendencia hacia películas de presencia regular y un buen nivel artístico. A pesar de continuar a un periodo de bastante presencia de vecindad, el pico consigue hacer tres innovaciones en su corto tiempo, introduce: el género criminal, uso de un segundo patio como escenario y el personaje del boxeador.

2.4 Reposo del cine mexicano de vecindad 1951 – 1960.

En 1951, diez producciones, utilizaron en mayor o menor medida el escenario de la vecindad, esta cantidad aún es un número alto pero son un descenso con respecto a las trece películas del año anterior.

En la década de los cincuenta reaparece el campo en largometrajes, fenómeno ligado al éxito de Miguel Aceves Mejía, Lola Beltrán, Antonio Aguilar, Demetrio González, José Alfredo Jiménez y Javier Solís. Durante los años sesenta, el esplendor de un cine de aventuras, ciencia ficción, terror y luchadores; dio poca cabida a la aparición de vecindades. La vecindad sólo se sostuvo de la comedia urbana¹⁶⁵.

Antes de 1954, la vecindad continuó dependiendo del melodrama, siendo el género predominante de 1951 a 1952. En el primer año, ocupa el ochenta por ciento, el otro veinte es ocupado por la comedia. En esos ocho títulos que se producen, se encuentra ***La bienamada*** (1951), su vecindad de tres pisos, con presencia corta pero buen nivel artístico: usa música dramática y los sonidos de truenos resultan hasta un mal presagio. La ausencia de los demás vecinos, contrastando con los muchos pobladores que aparecen en las escenas de la unidad habitacional, plasma

¹⁶⁵ León Frías, *Más allá de las lágrimas*, 629.

bien el desplazamiento de la vecindad en el cine de los siguientes años como vivienda popular.

La protagonista es una joven que trabaja en una fábrica textil, enferma, huérfana y cuida de su hermano pequeño. Las mujeres de vecindad se vieron afectadas por el fenómeno de asumir un protagonismo más apegado a la realidad¹⁶⁶, este hecho bien se puede vislumbrar desde 1949 con *Dos pesos dejada* y *Cuando los hijos odian*, continuando en 1950 por *El amor no es ciego* y *Cabellera blanca*; hasta establecerse en este año, para seguir por toda la década.

Así fue como las cabareteras cedieron su lugar, siendo ***Yo fui una callejera*** (1951) la última en usar este personaje con relevancia, al menos por esta década, una vez más envuelta en la tragedia. Elena es una joven muy pobre, con malos padres (una madrastra), ella y su hermano trabajan duro, por eso quiere ser bailarina, la oportunidad se le presenta, la toma, triunfa pero renuncia a esa vida. La vecindad de breve presencia es de buen nivel artístico: una música que va de lo dramático a lo rítmico, diversidad en los decorados del patio y en la población restante que interactúa, en su mayoría adulta (algunos jóvenes, ancianos y niños), el vestuario es sencillo.

El tercer melodrama es ***Los enredos de una gallega*** (1951). A pesar de ser protagonizada por dos cómicos: Niní Marshall y Fernando Soto Mantequilla, su vecindad no resulta graciosa, los personajes más importantes lloran. En una presencia regular existe buen nivel artístico: se usa música dramática. Está habitada por Cándida, una señora que vende billetes de lotería, es inmigrante española, ahorradora y bondadosa. El estafador Filogonio y su sobrino Beto, se mudan a esta vecindad cuando la protagonista les da una oportunidad de llevar una vida honrada, intentan aprovecharse de un inicio pero terminan por ser decentes, los ladrillos visibles de su cuarto revelan el deterioro del espacio.

María, la portera, y el zapatero mudo que se ocupa también escribiendo cartas en el patio, son otros vecinos de Cándida, la primera también es su amiga y

¹⁶⁶ León Frías, *Más allá de las lágrimas*, 630.

el segundo le avisa cuando le estaban robando. La población restante es adulta, viste sencillo e interactúa con la estrella cuando se enteran que tiene el billete ganador de cien mil pesos, el cual pierde pero no le importa porque formó una familia.

1951 fue un año de fervor religioso, el presidente Miguel Alemán da inicio a la construcción de la monumental Plaza de las Américas e inauguró la calzada de Guadalupe, el atrio de la basílica y la estatua de Juan Diego¹⁶⁷. Esto se refleja en:

Los pobres van al cielo (1951), pues uno de los personajes principales, al final, se inscribe en el seminario, se trata del joven Andrés, que junto a su hermana escapan de un pueblo, pues al quedar huérfanos los querían separar. La adaptación de los inmigrantes del campo a la vida urbana, situación que pudo abordarse, no se da en esta ni en ninguna otra película mexicana, los personajes luchan por mejorar su situación no por hacerse ciudadanos.

Los hermanos al llegar a la ciudad, son recogidos por un viejo cargador de nombre Cosme, que se apiadó de ellos. Al llevarlos a su hogar, su vieja esposa Remedios se molesta, no tienen dinero para caridad, pero se encariña con los jóvenes al ver su decencia y las intenciones de Andrés de aportar económicamente, pone un puesto de periódicos cerca de la Basílica, donde conoce al padre Bernardo que lo ayudará. La vecindad de poca presencia, tiene un bajo nivel artístico, usa música dramática y en una ocasión rítmica (violín para un baile tradicional). De los demás vecinos sólo aparece un joven músico titiritero que viste elegante pero es muy pobre pues no ha triunfado, se hace amigo de los protagonistas.

El quinto melodrama es ***Baile mi rey*** (1951), no resulta una sorpresa que la comedia de *Resortes* tenga bastante peso trágico. Él protagoniza un joven curandero (doctor en ciencias ocultas según cartel en su cuarto) y bailarín. Por ayudar a una señorita de su falso padre que la explotaba, aquel le provoca un

¹⁶⁷ "Revista Siglo mexicano 1951," Consejo Nacional de Educación para la Vida y el Trabajo, consultada 15 junio, 2020, <http://www.cursosineia.conevyt.org.mx/cursos/mexico/contenidos/recursos/revista2/1951.htm>

incendio en su habitación, ocasionándole quemaduras en las piernas que lo inmoviliza, al final sale avante y regresa a la pista.

La vecindad que presenta en poco tiempo, tiene buen nivel artístico. Usa la música en dos tipos: el dramático y el rítmico (*boogie woogie*, buena parte proviene de un tocadiscos portátil). Recurre al efecto narrativo de encimar dos imágenes (espiral y personaje concentrado) para representar la ensoñación. Un personaje secundario es Manuela la portera que se comporta servicial. El resto de habitantes (extras) son adultos de ropa sencilla, algo indiferentes, solo reaccionan a las llamas que podrían extenderse en su vivienda colectiva y acuden a apagar el fuego.

La sexta tragicomedia, igual de *Resortes*, es: ***Dicen que soy comunista*** (1951). En poco tiempo, su vecindad es de buen nivel artístico. Su música oscila entre lo dramático y lo rítmico. En los decorados de su patio destacan por su singularidad: la manguera que se lleva a distintos cuartos para que sirva de regadera y la escalera móvil que se usa para poner los tendederos.

Existe la condición del tiempo, se trata de un censo (seguramente el de 1950), al iniciar la historia las encuestadoras en el cuarto de Benito recolectan sus datos: es viudo, cajista impresor y sólo tiene un hijo. La población restante, de breve aparición (tres escenas), son en su mayoría señoras (pocos señores, sin niños ni ancianos), su vestimenta es sencilla, interactúan con el protagonista pues resulta difícil ignorar el auto que metió en el patio (ocupándose todo).

El ruiseñor del barrio (1951), séptima tragedia, el señor Germán era un concertista en ascenso, pero en un accidente de auto muere su esposa, la culpabilidad lo hunde en el alcoholismo y por consecuencia en la pobreza; afectando también a su hija Beatriz, viste ropa remendada y hereda el talento musical, tiene una voz formidable. Ella a pesar de tener la oportunidad de abandonar a su padre, no lo hace, consigue reconciliarlo con su rica abuela materna y regresarlo a su brillante carrera de violinista.

En su vecindad de bastante tiempo, demuestra un nivel artístico excepcional. Integra por primera y única vez el diálogo poético. El cine no ha estado apartado de

la literatura, ya sea en adaptaciones o en la creación de guiones, por mencionar algunos escritores mexicanos involucrados en películas: José Revueltas y Juan Rulfo. Sumado a la influencia inmediata de poetas notables en dos grupos: “generaciones de Taller (1938-1941) y Tierra Nueva (1940-1942), por los nombres de las revistas que editaron”¹⁶⁸, encontrar un diálogo poético no es casualidad.

Además del poema, se cuida la iluminación: cuando los personajes principales se quedan sin luz eléctrica, las velas alumbran de manera distinta. Se usa música dramática y rítmica (la que acompaña el canto de la protagonista y el danzón de la orquesta en la posada). Los vecinos, personajes secundarios, están presentes hasta el final, se trata de la familia de un señor al que le dicen Nerón, su esposa Agripina y sus cuatro hijos (tres niños y una joven); se hacen amigos de Beatriz al integrarla en su orquesta.

Los diferentes posicionamientos de la cámara, los planos generales, el *travelling* lateral y el ángulo picado, permiten apreciar en varias escenas la alta densidad poblacional de esta vivienda colectiva. Su población también es diversa: con pocos ancianos y jóvenes, pero muchos adultos y niños; aunque todos visten modestamente.

La aún sensible situación posguerra, mantenía vigente el decreto de congelación de rentas durante toda la década de los cincuenta. Este mandato además de impedir el incremento en el precio que los dueños pedían por ocupar sus propiedades, también protegía del desalojo al ser este sólo posible bajo las siguientes condiciones: ausencia de pago por tres meses, ocupar sin el permiso del dueño, utilizar el espacio de manera distinta a lo establecido u remodelar la construcción sin autorización del arrendador¹⁶⁹.

En el último drama, ***Retorno a quinto patio*** (1951), al iniciar la historia sucede un desalojo, donde se invoca las leyes que defienden de estos actos, no

¹⁶⁸ Pérez Montfort, *La cultura*, 42.

¹⁶⁹ Norma Roció Pérez Sánchez. “Análisis de la situación jurídica del arrendamiento inmobiliario en la ciudad de México y sus perspectivas de crecimientos, desarrollo e inversión a futuro” (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001), 20.

pueden echar a la señora blanca pues está enferma, pero al dueño poco le importa y su hijo Ramón (joven protagonista que apenas regresaba de su condena) tiene que resolverlo con violencia. La defensa legal estuvo presente también en la película *Casa de vecindad* ya descrita y en cuatro películas posteriores: *Si yo fuera diputado*, *El bruto*, *La tijera de oro* y *El dolor de pagar la renta*.

Regresando al largometraje, aunque su título es metafórico (pues todavía no se encuentra registro de una vecindad con cinco patios), eso no quita que sus patios sean muy extensos. En su bastante tiempo en pantalla, existe mucho nivel artístico: usa la música dramática y lírica, un bolero de piano, producido por una máquina de coser, se canta sobre que el dinero no lo es todo.

A sus diálogos cotidianos, se incorpora el teatral que fue la voz en off del narrador en la primera escena: “Este es el más pequeño personaje de nuestra historia y acaso el único feliz, para él la vida apenas ha comenzado no sabe de luchas ni de lágrimas, es un chamaco pobre de barriada, un niño de quinto patio que vuelve de la escuela ansioso de la merienda y del cariño maternal”; así como *Donde nacen los pobres*, se denuncia la tristeza predominante en los habitantes de vecindad.

Su escenario abarca dos vecindades, estas contrastan entre sí, representan bien una realidad: mientras unas estaban casi en ruinas, otras (las de recién construcción) lucían en buen estado. La dañada aparece primero (partes sin revocar), es de dos pisos y dos patios; su población es en su mayoría adulta (con algunos niños), visten sencillo e interactúan con los personajes principales.

Otros elementos a destacar de esta primera vecindad son: el *travelling* óptico a un retrato que introduce la aparición de Ramón, seguida por una transición del tipo psicológico nominal; de igual manera es notable el efecto narrativo, cuando Rosa, la hermana de Ramón, le pide que bese a su sobrino, pero este no lo hace, al ver al niño se encima la imagen de una mujer indecente. Pasando al segundo espacio colectivo, la familia de Ramón llega a esta, cuando él se asocia con un banquero. Es una vecindad de un piso, un patio, buena iluminación, tiene macetas,

está limpia, su sonido es el juego de muchos niños, cambia el portón por una reja de acero y los vecinos visten elegantes (siguen interactuando).

Las dos cintas restantes de 1951, se ubican en la comedia, la primera ***Si yo fuera diputado*** en la que Cantinflas protagoniza un joven peluquero instalado en una accesoria, su vecindad es de una presencia regular y poco nivel artístico. El uso de la música rítmica es reducido, lo más destacable son los vecinos personajes secundarios: la joven costurera Sarita que se enamora del personaje principal y su tío, un viejo abogado que deposita sus conocimientos en el protagonista. El resto de la población es en su mayoría adulta, con algunos niños, visten humilde, sólo aparecen en dos escenas, se muestran atentos a los acontecimientos.

La segunda, ***El revoltoso*** (1951), trata de un boleador de zapatos (interpretado por Tin Tan) al que sus vecinos odian por metiche y chismoso, sin duda un singular protagonista. Su vecindad descuidada aparece poco pero tiene buen nivel artístico. Su iluminación cambia para coincidir con las diversas situaciones. No se usa música de ningún tipo, sólo se distingue un breve y tenue ruido de pájaros. Lo que destacan son los extras que integran a la población, pues para su poco tiempo en pantalla, es abundante y diversa, en su mayoría son adultos, pero se pueden ver bastantes niños, algunas señoritas y una anciana; todos visten sencillo.

Respecto al uso de tipos musicales, se observa que en 1951 continúan predominando los ritmos tradicionales, aunque los juveniles siguen presentes; a diferencia del año anterior, las canciones con letras han disminuido de cinco a dos (de un 38.5 % al 20 %). En 1952, ***Pepe el toro*** hace uso de la música en sus tres tipos, algo que no se hacía desde 1950, en lo lírico contiene un bolero; pero los dos largometrajes restantes sólo utilizan un tipo, el dramático.

Al transcurrir de dos años de la década de los cincuenta, es notorio la decadencia en producción, se pasa de trece a tres apariciones, pero la calidad se ve salvada por esa tercia. La vecindad con bastante presencia de ***Pepe el toro*** (1952), tiene buen nivel artístico. Al iniciar la historia, el protagonista es rico, por eso le compró a sus vecinos muchos regalos que se ven en el patio (entre estos una

televisión), es en esta escena que suena un bolero, una canción para despedirse de su pasada forma de vida. Otros sonidos son la lluvia, los truenos y el llanto de los niños cuando regresan los obsequios.

El personaje principal pierde el juicio que le otorgaba la herencia, es pobre otra vez, las continuas desgracias de su vida no se detienen al punto del irrealismo, pasa de ser un carpintero a un boxeador. Su sobrina que vivía con él, forma una familia y se va. La población restante es muy numerosa, en su mayoría adulta (con algunos viejos, jóvenes y niños), de breve aparición y un vestuario sencillo. Lo destacable es el uso de un ángulo picado, un efecto narrativo que emula la ensoñación y un encuadre peculiar (dos personajes conversan en cuartos adjuntos sin cambiar la toma).

Por su parte *El bruto* (1952), con todos los escenarios utilizados, resultaba difícil presentar algo nuevo, pero nuevamente Buñuel lo consiguió: uno de los dos patios de su vecindad es grande, piso de tierra, con muchos lavaderos, tiene un árbol, algunos cuartos a su alrededor están en ruinas y de la ausencia de algunas paredes sus habitantes están expuestos a la calle. En el otro patio, donde está el portón, los decorados son diversos y está instalada una carpintería en uno de los cuartos del primer piso.

En general, su vivienda colectiva aparece con una frecuencia regular y buen nivel artístico. Su iluminación es acorde al momento del día. Su sonido son ladridos, cacareos, el juego y el llanto de niños. Es habitada por una población numerosa y muy diversa, en su mayoría adulta, aunque con jóvenes, niños, bebés y ancianos; todos visten sencillo. Su unión es tan fuerte que, el dueño no puede desalojarlos ni legalmente, los quiere fuera para vender el terreno. Según el diálogo, los habitantes se aferran a vivir ahí, porque no pueden mudarse por enfermedad o debido a que otros lugares están saturados o muy caros.

El propietario tiene que acudir al bruto, un fuerte carnicero adolescente que le debe un favor pues le ayudó en su infancia. El protagonista acepta amenazar a los vecinos, empezando por quien los lidera Carmelo: un señor viudo y obrero. Debido a su enfermedad, el adulto no resiste el golpe de la joven bestia, deja

huérfana a su joven hija Meche. Al morir Carmelo los vínculos fueron en decadencia y por poco llega el desahucio, de no ser porque el bruto mata al propietario.

Por último, el año 1952 asombra con el largometraje ***Los hijos de nadie***. En su particular estilo narrativo, un tiempo trastocado (todas las otras películas estudiadas son de tiempo condensado), el penalista Luis Molina comparte dos de sus casos más interesantes, difunde que la falta de educación sólo es una parte del origen de la delincuencia, se suman factores como: padres anormales, influencia del medio, maldad innata y fatalismo.

La vecindad aparece en ambos expedientes. En el primero, tiene una diversidad de sonidos: un constante trinar, los rezos de un funeral, tenue música dramática, voz en *off* y un breve canto: “y olvida de la vida su amargura”, proveniente de la voz de Rosa. Ella cuando era niña, vivía con su padre (un señor obrero decente), pero en un intento por salvar a una señora, ambos murieron atropellados, la menor fue recogida por Cándida la portera.

Cuando la señora muere por pulmonía, los vecinos cooperan para el velorio, Rosa (ya una joven) se queda sola, al ser analfabeta sólo le queda ocuparse de la portería, pero el joven vecino Raúl fingiendo interés por la voz de ella, la invita a buscar otra actividad de sustento. La situación termina mal, porque Raúl explota como prostituta a Rosa, hasta que la joven no aguanta más y lo mata, así termina en la cárcel. La población restante, son tres niños de vestuario sencillo y al parecer los adultos presentes en el funeral.

La segunda vecindad tiene buena iluminación, en algunas escenas las sombras están muy proyectadas; usa una ligera música dramática. Está habitada por el señor Simón (un borracho irresponsable), su esposa Jovita y su hijo José. Otros vecinos son Luis (mejor amigo de la infancia de José) y su papá (un joven elegante), eventualmente su situación mejora y se mudan. La vivienda colectiva se ve afectada por el paso del tiempo, hasta llegar a la visita de unos encuestadores (seguramente 1950), que revelan el analfabetismo de la familia; un José casi adulto se dedica a arreglar cosas en general como hacia su padre, pero se avergüenza de

esto, prefiere jugar billar y robar. No se indica si se mudaron, pero el cuarto que habitan luce empobrecido: alumbrado con velas, pocos muebles y sencillos.

Esta magnífica película, la única de una *desmitificación subversiva* en todo el recorrido de la vecindad cinematográfica, donde es dominante el *maniqueísmo sentimental*, seguido de ocho de *costumbrismo popular*; es un adiós, se despide a los mensajes importantes y la aparición de dos vecindades en una misma película vecindades o las de tres pisos. A partir de 1953, el entrante gobierno de Adolfo Ruiz Cortines frena las grandes construcciones para atender necesidades sociales como el hábitat: creación del Instituto Nacional de la Vivienda.

En este primer año del mencionado sexenio, las únicas dos películas que aparecen están relacionadas a los nuevos conjuntos departamentales. En la primera ***Los Fernández de Peralvillo*** (1953), Mario es un joven que vende electrodomésticos de puerta en puerta, por eso al iniciar la historia se le ve en un edificio habitacional. Su vecindad es de una aparición y nivel artístico regular: la iluminación es acorde al momento del día, su sonido son los truenos y la música dramática.

El vendedor vive con su madre (una anciana viuda), Petra la sirvienta y sus dos hermanas: Conchita, una joven secretaria que estudia inglés; y Cristina también joven secretaria pero es la que más aporta, sufre la miseria y mejor se muda con su novio. Otros vecinos son el viejo Eufemio, un negociante de cosas robadas; y Esperanza, una señora chismosa. La población restante es en su mayoría adulta (con tres niños), visten sencillo y tienen poca participación.

El protagonista en un golpe de suerte, asume un puesto en una farmacéutica, que lo hace rico, el mobiliario de su vivienda mejora y sus conocidos hacen una fiesta en la sala. Al poco tiempo, el dinero le da a Mario una casa en las lomas, a cambio le quita a su familia (que regresa a su cuarto de vecindad), al final se arrepiente pero la traición a su amigo provoca que lo mate.

Mientras que la segunda, ***As negro*** (1953), presenta una vecindad muy cercana a un conjunto departamental: sustituye el portón por una reja de acero,

tiene un patio pequeño con una fuente y al fondo de este se eleva una edificación de tres pisos. Su presencia en pantalla y nivel artístico es bajo: sólo usa música dramática, como vecinos sólo aparecen los protagonistas, que son jóvenes gemelos: Julio, un médico que busca especializarse en el extranjero; y German, un violento estafador en póker, le dicen As negro.

Al iniciar la historia, se ve la infancia de los hermanos: a causa de quedar huérfanos, deciden en presencia de la caja fúnebre de su mamá, quien estudiará mientras el otro trabaja. Un as negro, la carta más alta, decide que German trabajara. Para este entonces vivían en un cuarto muy pobre, la población restante es sólo mencionada en diálogos. En el niño analfabeta con la responsabilidad de conseguir dinero, se desarrolla esta última cinta del género criminal, inició con trampas en las barajas hasta terminar robando un banco (quizás inspirado en el sonado asalto al Banco Nacional de México en 1952), al final muere con la calma de haber conseguido el reconocimiento al nombre de su hermano como un gran médico, la última voluntad de su madre.

Para 1954, como ya se dijo, la vecindad prevalece en la comedia urbana, de diecisiete películas que surgen a partir de este año hasta 1960: seis son melodramáticas (pero no al nivel de las tragedias de años anteriores), tres románticas y las ocho restantes son cómicas. Ya desde el 54 se anunciaba esta situación, los dos largometrajes que aparecen están protagonizados por cómicos:

El primero, ***Las nenas del siete*** (1954) por el dúo Manolín y Shilinsky. Su vecindad del tipo pasillo, es de poca presencia en pantalla pero buen nivel artístico. La escena introductoria cuida su encuadre. Además existen cambios en la iluminación para estar acorde a las situaciones: Cuando muere el padre de Manolín, su habitación se oscurece; pero cuando el protagonista se encomienda a la virgen, su cuarto tiene más luz. Se usa un *travelling* hacia adelante mientras el cómico estrella duerme, un efecto narrativo para indicar que la escena siguiente es un sueño. Los sonidos son el ruido de un piano, la voz en *off* de dos difuntos y música rítmica (mambo).

Manolín interpreta a un joven crédulo, hereda la cabeza de su bisabuelo que cumple cinco deseos, su amigo Shilinsky se aprovecha de esto para hacerse rico, lo mismo hacen sus amigas: Quica y Cuca, también son sus vecinas y artistas de carpa que se formaron en la academia de baile moderno instalada en el segundo piso de su vecindad. Otra habitante es la señora Eugenia, al parecer la portera, guía al personaje principal para que se dé cuenta de sus malas amistades. La población restante es una buena cantidad de niños y señoras que visten humilde, aparecen poco y actúan indiferentes.

La segunda, ***El sultán descalzo*** (1954), por Tin Tan. Su vecindad de recurrente aparición, es de buen nivel artístico. Su música dramática y rítmica (mambo, proviene de un fonógrafo), es completada algunas veces con otros sonidos como: el juego de niños (la pelota y saltar la cuerda), cloquidos y balazos. En los decorados de su patio, hay guajolotes, propiedad del vecino de rasgos campiranos. Se utiliza el humo, sumado a un personaje durmiendo, para hacer un efecto narrativo que avisa el carácter de sueño de la siguiente escena. El cómico protagoniza a un vago, hace de todo y cuida niños según cartel en su puerta, la cual está amarrada a un ladrillo para que se cierre sola, de la misma manera hay otros mecanismos, por eso hay cuerdas por toda la habitación, las cuales crean un símbolo plástico, revelan la astucia del personaje.

Otros habitantes son: Venustiano, un joven policía que cela a su esposa Francisca, la cual no le ayuda pues es una joven bromista y descarada; Hilario, un joven boxeador, viste elegante y se comporta como un bruto; un joven maestro de baile de vestuario tropical, que da clases en su sala; y un joven estudiante de medicina. Los extras que conforman a la población restante, es equilibrada en la cantidad de niños y adultos; su ropa es sencilla y no son indiferentes a lo que hace el protagonista.

La reforma constitucional de 1953 permite el voto a la mujer, en 1955 son electas las primeras cinco diputadas federales¹⁷⁰. Pero desde 1951 y hasta 1960, se da un retroceso del protagonismo femenino en las vecindades del cine, un factor fue el acaparamiento masculino de la comedia, en la mitad de la década de los cincuenta se suma otro comediante: *Clavillazo*.

En la película ***El chismoso de la ventana*** (1955), interpreta a un joven limpiador en una tienda de antigüedades, vive en el tapanco del cuarto de vecindad de un matrimonio (aquí está la ventana tan importante en la historia), es insolente y mujeriego. La vecindad que presenta en un tiempo regular, es de buen nivel artístico. Destaca la reducción de pantalla para el efecto narrativo de la mira del telescopio. Usa música dramática y rítmica (chachachá). La población restante, son tres señoras que lavan, dos niños que juegan al burro castigado, unos jóvenes (dos mujeres y tres hombres) y un señor que transitan; su vestimenta es decente, aparecen poco y su actitud es algo Indiferente.

De igual manera, Resortes aparece en ***El rey de México*** (1955), protagoniza a un joven vagabundo, que se gana la vida ayudando a levantar los puestos del tianguis, es así cómo se relaciona con Toñita. Una joven comerciante, de carácter fuerte, vive en una vecindad del tipo pasillo y su marido la dejó por una vecina; su cuarto en el primer es lo bastante amplio para guardar su tenderete. Esta vivienda colectiva de poca presencia en pantalla, es de buen nivel artístico: en su espacio colectivo se ve una bicicleta (un objeto no tan común), usa una música entre dramática y rítmica. En la población restante aparecen dos señoras y dos niños, actitud algo indiferente y con vestuarios sencillos.

En el mismo año aparece Tin Tan en ***El vividor*** (1955), protagoniza a Atilano, un joven vago, astuto y aprovechado de las mujeres, incluidas sus vecinas: la joven Lupe que ayuda a su señor padre en la sastrería, que tiene instalada en su cuarto; y María Candelaria, una señorita de rasgos campesinos que plancha ropa. Estas

¹⁷⁰ "Revista Siglo mexicano 1953," Consejo Nacional de Educación para la Vida y el Trabajo, consultada 15 junio, 2020, <http://www.cursosinea.conevyt.org.mx/cursos/mexico/contenidos/recursos/revista2/1953.htm>

dos, a causa de celos, se pelean hasta revolcarse, es la segunda y última vez que dos mujeres se enfrentan con tanta intensidad (la primera ocasión fue en *Casa de vecindad*).

Ocasionan un alboroto entre la población restante, la cual sólo aparece en esta escena, en su totalidad de vestuario sencillo, en su mayoría es femenina (entre señoras y señoritas), con algunos niños y señores. La vecindad que se muestra poco, es de un nivel artístico regular, aunque es la película con mayor diversidad en los decorados de su patio, sólo usa música dramática.

A pesar de la participación de los comediantes, lo que sucede en las vecindades de *El rey de México* y *El vividor*, que desencadena el llanto y la rabia de los personajes, tiene más inclinación por el melodrama. Este género se continúa en 1956, con ***Los tres bohemios***, en la que Agustín Lara, Luis Aguilar y Pedro Vargas interpretan a tres amigos que son músicos fracasados, aunque visten elegante son tan pobres que pagan la renta con canciones (uso del bolero como música lírica), cuando triunfan se mudan a un departamento.

En la poca presencia de la vecindad, existe un regular nivel artístico. Es destacable el perico hablador (decorado impresionista) presente en el cuarto de los protagonistas. La población restante es una señora barriendo, otra regando plantas, ambas empiezan a caminar como también hacen un señor y un joven; aparecen en una escena, su vestuario es sencillo y su actitud indiferente.

En el mismo año, se produce a color la cinta *El organillero*. “La mediocridad de la mayoría de directores, guionistas y actores se intentó disimular con un exceso de música, canciones, y recursos técnicos como el color...”¹⁷¹. Colorear la vecindad cinematográfica no fue común en los años restantes, pero si acompañarla de melodías rítmicas o líricas o ambas; a diferencia de la competencia en 1950, prevalece un carácter moderno de 1954 a 1955, un estilo tradicional de 1956 a 1958 y ninguno de los de 1959 a 1960 (con excepción de *El dolor de pagar la renta* que usa música típica).

¹⁷¹ Pérez Montfort, *La cultura*, 68.

De vuelta, a ***El organillero*** (1956), en esta *Clavillazo* protagoniza a un joven que se ocupa en lo que indica el título, es fumador, su bondad es tanta que no le importa dormir en el suelo, a cambio de dar alojamiento a Ernesto, un viejo maestro de música que lo perdió todo (su casa, su esposa y su carrera). Ambos habitan un cuarto deplorable.

Otra vecina es la joven Roció, amiga del personaje principal, le ayuda a recolectar monedas, vive con su abuela. La señorita tiene bonita voz, el protagonista trabaja más que duro para apoyar su carrera, ambos sienten atracción mutua, pero nuevas amistades de la chica le harán pensar que no lo quiere, al final terminan siendo novios. Está de más, precisar el género romántico al que pertenece este largometraje.

Su vecindad de presencia regular, tiene buen nivel artístico. Usa música rítmica (un danzón producido por un piano) y lírica (una canción de amor). La paleta pictórica de esta película usa mucho distintas tonalidades de azul. La población restante es adulta, viste humilde, tiene poca aparición pero interactúan con los personajes principales. Por último, cabe destacar por su rareza, las abundantes transiciones materiales dinámicas: distintos personajes caminan individualmente hacia la cámara hasta taparla, para la siguiente escena alejarse de esta, hasta descubrir la toma.

Pepito as del volante (1956) se creó en un mal momento: este deporte tuvo su inicio y crecimiento con la carrera panamericana efectuada cada año de 1950 a 1954, después fue cancelada debido a los accidentes que en esta ocurría. De forma irreal consiguió vincular las carreras de autos con la vecindad, el padre del niño protagonista era piloto de autos, muere en una carrera a causa de un choque, dejando desamparados a su esposa y a sus hijos: Pepito y dos niñas.

Para sobrevivir, la madre trabaja lavando ropa y el personaje principal boleaba zapatos, mejora la situación de su familia cuando demuestra la misma destreza que su papá. Su vecindad de poca aparición tiene un nivel artístico regular: bastante diversidad en los decorados de su patio, usa una música entre dramática y rítmica; la población restante es en su mayoría señoras (visten mandiles), con algunos

niños, junto a la mamá de Pepito lavan, riegan plantas, barren y corren a esconderse del abonero.

En 1957 se da un inusual incremento en la producción, alcanzando cuatro filmaciones. Esto se explica por la continuación del género romántico en *La esquina de mi barrio* y la comedia urbana en *Quiero ser artista*; sumado a dos acontecimientos que influenciaron respectivamente a los dos ejemplares restantes. En el primer título, ***La esquina de mi barrio***, aunque se aprecia la saturación de canciones, estas no cubren la mediocridad pues su vecindad de bastante presencia tiene mucho nivel artístico.

Existe en los decorados de su patio una diversidad notable, Su iluminación es acorde al momento del día, sus sonidos son: el canto de un gallo, las risas de sus habitantes, la música dramática, rítmica y lírica (todas canciones de Chava Flores: cuento de hadas, mi linda hortensia, tu enamorado y cerró sus ojitos Cleto). El director Fernando Méndez demuestra buen manejo de la profundidad de campo para acciones simultáneas, además usa el ángulo picado y deja su sello en el aterrador mafioso al que se enfrentan los personajes principales.

Respecto a los habitantes, está la pareja protagonista, Tony un joven decente que repara y vende baterías (según cartel en su puerta), Hortensia una señorita hija de la portera y empleada en una lavandería; son novios a escondidas, al final su relación es aceptada. Pasando a los secundarios, Panchita la madre de Hortensia, que la quiere casar con el carnicero, pero termina ella casándose con él; Don Cleto, aparece en des encuadre, es prestamista y muere después de una larga agonía, dejando viuda a su señora esposa. Aunque no aparece su cuarto, por diálogo se informa que en esta vecindad vive Chava (interpretado por Salvador Flores), un músico decente que vende cancioneros y está enamorado de Hortensia.

La población restante es algo diversa, con muchas señoras y niños, pocas ancianas, señores y señoritas, sin bebés ni ancianos ni jóvenes. Su vestimenta es sencilla, interactúan con los personajes, se puede observar cómo: dos niños juegan canicas y varios individuos salen a tirar la basura sin usar bolsas de plástico. Están presentes en la boda de Panchita y el funeral de Cleto que sucedieron el mismo día.

En cambio, el segundo título, **Quiero ser artista** (1957), tiene una vecindad desgastada, con presencia regular y poco nivel artístico. Sólo usa música rítmica (mariachi). Es protagonizada por Adalberto (Resortes), un joven cartero a pie, que es un entrometido y sin saberlo actúa en una película. Vive con su joven hermana, su joven cuñado y su sobrino, un niño al que le dicen Moby dick por su sobrepeso; los tres son agradecidos pues el personaje principal los mantiene.

La población restante, de vestimenta sencilla (algunas excepciones), son: Florita, una joven empleada de fábrica textil, exnovia de Adalberto, se conocieron desde niños; dos adultos carniceros, un viejo zapatero, otro anciano, dos niños que juegan béisbol con Moby dick, bastantes señoras y señores. Juntos conforman una vecindad unida, hacen una fiesta improvisada en el patio, para recibir a una estrella de cine.

Ahora sí, el tercer título **Pepito y los robachicos** (1957), se crea el mismo año en que se inaugura la monumental Plaza de las Américas, hecha para recibir a los miles de peregrinos que acuden cada año a la basílica de Guadalupe. Esto se relaciona con su coprotagonista: Nacho, un joven devoto (actuado por Manuel Palacios: Manolin). La vecindad un poco dañada, presencia regular y buen nivel artístico. La diversidad de decorados en su patio, una parte es utilizada por Nacho para hacer música rítmica. Su iluminación es acorde al momento del día. A su sonido se suma también música dramática y lírica (canción de amor).

Además de Nacho, que no consigue trabajo estable y es inmigrante del campo; otra habitante de la vivienda colectiva es su amiga Toñita, una joven de bonita voz que hace limpieza en un cabaret, triunfa como cantante. Pepito, el coestelar, es un niño que robaron para explotarlo laboralmente, cuando le ordenan que robe, este roba a Nacho, pero se arrepiente, le cuenta toda su difícil situación, se hacen amigos, viven juntos pero el roba chicos lo recupera a la fuerza, Nacho lo rescata junto a otros niños, se publica la noticia en periódicos, la verdadera madre aparece (es viuda), Nacho acepta ser su padrastro.

La población restante son: una portera adulta de nombre Dolores, un viejo que moja a Nacho pues tocando la armónica no lo dejaba dormir, entre otros adultos

(mas señoras) con algunos jóvenes (ambos géneros) y niños. En general visten elegante (con algunas excepciones). Aparecen en dos escenas, en la primera, donde salen al patio a comprar al panadero que llegó; y en la penúltima, que miran irse a los dos personajes principales.

En 1957, el boxeador Ricardo *Pajarito* Moreno era la sensación, pues todos sus triunfos fueron por knockout. El cine aprovechándose de esto, lo llevó a la pantalla grande en el largometraje ***La sombra del otro*** (1957), donde actúa un personaje secundario como el mismo. Esta breve emoción por el box, benefició otra aparición de la vecindad, pues como en películas anteriores, el uso de este espacio es importante en el origen humilde.

La vivienda colectiva que presenta de manera regular, es de poco nivel artístico. Sólo usa música lírica en una ocasión (canción sobre pelea de box), el sonido del juego de los niños se usa bastante como ruido de fondo. Es habitada por Víctor (Interpretado por Freddy Fernández, actor recurrente en el cine de vecindad), un joven ayudante de herrero, abandona esa actividad pues su madre quiere un trabajo de traje, él no está de acuerdo pues para eso piden estudios, se hace boxeador como su amigo Ricardo, así gana bastante dinero pero termina tuerto en la pelea de campeonato, su camarada le vengó el ojo, ganándole el cinturón al campeón que lo hirió, acontecimiento que celebraron los vecinos en el patio.

Víctor vive con su hermana: la joven Cecilia, es novia de Ricardo; y su anciana madre Cata, se le murió su hijo preferido, al final descubre que le mintió, se disculpa con el personaje principal por tratarlo tan mal. La población restante, evidencia una densidad poblacional: bastantes niños y al parecer adultos (por la brevedad y la distancia no se distingue jóvenes o viejos), su vestimenta es sencilla e interactúan.

El entusiasmo por Ricardo *Pajarito* Moreno llegó hasta 1958, año en que perdió la pelea por el campeonato mundial peso pluma. Aun así, en la única película de este año: ***La tijera de oro***, se integra el box a su historia, el protagonista es un entrenador, su nombre es Emilio (interpretado por Tin Tan), también repara aparatos

eléctricos y tiene su peluquería en una de las dos accesorias de la vecindad en que vive; lo que gana se lo da a su hijo adoptivo y sus amigos.

La vivienda colectiva que ofrece, de presencia regular y demasiado nivel artístico. Su iluminación es acorde a la situación. Usa la música en sus tres tipos: la rítmica (que acompaña las acciones de despertar e insinuar) y la lírica (dos tangos sobre desamor) provienen de una radio. Utiliza el ángulo picado en una ocasión.

Otros habitantes, personajes secundarios son: el viejo Chucho, obrero que fue indemnizado, y su señora esposa Carlota; la joven Amanda, una cabaretera que al final deja de serlo; el joven *Bizcochón*, su cuarto en el segundo piso, resulta interesante por el judas en la pared, en ningún momento se aclaró que fuera semana santa o que su oficio fuera cartonero, así que es un decorado del tipo expresionista, el cual realza la traición.

La población restante es en su mayoría señores (con algunos jóvenes, señoras, niños y una anciana) su vestimenta es sencilla. El dueño intenta desalojarlos para derrumbar la vecindad y así vender el terreno, pero el protagonista intercede por ellos, inicia la defensa legal y paga las rentas atrasadas (era necesario). Llegado el momento, Emilio necesita el dinero, los vecinos y otros amigos le dan la espalda, enojado se pelea en un cabaret, acaba en la cárcel, entonces aparecen los traidores arrepentidos, pagan la multa y se disculpan.

A dos años de terminar la década de los cincuenta, es momento de considerar a la industria televisiva, aunque surgió en 1950 es hasta este momento que comienza a ganar popularidad, la causa fue el éxito de las telenovelas¹⁷². Los cambios a partir de 1959, responden a la competencia con esta otra fuente de entretenimiento, de los tres filmes de este año, dos están influenciados.

El primero, una serie de cuatro películas con el término en común de: ***La pandilla*** (1959); donde es notable su intento de seguir un formato televisivo, pues cada entrega se divide en cuatro partes, siendo un total de doce. Su vecindad tiene

¹⁷² "Revista Siglo mexicano 1958," Consejo Nacional de Educación para la Vida y el Trabajo, consultada 15 junio, 2020, <http://www.cursosinea.conevyt.org.mx/cursos/mexico/contenidos/recursos/revista2/1958.htm>

una fachada sencilla, sus calles aledañas no están pavimentadas, haciendo inferir que se ubica en la periferia, de ser así sería una primera representación, pues las anteriores viviendas colectivas apuntan a estar situadas en el centro.

Con un tiempo regular en pantalla, su nivel artístico es bajo. Se usa una diversidad de decorados en su patio y una música entre rítmica y dramática. Está habitada y protagonizada por un grupo de amigos, son traviosos pero decentes, está conformada por seis niños, una niña y tres jóvenes: la *Cachuquís*, el negro *Lucero* y el *copetes* que es el más grande, viste rebelde y vende periódicos. Otros vecinos son: la señora portera Facunda; el viejo Remecio, un borracho que viste elegante y su anciana esposa. La población restante es adulta, equilibrada entre señores y señoras, su vestimenta es sencilla e interactúan con el grupo protagónico.

El segundo, ***Suerte te de dios*** (1959), impone el género romántico a lo tragicómico de *Resortes*, las telenovelas trastocaron los gustos del público. Su vecindad del tipo pasillo en malas condiciones, es de buen nivel artístico y una presencia regular. Su iluminación es acorde a la situación. Sólo usa música dramática, se percibe los siguientes sonidos: el pitido de un tren, el juego y el llanto de los niños. En una ocasión se utiliza el ángulo picado. En otro momento se crea una metáfora plástica: los tendedores cruzados en tantas direcciones están relacionados con el caos que causan los personajes infantiles: se pelean, lloran, juegan a la pelota en la multitud de vecinos y retaches.

Está habitada por un joven maestro albañil (actuado por Joaquín Cordero), de nombre Guadalupe, vive con su ayudante, un joven mujeriego medio sordo al que le dicen *Varillas* (interpretado por *Resortes*). Los dos trabajan en una demolición, aquí encuentran una olla llena de monedas de oro, Lupe demuestra ser más ambicioso, con muchas complicaciones las cambia para construir una casa.

Otros habitantes son: Violeta, una joven tullida que vive con sus nueve primos (dos bebés duermen debajo de la cama) y sus tíos: la señora Matilde y su esposo policía. Ningún otra cinta estudiada, se aproxima tanto a considerar el hacinamiento, eso sí tuvo cuidado con el pudor, algo que muchas veces daba igual en las difíciles condiciones. Lo romántico sucede cuando Violeta y Guadalupe se enamoran,

cuando él corre peligro, ella siente tanta desesperación por proteger a su amado que comienza a caminar bien, al final se casan y se mudan a una casa propia. La población restante es adulta (un señor, una anciana religiosa y cinco señoras), usan ropa humilde, aparecen sólo en una escena, su actitud es casi indiferente al par protagónico.

El largometraje restante, ***El dolor de pagar la renta*** (1959) continúa con la saturación musical para disimular la mediocridad y con la comedia urbana, usando el entonces exitoso dueto: Viruta y Capulina, que manejan un humor más infantil. Su vecindad algo dañada, de bastante aparición es de un nivel artístico regular.

Tiene objetos diversos en su patio y usa la música en sus tres tipos, en lo lírico suenan las canciones: La renta y Nohecitas mexicanas, interpretadas por el trio hermanos Michel. Resulta hasta simbólico, la pequeña estufa de gas encima de una tradicional (carbón) en el cuarto de los personajes principales.

Como era de esperarse, está habitada por Viruta (actúa a un joven honrado y bondadoso) y Capulina (interpreta a un joven torpe y vacilador. Juntos protagonizan a dos amigos ropavejeros, que se ponen a reconstruir una pared, pues el dueño llevó un falso inspector para determinar el desalojo por el riesgo de caerse el muro, al fallar esto y al no poder subir las rentas por decreto del Estado, el propietario que anhela vender el terreno, se ve orillado a disfrazar a un sujeto para que asuste a los vecinos, tampoco funciona.

Su último recurso es fingir bondad perdonando las rentas atrasadas pero sin dar recibos, después al proceder legalmente con el embargo, encuentra a sus inquilinos festejando en el patio, le dan las gracias y lo tratan mejor, esto le causa arrepentimiento, declina la idea de echar a todos a la calle y en un acto de compasión les da los comprobantes de pago.

Los personajes secundarios de la vecindad son: la joven costurera Cristina y su hermano Juanito, un niño lisiado, al que los protagonistas pagan su operación, como al final resultó gratis, usan el dinero en una fiesta y una pelota; la señora

Chole, una pastelera bondadosa que perdió a su hija; la duquesa, una señora bien vestida y chismosa; el viejo Tapia que está sordo.

La joven Martita y su señor padre, un revolucionario enloquecido que grita y dispara; el gorila del uno, un joven fuerte que sobreprotege a su joven sobrina; tres jóvenes músicos que visten elegantes. Los extras que crean a la población restante, es en su mayoría adulta (más señoras que señores) con algunos niños, su vestuario no es tan humilde, demuestran unión al estar presentes en la fiesta de cumpleaños de Juanito, que a su vez celebra su recuperación.

Llegando al fin del recorrido, el único título de 1960 **Teresa**, genera una situación que no ocurría desde 1952: la vecindad sólo aparece en el género dramático. La vecindad del tipo pasillo, que se ve en poco tiempo, es de bajo nivel artístico. Su iluminación es acorde al momento del día, su sonido es en un momento el de un violín que festeja y por más tiempo la música dramática. Es habitada en un inicio por la protagonista Teresa, una joven y reconocida estudiante de jurisprudencia que se avergüenza de su origen, es ambiciosa, falsa, malagradecida, pero al final se arrepiente de su actitud.

Otros vecinos son la familia de Teresa: su padre Armando, un viejo mecánico trabajador y su madre José, una señora humilde que muere antes de la disculpa de su hija; el joven Mario, un generoso estudiante de medicina, era novio de Teresa pero ella lo termina cuando decide ser médico de barrio, al final intenta regresar con él pero ya está casado; el viejo Ramón, un chofer y padre de Mario. La brevedad (dos escenas) y el plano general no permite observaciones precisas sobre la población restante, a grandes rasgos es abundante, equilibrada entre la cantidad de adultos y niños, su vestimenta es sencilla y están rompiendo una piñata (al parecer una posada, no se aclara la festividad).

En resumen continuando con la metáfora del alpinismo, el periodo reposo es un bajar del pico, con la incertidumbre de subir una vez más al pico o aceptar que es momento de descender. En el caso del cine de vecindad, los factores que determinarán el periodo consecuente, fue la llegada del color y la televisión.

Este lapso de tiempo, de 1951 a 1960, tiene más densidad que el periodo ascenso pero menos que el periodo pico, con un promedio de tres películas por año. Tiene tendencia de películas entre una presencia regular y poca. Continúa la inclinación por el buen nivel artístico en el cine de vecindad, conteniendo casos especiales como *El ruiseñor del barrio* por su diálogo poético y *Los hijos de nadie* por su desmitificación subversiva.

Toda esta amplia revisión, sirvió para descubrir los siguientes once largometrajes valiosos, resta considerar la vulnerabilidad y que tan bien puede funcionar para reconciliar una sociedad diversa. Siguiendo el orden cronológico, tenemos a: 1- Juntos pero no revueltos, 2- Nosotros los pobres, 3- Una gallega en México, 4- Cuando los hijos odian, 5- El pecado de ser pobres, 6- Arrabalera, 7- Casa de vecindad, 8- El ruiseñor del barrio, 9- Los hijos de nadie, 10- La esquina de mi barrio, 11- La tijera de oro.

Todas las películas anteriores se ven amenazadas por la saturación de estrenos que no les permite ser vistas por las nuevas generaciones. Las cintas que menos presentan este problema es debido a contener artistas aún homenajeados: Pedro Infante en el 2, Chava Flores en el 10 y Tin Tan en el 11.

Ahora la crítica moral descarta los filmes: número 1, las dos hermanas religiosas mejor se mudan para no aguantar a sus vecinos; número 5, su población se involucra poco en la trama; número 7, se ven a sus habitantes separados entre sí en varias escenas, incluso se pelean y se matan. Quedando así seleccionado los cinco documentos audiovisuales, de los que se realizará sus fichas patrimoniales.

3. PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO: DATOS, PROBLEMAS Y SOLUCIONES.

Llega el momento de conocer a profundidad cada una de las cinco películas seleccionadas. Pero antes entendamos que es la herencia audiovisual, su importancia, sus problemas, el valor de las fichas de nominación patrimonial y las diferentes soluciones para la poca difusión.

3.1 Patrimonio cinematográfico y sus problemas.

Derivado de la concepción del historiador que parte de un proyecto¹⁷³, resulta lo siguiente, en nuestro presente, es historiador todo aquel con formación académica, que de forma consciente recuerda el pasado mediante proyectos integrados por los siguientes pasos: estudio, investigación, difusión, enseñanza y protección (Conjunto de acciones académicas, técnicas y legales que promueven la investigación, identificación (inventarios, catálogos y registros), conservación, resguardo, recuperación y difusión de los bienes culturales...¹⁷⁴). Por último, la revitalización es asunto de historiadores pues exige un proyecto con las cinco fases y porque es parte de nuestro compromiso con el pasado, alejar del olvido lo que otros humanos hicieron tiempo atrás¹⁷⁵.

La revitalización es un concepto aplicable a varios aspectos, pero ha sido enfocado al urbanismo, es momento de aplicarlo al patrimonio cultural (“conjunto de bienes tangibles e intangibles, que constituyen la herencia de un grupo humano, que refuerzan emocionalmente su sentido de comunidad con una identidad propia...”¹⁷⁶), sobre todo al audiovisual, pues al ser el más reciente es el menos trabajado.

En esta ocasión se explicará el patrimonio cinematográfico, como otros bienes patrimoniales tiene diferentes valores: económico, social, cultural, religioso, artístico, histórico y educativo; se le presta especial interés a los últimos tres valores. Para no confundirlo con el patrimonio fílmico o televisivo, se hizo el siguiente

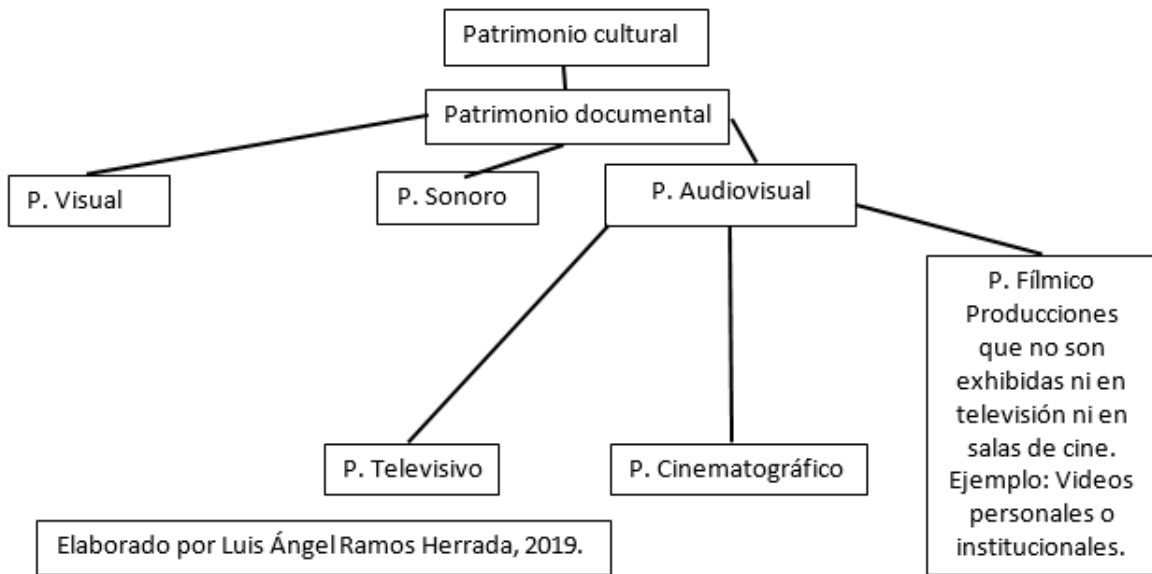
¹⁷³ Febvre, *Combates*, 22.

¹⁷⁴ “Definiciones técnicas,” Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), consultada 06 mayo. 2021, <https://www.inah.gob.mx/academia/definiciones-tecnicas#:~:text=Conservaci%C3%B3n,la%20riqueza%20de%20su%20autenticidad>.

¹⁷⁵ David Harlan, *The Degradation of American History* (Chicago: University of Chicago Press, 2009), XXXII y XXXIII.

¹⁷⁶ “Patrimonio cultural”, Fundación instituto latinoamericano de museos y parques, consultada 06 diciembre, 2020, <https://ilamdir.org/patrimonio/cultural>

diagrama, que aclara nuestra idea sobre el lugar que ocupa el cine en el patrimonio cultural.



El patrimonio cinematográfico está constituido por películas, pero también todo lo que les rodea: Los objetos de difusión (carteles, registros fotográficos y mercancía oficial), los lugares (cines, autocinemas y sitios de rodaje), los instrumentos (cámaras, micrófonos, luces y demás), la memoria, la educación, los sentimientos y lo que fuimos/somos. Es con lo último, que se puede clasificar el patrimonio cinematográfico como intangible, aunque no deja de ser también tangible, sea de un modo o de otro, es patrimonio cultural y por eso debe ser procurado¹⁷⁷.

Pasando a otra opinión, el arquitecto Mauricio Durán Castro, que también ha escrito sobre patrimonio cinematográfico, menciona que:

El cine, entonces, aparece con doble interés: como testimonio de patrimonios tangibles (trazados urbanos, monumentos y arquitecturas, muebles, máquinas, objetos de nuestras

¹⁷⁷ José Antonio Valdés Peña, “El cine como patrimonio en México,” *Tierra adentro*, 10 marzo, 2014, consultado 14 junio, 2020, <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/el-cine-como-patrimonio-en-mexico/>

urbes) o intangibles (formas de vida, gestos, hablados, comportamientos, oficios y costumbres, en nuestras ciudades); y como patrimonio en sí mismo (formas de ver y representar el mundo en que se vive o desea vivir).¹⁷⁸

Añadir esta referencia es importante porque agrega más complejidad, el cine además de ser patrimonio, permite ver otros bienes patrimoniales intangibles o tangibles, antes o después de ser valorados.

El cine fue considerado oficialmente parte del patrimonio cultural en 1980, en la conferencia de: *Recomendación para la Protección y la Preservación de las Imágenes en Movimiento*, según informa el listado de la UNESCO de 1995¹⁷⁹. Este mencionado documento, es también importante, porque es una primera lista con el patrimonio cinematográfico de 49 naciones, fue solicitado por la UNESCO debido a la alarmante pérdida de filmaciones, pues la tecnología no se había preocupado por desarrollar medios de preservación; además esta lista conmemora 100 años de cine.

Para la elaboración de este listado, se contó con la colaboración de distintas instituciones comprometidas con la conservación (“Conjunto de operaciones interdisciplinarias que tienen por objeto evitar el deterioro del patrimonio cultural tangible y garantizar su salvaguarda para transmitirlos a las generaciones futuras con toda la riqueza de su autenticidad”¹⁸⁰) del material fílmico de su país, mismas que eligieron 15 películas según sus criterios y una única sugerencia de la UNESCO: “...considerar la importancia histórica o el valor cultural y artístico”¹⁸¹.

Dicho sea de paso, otras condiciones a considerar para que el cine sea patrimonio, es que sean “películas estrenadas hace más de diez años”¹⁸²; también

¹⁷⁸ Mauricio Duran Castro, “Bogotá en el cine: patrimonio cinematográfico y urbano. Ciudad y cine: dos y más patrimonios,” en *Bogotá fílmica: ensayos sobre cine y patrimonio cultural*, coord. Sergio Becerra Vanegas (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012), 47, consultado 14 junio, 2020, https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/bogota_filmica

¹⁷⁹ “Patrimonio cinematográfico nacional,” Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), consultada 14 junio, 2020, https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000110379_spa

¹⁸⁰ “Definiciones técnicas.”

¹⁸¹ “Patrimonio cinematográfico nacional.”

¹⁸² “Chiffre-clé : Les entrées en salles des films de patrimoine en 2017,” Centre national du cinéma et de l'image animée, consultada 14 junio, 2020, https://www.cnc.fr/cinema/actualites/chiffreclé--les-entrees-en-salles-des-films-de-patrimoine-en-2017_881728

su contenido debe ser identificable con los intereses de una buena parte de la sociedad.

Continuando las acciones en materia de cine patrimonio, la UNESCO incluyó en 2001 una primera película en el programa Memoria del Mundo¹⁸³, se trata del filme alemán *Metrópolis*; le continuaría la cinta mexicana *Los olvidados* en 2003 y la película australiana *La historia de la banda de Kelly* en 2007, siendo esta la última película (por individual no en colección) añadida al programa. Estos selectos filmes son los únicos considerados *patrimonios cinematográficos del mundo*.

La más reciente acción internacional respecto a patrimonio cinematográfico, sucede en 2005 y se trata de la declaratoria: “día del patrimonio audiovisual”¹⁸⁴, bajo aprobación de la UNESCO, con el objetivo de concientizar a los ciudadanos sobre la importancia de este tipo de documentos.

Instituciones a destacar que están dedicadas a patrimonio cinematográfico a nivel mundial, son:

Centro Nacional del Cine y la Imagen Animada (Francia) por ir más allá del deber patrimonial, se encarga del desarrollo de la industria audiovisual en general (cine, televisión y videojuegos)¹⁸⁵.

Instituto Americano de Cine por sus valiosos eventos: AFI Life Achievement Award (premio individual por el desarrollo a la cultura), AFI FEST (exhibición de producciones nacionales o extranjeras, clásicas o nuevas), AFI DOCS (festival de cine documental), AFI AWARDS (premio colectivo a la mejor película o serie del

¹⁸³ “El registro de la memoria del mundo patrimonio audiovisual,” UNESCO, consultada 14 junio, 2020, <http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/resources/multimedia/photo-galleries/preservation-of-documentary-heritage/photos-memory-of-the-world-register/memory-of-the-world-register-audiovisual-heritage/>

¹⁸⁴ “Día mundial del patrimonio audiovisual, 27 de octubre,” Organización de las Naciones Unidas, consultada 14 junio, 2020, <http://www.un.org/es/events/audiovisualday/>

¹⁸⁵ “Les missions du CNC,” Centre national du cinéma et de l’image animée, consultada 14 junio, 2020, <https://www.cnc.fr/a-propos-du-cnc/missions>

año), pero sobre todo el AFI's 100 Years...100 Movies (celebración por un centenario de cine con la selección de las 100 mejores películas)¹⁸⁶.

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, el simple hecho de llevar el adjetivo *patrimonio* en su nombre ya es de reconocerse, pero también el haber restaurado y preservado casi en su totalidad todas las películas de su país, así también por su considerable acervo de doscientos mil unidades entre: videos (cortos, largometrajes, noticieros, filmaciones institucionales y caseras), fotografías, carteles, guiones, contratos, libros, etc¹⁸⁷.

Respecto a México, en 1995 se llevó a cabo una primera actividad referente a patrimonio cinematográfico, la filмотeca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) enlistó 15 películas en el patrimonio audiovisual. Otra actividad, cada año, desde el 2005, la cineteca nacional realiza el 27 de octubre una serie de exhibiciones con motivo de celebrar el *día mundial del patrimonio audiovisual*. En el contexto internacional, la situación de México es regular, si se compara con Francia, único país que tiene un festival de patrimonio audiovisual y continúa con las declaratorias.

A todo esto, ¿qué pueden hacer los historiadores para el patrimonio cinematográfico? Como explica bien Deltell, no podemos competir con otros profesionales en cuestiones como la restauración (“Conjunto de operaciones programadas que actúan directamente sobre el bien. Estas actividades se aplican cuando el patrimonio ha perdido parte de su significado o características originales y se interviene de manera científica y rigurosa para transmitirlo a las generaciones futuras con toda la riqueza de su autenticidad”¹⁸⁸), conservación y organización:

El historiador no es ni un archivero ni un químico que sepa conservar o restaurar negativos... (Su misión) Es la de seleccionar estas películas, la de investigar cada una de

¹⁸⁶ “HISTORY OF AFI,” American Film Institute, consultada 14 junio, 2020, <https://www.afi.com/history/>

¹⁸⁷ “Resumen histórico, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano,” Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, consultada 14 junio, 2020, <https://patrimoniofilmico.org.co/historia/>

¹⁸⁸ “Definiciones técnicas.”

ellas e intentar sea como sea descubrir las mejores y analizarlas con la suficiente certeza como para que merezca la pena su conservación¹⁸⁹

Sólo queda, centrar el proyecto de revitalización hacia la selección de las películas que más valen la pena según una investigación histórica, para después divulgar el contexto, la utilidad y lo destacado de esas películas pasadas. Con esto, pretende buscar la participación social, que es parte importante en la patrimonialización (proceso en el cual una herencia se declara patrimonio).

A diferencia de otras riquezas, la herencia del tipo audiovisual no pertenece a la nación que las creó. En México, proponer que tal película sea patrimonio implica enfrentar la *Ley Federal del Derecho de Autor*, casi la totalidad de las producciones audiovisuales son propiedad privada y sólo los propietarios son los únicos que pueden tramitar una declaratoria. Ejemplo de dueños de diversas películas son: Carlos Vasallo, Grupo Televisa, Carlos Slim, Ricardo Salinas Pliego y Archivo Agrasánchez.

Esta disparidad es la poca accesibilidad. Por cada película que sólo se puede ver sujeta a una programación o a un precio excesivo y el propietario no busca cautivar nuevas generaciones; son muchos jóvenes “que ya no tiene contacto con la época de oro del cine mexicano desde los 30 a los 50, es una memoria que se atrofia”¹⁹⁰.

En la referida ley, también se expresa que se puede prescindir del permiso del titular para hacer una función con la película, si no se generan ganancias, se cite la fuente, no se modifique y se persiga fines de educación - investigación¹⁹¹. Es así que varios usuarios de YouTube suben las cintas, al parecer no tanto por educación - investigación (no lo aclaran en el título o descripción) sino por amor al cine, compartir las películas que les impactaron, pero legalmente son vulnerables,

¹⁸⁹ Deltell Escolar, 104.

¹⁹⁰ Ángel Sánchez Borges, “Cine mexicano clásico, ¿Victima del apagón analógico?”, *Excelsior*, 7 enero, 2014, consultado 14 junio, 2020, <https://www.excelsior.com.mx/blog/otras-cosas-x-otras-musicas/cine-mexicano-clasico-victima-del-apagon-analogico/1067560>

¹⁹¹ Ley Federal del Derecho de Autor, artículo 151.

aunque tomen precauciones de no monetizar ni alcanzar muchas visitas, porque de ser así llamaría la atención de la plataforma que no dudaría en borrar la película.

No obstante existe una forma legal en que, una película con la condición de dar créditos al realizador y no ser modificada, pasa a estar disponible en todo momento para todos de forma gratuita sin condición ni permiso de nada ni nadie: el dominio público. En la mencionada ley aclara las tres formas como se alcanza esta condición:

- Cuando pasan 100 años de la muerte del autor¹⁹².
- Cuando el titular da su consentimiento, considera que sirve a la población y se le otorga un pago.
- Mediante declaratoria presidencial¹⁹³.

Anteriormente a la reforma de 2003, sólo se concedía 75 años después de la muerte del autor para pasar a dominio público, ahora con los 100 años ni siquiera el cine mudo es de dominio público. Por supuesto que en este lapso tan absurdo hay intereses de por medio, a nivel internacional grandes corporaciones han pagado a los juzgados, resultando que:

Miles de películas de los años 30 y 40 no han pasado al Dominio Público, por lo que no pueden ser traducidas, digitalizadas o restauradas sin autorización de aquellos que dicen ser aún a día de hoy los propietarios de los derechos. Consecuencia: la difusión del cine clásico se ha detenido, quedando todo ese material congelado en el tiempo, en espera de ser rescatado algún día de manera desinteresada.¹⁹⁴

Ante esto, es visible la necesidad de una reforma a la *Ley federal del derecho de autor*, para pedir que el dominio público sea lo más cercano posible a la muerte del titular (75 años es aceptable). En México, al parecer (no existe difusión oficial), sólo las siguientes películas son de dominio público: *El ángel exterminador*,

¹⁹² Ley Federal del Derecho de Autor, artículo 29.

¹⁹³ Ley Federal del Derecho de Autor, artículo 147.

¹⁹⁴ "El Dominio Público, en peligro en 2018," De dominio público.org, consultada 14 junio, 2020, <http://www.dedominiopublico.org/blog/el-dominio-publico-en-peligro-en-2018/>

*Intrépidos punks, El puño de hierro, Muñecos infernales, Viridiana, Marihuana el monstruo verde, Orlak, el infierno de Frankenstein y Santo contra el rey del crimen*¹⁹⁵.

La transparencia respecto a las obras audiovisuales que son de dominio público, es un primer paso en hacerlo valer. Pues la película *El automóvil gris*, único ejemplar por ahora en alcanzar la condición dominio público, mediante la situación de pasar 100 años de la muerte de su director (Enrique Rosas falleció en 1920), fue celebrada en 2019 por sus 100 años de existir en vez de festejar que importante obra es ya de dominio público

Entre los eventos que conmemoraron tan relevante largometraje están:

- La programación especial del canal 22 el 20 de noviembre de 2019, donde se proyectó la película *El automóvil gris* y se estrenó un documental inspirado en esta.
- El circuito Cineteca Nacional a finales de agosto proyectó la película *El automóvil gris* en varios espacios, entre estos la Universidad Autónoma de Aguascalientes y la Universidad de Guadalajara.
- La exposición en el Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos (Ciudad de Puebla) inaugurada el 28 de noviembre de 2019 y que ha sido recurrente hasta con un recorrido virtual el 21 de noviembre del 2020.
- La proyección del 21 de octubre del 2019 formó parte del Festival Internacional de Cine de Morelia.

Los anteriores son buenos ejemplos de cómo acercar el cine antiguo a las nuevas generaciones. Pero es más destacable lo realizado por la filmoteca UNAM y televisión Azteca, por apegarse más al dominio público: mantiene de forma fácil, gratuita y en todo momento la visualización de algunas películas. En el caso de la filmoteca UNAM, se puede ver en su página: *El puño de hierro* de 1927, *El tren fantasma* 1926, *Tepeyac* 1917, *El compadre Mendoza* 1933, *El prisionero* 13 1933,

¹⁹⁵ "Archivo de la etiqueta: películas México," De dominio público.org, consultada 14 junio, 2020, <http://www.dedominiopublico.org/tag/peliculas-mexico/>

entre otros largometrajes sumado a varios cortometrajes. Mientras que en el canal de YouTube de televisión Azteca se puede encontrar más de 100 películas y aumentando cada mes.

Se podría pensar a la patrimonialización como una solución a la falta de acceso, pues el patrimonio es un bien público, el cual es muy accesible por sus bajos costos y cero obstáculos para aprovecharlo¹⁹⁶. Pero no, en México se reconocen como Patrimonio dos bienes del tipo audiovisual: el negativo original de la película *Los olvidados* y la serie televisiva *Aquí nos tocó vivir* 1978 – 2009. Para ninguna de las dos existe forma legal gratuita de ver cuando quieras, ya ni pensar en campañas publicitarias.

Sin embargo, no debemos desanimarnos, esa presión social necesaria para alcanzar declaratorias patrimoniales, debe ser usada también para reformar la Ley Federal del Derecho de Autor; intentar con fichas de nominación patrimonial (donde están contenido todos los argumentos del uso e importancia nacional) que los propietarios liberen películas; y garantizar se respete la característica de público en los bienes declarados patrimonio. Es un camino difícil, pero es nuestro derecho cultural incrementar el material audiovisual en el dominio público.

3.2 Soluciones para una mejor difusión.

Es necesario reflexionar sobre la forma eficaz en que pueden ser difundidas las cinco películas que proponemos, para que no corra la misma suerte que los materiales audiovisuales del apartado anterior, están disponibles pero no atraen el interés de las nuevas generaciones y ese es el otro problema con la herencia audiovisual.

Son cinco las películas que proponemos:

¹⁹⁶ Verónica Grondona Olmi, “El patrimonio como un bien público y el rol de la difusión de la cultura en la redistribución de los beneficios del turismo,” *Patrimonio cultural y turismo cuadernos*, no. 19 (2012): 148 – 149, consultado 14 septiembre, 2021, <https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf19/articulo16.pdf>

- Una gallega en México.
- Cuando los hijos odian.
- Arrabalera.
- El ruiseñor del barrio.
- Los hijos de nadie.

A continuación se arrojan propuestas de cómo hacer del conocimiento general los aspectos importantes y las utilidades de las películas de antaño, aspecto necesario para alcanzar la revitalización. La principal razón por la cual la población debe mirar películas antiguas, es porque en estas existen discursos que las producciones nuevas no ofrecen, pues estos mensajes son resultado de las condiciones del pasado, que el historiador identifica como conocimiento histórico con aplicaciones en el presente que debe ser difundido.

¿Cómo hacer que la población, en una saturación de estrenos, se interese por ver películas pasadas? Romper con la conocida forma en cómo se ven estos estrenos, es decir ver sólo la película. La especial proyección de películas antiguas, puede contener por dar algunas ideas: comentarios de un historiador que la estudio - investigo, quizás las memorias de un involucrado en la película o incluso relatos de personas comunes sobre cómo la película impactó su vida.

Posibles formas en cómo se puede construir lo anterior, son: documentales, proyecciones acompañadas, página web y exposición. Todas estas se irán detallando, pero antes se fijan sugerencias que se han hecho respecto a cómo debe ser la difusión de la historia en la actualidad.

Primera recomendación según Berenzon, “El propósito que da sustento a toda investigación científica es el de entregarla a la sociedad para su aprovechamiento”¹⁹⁷, esto es un principio que está ya aplicado en esta investigación. Segunda sugerencia, Adamovsky en un artículo comenta que, para ser divulgada la historiografía necesita superar estas tres ideas: la historia no

¹⁹⁷ Boris Berenzon Gorn, “La difusión de la historia en México: La identidad imaginaria,” *Anales de Antropología* 30, no. 1 (1993): 153, consultado 15 junio, 2020, http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/16980/pdf_236

enseña nada, es inaceptable la valoración y a mayor complejidad más académico es. Por sentido opuesto se entiende que, una investigación histórica para ser divulgada necesita tener una enseñanza, no avergonzarse de sus juicios y no pretender ser complejo sino entendible para el mayor número de personas¹⁹⁸.

Tercera y última recomendación, Tobeña en una ponencia revelo que se está librando una batalla entre los historiadores y los que divulgan la historia de forma no profesional, en la que van perdiendo los profesionales de la historia al encerrarse en la academia. De esto se interpreta que, si hay cuestiones a aprender de los no profesionales, para divulgar las investigaciones históricas, como: discurso sin tecnicismos y difusión extraacadémica¹⁹⁹.

Pasando al detalle de propuestas, en todas se establecen dos aspectos a considerar: costos (el dinero necesario para la elaboración y la ejecución) y alcance (la cantidad de personas que puede abarcar lo realizado). Se había considerado como otra variable el impacto, el que tan interesante puede resultar al público, pero se tomó la decisión de quitarlo, pues toda propuesta dejará una huella profunda si cuida su diseño, es original con el contenido añadido y se planifica bien.

Documental: Cuando se piensa en difusión de la historia con cine, la primera referencia son las películas del género histórico, pero estas no han sido con fines de enseñanza sobre temas históricos, sino para entretener. El cine histórico tiene sus orígenes a mediados del siglo XX, cuando los cineastas hallan inspiración en la historia²⁰⁰. Desde este momento los historiadores se han mantenido al margen, aunque lentamente han ido involucrándose como asesores, pues gran parte

¹⁹⁸ Ezequiel Adamovsky, "Historia, divulgación y valoración del pasado: Acerca de ciertos prejuicios académicos que condenan a la historiografía al aislamiento," *Nuevo Topo*, no. 8 (2011): 91 – 106, consultado 15 junio, 2020, <http://www.asaih.org/wp-content/uploads/2011/09/Adamovsky.pdf>

¹⁹⁹ Verónica Tobeña, "Historia académica y divulgación histórica. La disputa entre dos cánones y el papel de la escuela media en la disputa," (Ponencia presentada en: I Encuentro Internacional de Educación, Buenos Aires, 29 – 31 octubre, 2014).

²⁰⁰ Edward Goyeneche-Gomez, "Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual," *Palabra Clave* 15, no. 3 (2012): 389, consultado 15 junio, 2020, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4190772>

consideran que el cine histórico distorsiona los sucesos del pasado y no entienden de producción cinematográfica²⁰¹.

En la minoría de historiadores, se encuentra Marc Ferro muy involucrado en cine histórico, al cual clasificó en dos grupos: De memoria y de ficción. Siendo su diferencia, que la primera toma imágenes procedentes del pasado y el segundo las construye. Además, el segundo grupo se divide en cinco, de acuerdo a la forma en que devuelven el pasado: Una idea motriz, un marco de acción, un análisis de un suceso, una conducción de una investigación y una interrogación metódica²⁰².

Caso un poco diferente es el documental de divulgación histórica, tanto en su género cinematográfico como televisivo, es entretenimiento pero se preocupa por transmitir los conocimientos básicos, la autenticidad, la claridad, la estética y la narrativa. A través de los años ha incorporado o desechado distintas fuentes; así también se ha configurado de distintas maneras.

De la revolución rusa (1917) a inicios de la segunda guerra mundial (1939), fueron populares los documentales de recopilación, en que el material con el cual se construía el documental era las filmaciones de los acontecimientos. Tras la segunda guerra mundial (1945) a la década de los setenta, la anterior tendencia se ve enriquecida por los archivos de los noticiarios, así también se comenzó a abarcar otros siglos para lo que fue necesario filmar obras de arte, vestigios, reliquias y otros objetos de la época. En el último cuarto del siglo XX a la actualidad, sumado a lo anterior, se ha utilizado los objetos reconstruidos y la grabación de testimonios - recuerdos. En pocas palabras, el documental de divulgación histórica para tener veracidad, utiliza fuentes que son los materiales con los que se construye, que pueden ser del tipo compilados, rodados, reconstruidos²⁰³.

²⁰¹ José Uroz, "Presentación," en *Historia y cine*, ed. José Uroz (Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999), 6.

²⁰² Marc Ferro, *El cine, una visión de la historia*, (Madrid: Akal, 2008), 9 – 11.

²⁰³ Sira Hernández Corchete, *La historia contada en televisión, el documental televisivo de divulgación histórica en España*, (Barcelona: Gedisa, 2008), 51 – 83.

En suma, tenemos la elaboración de un video para difundir la utilidad y demás aspectos importantes de las películas antiguas con: los fragmentos más importantes de estas, fotografías relacionadas (material compilado), comentarios del historiador que la ha estudiado - investigado, relatos y objetos vinculados al material audiovisual (material rodado).

Se piensa que esta propuesta, es de bajo costo, por las pocas personas que emplea en su elaboración. Al subirlo a internet puede tener un gran alcance, si es gratuito y se traduce al menos en inglés, puede llegar a cualquier usuario del ciberespacio.

Proyección acompañada: Otra manera de divulgación del conocimiento histórico usando películas, se da en el aula, varios autores han opinado como debe ejecutarse, una primera propuesta fue en 1980 por Marc Ferro, consiste en elaborar un cuestionario donde los estudiantes respondan según sus percepciones²⁰⁴. Posteriormente otro autor, se expresó a favor del cuestionario, pero en contra de proyectar la película entera, pues para él es mejor sólo ver una selección de fragmentos importantes²⁰⁵. La opinión más reciente indica que, el cine sólo refuerza el aprendizaje de la historia, pues es necesario la película y conocimientos previos para aprender más o menos historia²⁰⁶.

De una u otra manera, todas las opiniones acerca del uso de películas en clases de historia recaen en el acompañamiento. Lo que inspira a difundir la utilidad y demás aspectos importantes de las películas antiguas, en una función de cine integrada por la presencia de historiadores y personas involucradas; las opiniones de los asistentes, la presentación de artistas con obras relacionadas y por supuesto la proyección de la película.

²⁰⁴ Marc Ferro, *Cine e historia* (Barcelona: Gustavo Gili, 1980), 156.

²⁰⁵ Tomas Valero Martínez, "Cine e historia: una propuesta didáctica," *Making of*, no. 32 (2005): 31, consultado 15 junio, 2020, https://www.cinehistoria.com/propuesta_didactica_en_making_of.pdf

²⁰⁶ Ricardo Ibars Fernández e Idoia López Soriano, "La historia como género: el cine histórico," *Clío*, no. 32 (2006): 6 y 7, consultado 15 junio, 2020, <http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.htm>

Esta propuesta apunta a ser de un costo medio, emplea distintas personas, ocupa un lugar y mobiliario. De un alcance determinado por la capacidad del lugar, en general bajo en comparación con el número de personas que se llega empleando internet.

Página web: En la Biblioteca Nacional de Chile han creado el sitio digital: www.bibliotecanacionaldigital.cl; donde mantienen disponibles, “algunos trabajos audiovisuales libres de derecho... o que se han gestionado...”²⁰⁷. El portal de la filмотeca UNAM también da acceso a material cinematográfico de dominio público. Resulta provechoso aprender del proyecto “VideoActive”, acompañó su contenido audiovisual de textos elaborados por historiadores²⁰⁸.

Un sitio web aplicado a una película en específico, es una posibilidad de difusión de bajo costo (uso de dominio gratuito), de mucho alcance pues está disponible en todo lugar-momento con acceso a internet.

Exposición itinerante: las mismas cosas relacionadas que se han mencionado: objetos de la producción, creaciones artísticas y demás; pueden ser expuestas también en una exposición temporal, donde lo importante no será la condición original (usar recreaciones baja costos) sino el ingenio del curador, equilibrar lo que la gente quiere y el mensaje que se busca dar. Prácticamente una exposición de cine puede instalarse donde sea, desde un parque temático hasta un museo de ciencias, pasando por galerías de artes o lugares históricos²⁰⁹.

Los costos son altos debido al gasto de recursos humanos, pues se necesita de un equipo que realice la curaduría, otro para la gestión de espacios – permisos, uno más para el montaje – traslados, un último que hará las recreaciones. El alcance

²⁰⁷ Soledad Abarca, “Estrategias de preservación de patrimonio audiovisual en la Biblioteca Nacional de Chile,” (Documento presentado en IFLA (Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas) WLIC (Congreso Mundial de Bibliotecas e información) Lyon, 16-22 agosto, 2014).

²⁰⁸ David Fernández-Quijada y Montse Fortino, “Servicio público de televisión y patrimonio audiovisual: el proyecto VideoActive,” *El profesional de la información* 18, no. 5 (2009): 549, consultado 15 junio, 2020, <https://recyt.fecyt.es/index.php/EPI/article/view/epi.2009.sep.09/21580>

²⁰⁹ Mercedes lañez Ortega, *Musealización y puesta en valor del patrimonio cinematográfico*, (Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2014), 316 y 317.

es regular, condicionado por el tiempo acordado para permanecer y los sitios conseguidos.

Por último, se considera como forma más viable, la página web, aunque diferentes condiciones dadas por la película trabajada, la sociedad receptora y el tiempo puede dar otra resolución. Así también, las propuestas presentadas sólo son el inicio, pues seguramente nuevas surgirán.

3.3 Bosquejo fichas de nominación patrimonial de las cinco películas seleccionadas.

Las fichas de nominación patrimonial son importantes, pues es información precisa sobre la importancia nacional, la utilidad, lo destacable y el contexto. No solo es un documento imprescindible para que una película sea patrimonio. Aunque la declaratoria no proceda, con estos datos la presión pública puede pedir a los propietarios que liberen tales películas, o en su defecto les presten atención con algunas campañas publicitarias.

Que mejor manera de presentar a profundidad las cinco películas seleccionadas, que esta, en fichas de nominación patrimonial. Cabe aclarar que, las siguientes fichas de nominación patrimonial son un bosquejo: se hicieron con base en el formato de nominación a memoria del mundo de la UNESCO, los campos que se llenaron pertenecen a la parte A: información esencial, dejando fuera la parte B: información subsidiaria y la parte C: respaldo. Aun con esto, lo proporcionado a continuación es una buena parte de los datos requeridos en el trámite: propuesta patrimonial para la Secretaría de Cultura de México.

1. Sumario

Fiestas patrias en una vecindad. *Una gallega en México* producida por FILMEX en 1949, cuando arrancaba la carrera artística de Julián Soler como director. Resulta importante al ser la única en documentar la fiesta patria en una vecindad, eso se hizo en un momento de desprestigio académico a esta vivienda colectiva. Otros elementos valiosos son: su discurso sobre la convivencia, su sentir social expresado en un ingenioso diálogo realista y la sensación real que dan los niños extras corriendo en el patio.

Revitalizar lo anterior, tiene como intención reflexionar sobre las fiestas patrias de la sociedad actual, ver que no consiste en tomar o vestirse de revolucionarios, sino unirse como mexicanos una noche. Pero no será posible con la poca accesibilidad a este material, siendo necesario mantener disponible la película desde una plataforma en línea sin ningún costo.



Portada del DVD distribuido por ZIMA Entertainment en el año 2000.

2. Detalles del nominador

Nombre institucional

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Relación con el documento patrimonio nominado	Investigador
Persona a contactar	Luis Ángel Ramos Herrada
Detalles del contacto	angel_herrada@outlook.com
3. Identidad y descripción del documento patrimonio	
Nombre, año y director.	Una gallega en México, 1949, Julián Soler.
Historia	Se comenzó a rodar el 1 de agosto de 1949 en estudios Azteca, se estrenó el 31 de diciembre de 1949 en el cine Metropolitan (Ciudad de México), no recibió ninguna nominación ni reconocimiento ¹ . Su recepción fue algo negativa, en una columna se comentó que sus diálogos hacen reír con vulgaridades, es una comedia sin ingenio ² . Julián Soler, también actor, en 1945 se declaró como un director de comedia ligera ³ , tan sólo de 1944 a 1949 así lo demostró. Era un buen momento para él, cuando dirigió <i>Una gallega en México</i> , su carrera en ascenso, con la justa experiencia, era su película número catorce de las ochenta y uno que dirigirá en su vida. El mencionado largometraje tiene influencia de dos de sus trabajos anteriores: de <i>Me ha besado un hombre</i> con la situación de una refugiada y de <i>Yo también soy de Jalisco</i> con temática nacionalista.
Resumen de la trama	Ernestina (Lilia Prado), una cabaretera, está enamorada de Rodolfo (José del Río), un joven obrero bien vestido. Pero él es novio de Aurora (Alma Rosa Aguirre), una joven oficinista, hija de la protagonista, una inmigrante española. La pareja se ve obstaculizada por el odio que se tienen sus respectivos padres: Robustiano (Joaquín Pardavé) y Cándida (Niní Marshall) ambos comerciantes viudos. Su desacuerdo es por varias razones, una de ellas es su diferente afición en toreros. El padre aunque vulgar es decente, invita personalmente a la española a la fiesta patria, en el festejo empiezan a llevarse mejor. Esto motiva a Rodolfo a

	<p>confesar su relación, el padre asume una actitud reconciliadora, manda flores a Cándida por motivo de su cumpleaños y es invitado a la celebración.</p> <p>Aquí la situación empeora, pues Ernestina manda una copla anónima deshonrosa, Cándida culpa a Robustiano, Rodolfo que también lo culpa, no toma la mejor decisión, termina con Aurora y se va a vivir junto a Cristina, ella se mudó a un departamento pues no soportaba vivir en la vecindad. Robustiano insiste en su inocencia, sólo consigue demostrar sus buenas intenciones cuando defiende a sus vecinas de las injurias y el desalojo moral. Al final, Cristina le confiesa todo a Rodolfo pues ya no lo quiere, él regresa arrepentido, es perdonado, ahora si la pareja de enamorados se casan y tienen dos hijos.</p>
Datos técnicos	Producción de FILMEX Walerstein, guión de Joaquín Pardavé, fotografía de Agustín Martínez Solares, edición de Rafael Ceballos, escenografía de Jorge Fernández y duración de 103 minutos.
Origen	Carlos Vasallos Tomé fue amigo de Gregorio Walerstein, compra sus producciones hacia 1975.
Estado o condición	Formato DVD hecho y distribuido por la empresa ZIMA Entertainment, exhibida a veces en el canal once. Disponible en internet de forma ilegal.
Fuentes	<ol style="list-style-type: none"> 1. "Una gallega en México," Filmoteca UNAM, consultada 30 mayo, 2020, http://www.filmografiamexicana.unam.mx/detalles.html?idReg=5285&incremento=0 2. Isabel Farfán Cano, "Cine," <i>El siglo de Torreón</i>, 29 enero, 1950, 19. 3. "Julián Soler," UNAM, consultada 30 mayo, 2020, http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/S/SOLER_julian/biografia.html 4. García Riera, Emilio. <i>Historia documental del cine Mexicano. Tomo 4 y 5</i>. México: Universidad de Guadalajara, 1992. 5. Revista Cinema Repórter de: Junio 18-49, Noviembre 12-49, Diciembre 31-49 y Enero 7-50. 6. Laguarda, Paula Inés. 2009. "Las refugiadas españolas en el cine mexicano: género, exilio y vida cotidiana en Una gallega en México." <i>ARENAL</i> 16, no. 2: 353 – 375.

	7. "Una gallega en México," Internet Movie Data Base, consultada 30 de mayo, 2020, https://www.imdb.com/title/tt0256043/?ref =nv_sr_srsq_0
4. Justificación para incluir , evaluación contra criterios	
Autenticidad	Se ha conservado la versión original. Aparecen los dos actores principales anunciados en el año de estreno. Los diálogos de jerga popular y doble sentido, más vulnerables a ser censurados, están presentes de forma íntegra.
Significado nacional, singularidad y reemplazabilidad.	La única película que muestra los festejos del día de la independencia en una vecindad. Las condiciones de desaprobación a mediados del siglo XX de los académicos hacia esta vivienda colectiva, obstaculizaron pensar que esta fuera una representación de México, pero esa era la realidad, gran parte de los mexicanos en esos momentos llenaba las vecindades y así sería por muchos años más, al punto de que Sonia Iglesias le diera la categoría de tradición. Es irremplazable, simplemente porque no hay otra cinta que vincule la vecindad con el nacionalismo.
¿Es uno o más de estos criterios: tiempo, lugar, gente, personajes – tema, forma – estilo?	Sus elementos más valiosos son el tiempo y los personajes – tema. Lo primero, el largometraje fue creado ya en la decadencia de la industria cinematográfica, a pesar de esto hace una buena crítica social. Lo que lleva al segundo elemento, el tema central es la convivencia, esta termina cuando se habla mal de otros, por eso no se debe hacer y mejor realizar una autocrítica, como bien expresan en un diálogo del tipo realista.

	Respecto a los personajes, dos de los papeles principales comienzan siendo enemigos pero terminan aliándose ante unos vecinos que parecían amistosos pero resultan cizañeros; el papel de Ernestina rompe con la recurrentes cabareteras protagonistas y decentes del momento. En la fiesta de independencia, donde pasan niños corriendo, se da una sensación de realismo. Lo negativo es el vestuario pararrealista.
¿Hay problemas de rareza, integridad, amenaza o gestión relacionados con esta nominación?	Sólo hay problema con la gestión. La corrida de toros que aparece en el inicio, puede malinterpretarse como una incitación a declarar patrimonio esta actividad, siendo necesario aclarar la postura a favor de los derechos animales y que esta escena sirve a la causa, pues hace reflexionar sobre lo válido de esta clase de entretenimiento en el pasado, pero lo innecesario en un presente con diversas y accesibles fuentes de distracción.
5. Información legal.	
Dueño del patrimonio documental	Carlos Vasallo Tomé
Protectores del patrimonio documental	Canal cine nostalgia.
Estado legal: categoría de propiedad, accesibilidad, derechos de autor, administración responsable.	Canal cine nostalgia tiene los derechos de autor y son la administración responsable. ZIMA Entertainment tiene derechos sobre la distribución. El canal once de México adquirió los derechos sobre la exhibición. La

	<p>accesibilidad es limitada, los ejemplares en DVD son escasos y la frecuencia con la que pasa en mencionado canal mexicano es poca. En canal cine Nostalgia, se transmite con más frecuencia pero es un servicio estadounidense de paga.</p>	
<p>6. Plan de administración.</p>		
<p>¿Hay un plan en existencia para este patrimonio documental?</p>		<p>No</p>
<p>En caso negativo, adjunte más detalles sobre el almacenamiento actual y la custodia del material</p>	<p>Es necesario mantener la película disponible de forma gratuita en una plataforma en línea, para garantizar una buena revitalización.</p>	
<p>7. Consulta.</p>		
<p>Detalles de la consulta sobre esta nominación al propietario, a los protectores y al comité patrimonial de tu región u país.</p>	<p>En espera de respuesta, por parte del propietario. Se le mandó un mensaje notificando el valor de su posesión, los beneficios de tener una declaración patrimonial, el respaldo académico para el trámite y la gestión.</p>	

1. Sumario

El respeto a la mujer en una vecindad. *Cuando los hijos odian*, producida por Astor Pictures en 1950, dirigida por el importante cineasta Joselito Rodríguez, es su película número once de treinta y tres, pasó desapercibida, pero resulta significativa para el director pues en ninguna otra creación la panadería fue el escenario central, él fue panadero en Los Ángeles California después de 1923 y hasta 1929.

La importancia de este largometraje es su tema: el respeto hacia las mujeres, expresado de una forma tan sutil que sólo queda claro con el diálogo teatral de la escena final. Además esta cinta puede ser integrada al discurso feminista, pues su protagonista es la más empoderada del cine de vecindad y posiblemente de



Cartel usado por El siglo de Torreón para anunciar su estreno durante mayo de 1950.

La discrepancia de títulos levanta sospecha sobre una posible alteración

la cinematografía mexicana, lidera a varios empleados, es amable, responsable y se da a respetar, toda una inspiración. Actualmente, tiene casi nula accesibilidad en México, un primer paso para revitalizar es mantener disponible la película desde una plataforma en línea sin ningún costo.

2. Detalles del nominador	
Nombre institucional	Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Relación con el documento patrimonio nominado	Investigador
Persona a contactar	Luis Ángel Ramos Herrada
Detalles del contacto	angel_herrada@outlook.com

3. Identidad y descripción del documento patrimonio

Nombre, año y director.	Quando los hijos odian, 1949, Joselito Rodríguez.
Historia	Se comenzó a rodar el 20 de octubre de 1949 en estudios CLASA, se estrena el 9 de febrero de 1950 en el cine Opera (ciudad de México), no recibió ninguna nominación ni reconocimiento ¹ . Su recepción fue indiferente, algo raro en los inicios del director Joselito Rodríguez, en sus diez películas había conseguido buena recibida e incluso dos grandes éxitos: <i>Ay, Jalisco no te rajes</i> y <i>Angelitos negros</i> . En <i>Quando los hijos odian</i> vuelve a utilizar por segunda ocasión a su hija Titina Romay, el cineasta Joselito había demostrado dominar la dirección actoral infantil con <i>Chachita</i> en cuatro películas. Respecto al género, continúa su tendencia al drama familiar un poco inclinado a la comedia, de la que también tenía experiencia. Esta película tuvo que ser significativa para Joselito, en ninguna otra desarrolló la trama en una panadería, oficio que aprendió de su padre y desempeño en Los Ángeles California después de 1923 hasta 1929 ² .
Resumen de la trama	Dolores (Amanda del Llano) lidera una panadería instalada en la accesoria de la vecindad donde vive. Su madre Carmelita (Lupe Inclán) se encarga de vender el pan en el mostrador. Su hermano Tachito (Carlos Orellana) es un joven con síndrome de Down. Su padre Ramón, el supuesto panadero, es un borracho que toma el dinero de las ganancias y golpea a su familia (Miguel Inclán). Cuando Carmelita le da a Ramón el dinero que Dolores había

escondido para huir de él, se va de fiesta con su compadre, promete nunca más volver, su familia se alegra.

Después Carmelita recibe a la niña huérfana Lupita (Titina Romay), el montaje insinúa que Dolores llora cada que sabe de un niño, porque abandonó a una hija bastarda e incluso que esta puede ser Lupita. Luego aparece José Luis (Eduardo Noriega), quien pone una expendedora de pan en la misma calle de la panadería, se enamora de Dolores, le demuestra su amor en varias ocasiones: para que no sean competencia compra su pan para el venderlo, le lleva serenata y hace cumplidos. Al inicio Dolores se resiste, pero acaba también enamorada, confiesa a su sirvienta Nicolasa (Delia Magaña) que no puede ser esposa pues tiene miedo que sus hijos nazcan igual que su hermano.

Entonces va al médico para estar segura de lo que puede pasar con sus hijos. José Luis al enterarse por la madre de Dolores, que ella sale arreglada y puntual, teme que tenga otro galán así que la sigue y la ve entrar con un hombre a un edificio, malinterpretó la visita al doctor. Dolores recibe la buena noticia de que no hay problema alguno con su descendencia, acuerdan otra cita para consultar a su hermano.

Feliz regresa con José Luis dispuesta a casarse, pero el ya no quiere nada con ella y hasta la trata mal. Por unos días no se hablan, cuando el médico pasa por la calle, José Luis al identificar al hombre lo sigue, viendo que entra a la panadería se dispone a confrontarlo, así sucede, se aclara el malentendido.

Para cerrar Ramón regresa a su hogar por más dinero, Lupita causa que le peguen a Tachito, coincide con el momento en que una representante del Hospicio había llegado para recogerla, esta vez no opone resistencia pues se siente culpable. Tachito un día, con ayuda de un empleado (Fernando Soto) visita a su amiga en el hospicio, ocasiona un relajó que hasta dos policías lo

	regresaron a la vecindad por tratarse de un loco peligroso. La madre de José Luis escandalizada se opone al matrimonio de su hijo, se da la oportunidad para que Carmelita le explique que el estado de su hijo no es por el alcoholismo del padre si no porque esté la golpeó en su nacimiento. Al mismo tiempo, Tachito en una broma que se sale de control quema vivo a Ramón que dormía profundamente. La última escena es su velorio.
Datos técnicos	Productor Astor Pictures Alfonso Sánchez Tello, guion de Joselito Rodríguez y Carlos Orellana; fotografía de José Ortiz Ramos, edición de Fernando Martínez, escenografía de Ramón Rodríguez Granada, decoración de Pablo Galván y duración de 100 minutos.
Origen	Alfonso Sánchez Tello consiguió un acuerdo con Astor Pictures para que financiara y distribuyera esta película en Estados Unidos. En 1956, cuando muere el dueño de la Astor Pictures, esta termina en la bancarrota, su poca producción es puesta en venta, termina siendo propiedad de Carlos Vasallo Tomé.
Estado o condición	Dos formatos DVD: uno hecho en 2004 y distribuido en Estados Unidos por Venus Pictures; otro hecho en 2008 y distribuido en México por Séptimo Arte Distribución. Disponible en internet de forma ilegal.
Fuentes	<ol style="list-style-type: none"> 1. "Cuando los hijos odian," Filмотeca UNAM, consultada 31 mayo, 2020, http://www.filmografiamexicana.unam.mx/detalles.html?idReg=5292&incremento=0 2. "José de Jesús Joselito Rodríguez," UNAM, consultada 31 mayo, 2020, http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/R/RODRIGUEZ_ruelas_jose_de_je_sus_joselito/biografia.html 4. García Riera, Emilio. <i>Historia documental del cine Mexicano. Tomo 4 y 5</i>. México: Universidad de Guadalajara, 1992. 5. Revista Cinema Repórter de: Febrero 11 – 50 y 18 – 50. 6. "Cuando los hijos odian," Internet Movie Data Base, consultada 31 mayo, 2020, https://www.imdb.com/title/tt0424917/?ref_=nv_sr_srsq_0

4. Justificación para incluir , evaluación contra criterios

Autenticidad	En duda. Su estreno se anunció con el título: <i>La hija del panadero</i> , ejemplo en el periódico <i>El siglo de Torreón</i> durante mayo de 1950, pero la versión que se registró en la filmoteca UNAM y la que está disponible en internet de forma ilegal (que a su vez fue la transmitida por televisión) tiene por título <i>Cuando los hijos odian</i> . Comprobando que se trata del mismo largometraje, porque aparece la misma imagen de los personajes: Tachito y Lupita. Pero esta discrepancia de títulos levanta sospecha sobre una posible alteración.
Significado nacional, singularidad y reemplazabilidad.	Su protagonista, es la más empoderada del cine de vecindad y posiblemente de la cinematografía mexicana. Pertenece a las divas terrenales que surgen a partir de 1948. En esta categoría se enfrenta contra Sara García, que en <i>Dos pesos dejada</i> o <i>El papelerito</i> actuó un papel de señora trabajadora, bondadosa y consejera. Amanda del Llano interpreta a Dolores, no da consejos (es más joven) pero si lidera a varios empleados, no duda en correr a vagos. También es amable, responsable y se da a respetar. No es tarea fácil encontrar un reemplazo a lo que inspira esta mujer.
¿Es uno o más de estos criterios: tiempo, lugar, gente, personajes – tema, forma – estilo?	Sus criterios más valiosos son los personajes – tema y el tiempo. En este primero, se suma al ya abordado personaje de Dolores; el de su padre Ramón, actuado por Miguel Inclán, un antagonista tan ruin a la altura de <i>Nosotros los pobres</i> , con la diferencia que en esta historia muere sin arrepentirse. Un último personaje a destacar es Tachito, que hace preguntarse por una realidad desapercibida, la situación de las

	<p>personas con síndrome de down en las vecindades de los años cincuenta.</p> <p>Por si fuera poco, el tema central es el respeto a las mujeres, queda claro con el diálogo teatral de la última escena, Nicolasa dice, citando al cura de su pueblo: “Mientras los hombres no supieron respetar sus hogares, querer a sus mujeres y cuidar a sus hijos. México nunca sería grande”.</p> <p>Relacionado al segundo criterio, es el título <i>La hija del panadero</i>, demasiado raro pues Ramón, padre de Dolores, está lejos de que se le atribuyera tal ocupación. Hacia 1950, los padres eran la autoridad incuestionable, utilizar las palabras <i>Cuando los hijos odian</i> era bastante conflictivo, era la antesala a desafiarlos, incluso confrontar al gobierno paternalista.</p>
<p>¿Hay problemas de rareza, integridad, amenaza o gestión relacionados con esta nominación?</p>	<p>Problemas de integridad y gestión. El primero, porque la única versión ilegal completa disponible (a las otras les falta el final), a ratos repite los últimos segundos de la escena, algo molesto pero con un programa de edición básico se arregla. El segundo, la escena del domador de perros, siendo necesario aclarar la postura a favor de los derechos animales y que este momento sirva para reflexionar lo válido de este entretenimiento aun en 1950.</p>
<p>5. Información legal.</p>	

Dueño del patrimonio documental	Carlos Vasallo Tomé
Protectores del patrimonio documental	Canal cine nostalgia.
Estado legal: categoría de propiedad, accesibilidad, derechos de autor, administración responsable.	Carlos Vasallo Tomé posee todos los derechos y su canal cine nostalgia es la administración responsable. No han cedido el permiso de distribución y exhibición. Haciendo su accesibilidad casi nula, sólo disponible por el menciona canal, que es de paga y estadounidense.

6. Plan de administración.

¿Hay un plan en existencia para este patrimonio documental?	No
En caso negativo, adjunte más detalles sobre el almacenamiento actual y la custodia del material	Es necesario mantener la película disponible de forma gratuita en una plataforma en línea, para garantizar una buena revitalización.

7. Consulta.

Detalles de la consulta sobre esta nominación al propietario, a los protectores y al comité patrimonial de tu región u país.	En espera de respuesta, por parte de un representante de la administración responsable. Se le mandó un mensaje notificando el valor de su posesión, los beneficios de tener una declaración patrimonial, el respaldo académico para el trámite y la gestión.
--	--

1. Sumario

Una vecindad unida. *Arrabalera* producida por Luis Manrique en 1950, cuando la faceta como director de Joaquín Pardavé estaba estancada en la tragicomedia, este largometraje tiene un bohemio diferente: Roberto, el personaje que interpreta Fernando Fernández, no sólo ayuda a su amada, sino también a su madre y a los niños de la vecindad. Resulta importante al ser la mejor representación de una población de vecindad unida. Sumado a su mensaje, ser optimistas con quienes nos rodean.

Revitalizar lo anterior, haría que la población mexicana no tuviera la falsa creencia que en estratos sociales superiores se está con mejores personas, causando la reconciliación en su entorno inmediato, dando paso a la colaboración. El filme está bien conservado, es accesible, resta darle una mayor difusión.



Cartel usado por El siglo de Torreón para anunciar su estreno durante julio de 1951.

2. Detalles del nominador	
Nombre institucional	Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Relación con el documento patrimonio nominado	Investigador
Persona a contactar	Luis Ángel Ramos Herrada
Detalles del contacto	angel_herrada@outlook.com

3. Identidad y descripción del documento patrimonio

Nombre, año y director.	Arrabalera, 1950, Joaquín Pardavé.
Historia	<p>Se comenzó a rodar el 27 de julio de 1950 en estudios Azteca, se estrenó el 4 de abril de 1951 en el cine Nacional (Ciudad de México), no recibió ninguna nominación ni reconocimiento¹. Su recepción fue indiferente, siendo factores su título y la actuación de Fernando Fernández, pues el público la relaciono con una historia de cabaretera, para ese momento un género explotado, aunque realidad su género es el drama, la comedia e incluso el romance.</p> <p>Su director Joaquín Pardavé fue también actor, protagonizando buena parte de sus creaciones, este no fue el caso de <i>Arrabalera</i>. En este largometraje se fusionan varios aspectos de su para entonces carrera como director de ocho años: la tragicomedia como el signo más identificable, el crimen derivado de la cinta <i>Lágrima de sangre</i> y las canciones de Fernando Fernández directamente del filme cabaretero <i>Amor vendido</i>. Esta sería su dirección número quince de veintidós, para este momento su ingenio ya mostraba decadencia, pero <i>Arrabalera</i> renovó lo que hacía, dirigió después tres películas de crimen: <i>El gendarme de la esquina</i>, <i>Pasionaria</i> y <i>Secreto profesional</i>.</p>
Resumen de la trama	Rosa (Marga López) es una joven amable vendedora de tianguis, su hermano es un joven mudo (Quintín Bulnes). Ella tiene dos pretendientes: Felipe (Manolo Fábregas), gerente de un almacén

de ropa y Roberto (Fernando Fernández), su vecino compositor. Quiere más a Roberto, pero no tiene dinero pues ayuda a su madre enferma. La necesidad de Rosa, la hace elegir a Felipe, en un inicio no creía en sus intenciones, hasta que el cedió a casarse, lo que ella no sabía es que ya había arreglado un matrimonio falso.

El día de la boda, Rosa se dio cuenta que no era feliz entre los ricos, aun así continuó su matrimonio, al regresar de la luna de miel en Estados Unidos, visita a su amigos de la vecindad, les da regalos, se entera que la madre de Roberto (Aurora Walker) ahora está en silla de ruedas.

Rosa se da cuenta que Ana María (Manolita Saval), la hermana de Felipe, engaña al viejo Juan (Armando Velasco), el dueño del almacén, al cual aprecia por su bondad y decencia. Por eso la acompaña al departamento de su amante, donde Juan y Felipe llegan de sorpresa, Rosa encubre a Ana María, abre la puerta y Juan sufre una decepción de ver ahí a quien consideró una hija decente, Felipe aprovecha el momento para desechar a Rosa, le confiesa que nunca la quiso y que no la quiere volver a ver. Rosa regresa a la vecindad, le cuenta a Roberto su sacrificio y se confiesan su amor.

Otro día, los hermanos intentan robar de la caja fuerte del almacén, Juan los descubre, Felipe lo mata e incrimina a Rosa. Roberto y la palomilla trabajan para juntar lo de la fianza, consiguiéndolo se hace una fiesta en el patio

Después Ana María llega a la vivienda de Rosa, agradecida por lo que hizo, confiesa el crimen de su hermano, un secua da aviso a Felipe, él llega con su banda de mafiosos para deshacerse de la confesión, un niño de la vecindad se escabulle para dar aviso a la policía y Roberto, se da un enfrentamiento, Felipe se suicida

	cuando es acorralado, ahora si Roberto puede casarse con Rosa, así lo hacen.
Datos técnicos	Producción de Luis Manrique, guion de Joaquín Pardavé, argumento de Luis Manrique, fotografía de Enrique Wallace, edición de Juan José Marino, escenografía de Jorge Fernández y duración de 93 minutos.
Origen	Se sabe poco de Luis Manrique, produjo 47 películas, siendo la primera película <i>Los de abajo</i> de 1939, en gran parte compartió la financiación, ocasionalmente cubría el gasto sólo como es el caso de <i>Arrabalera</i> , en su trayectoria hasta <i>El zorro vengador</i> de 1961, se vinculó con grandes productores, entre ellos Gregorio Walerstein. Es posible que la razón de no existir quien continuara sus producciones, se deba a una bancarrota, sus derechos fueron puestos en venta y en una línea de transacciones no definida, termina Carlos Vasallos Tome siendo propietario de <i>Arrabalera</i> .
Estado o condición	Buena, aunque no tiene formato DVD, se encuentra disponible de forma digital en la plataforma Claro video. Además pasa de vez en cuando por el canal cine nostalgia. Incluso se puede ver de forma ilegal en internet.
Fuentes	<ol style="list-style-type: none"> 1. "Arrabalera," Filmoteca UNAM, consultada 4 de junio, 2020, http://www.filmografiamexicana.unam.mx/detalles.html?idReg=5330&incremento=0 2. García Riera, Emilio. <i>Historia documental del cine Mexicano. Tomo 4 y 5</i>. México: Universidad de Guadalajara, 1992. 3. "Arrabalera," Internet Movie Data Base, consultada 4 de junio, 2020, https://www.imdb.com/title/tt0262238/?ref_=fn_al_tt_2

4. Justificación para incluir , evaluación contra criterios

Autenticidad	Se ha conservado la versión original. Aparecen los dos actores principales anunciados en el año de estreno. Los créditos que aparecen en la versión de Claro video coinciden con los registrados en la filmoteca UNAM.
--------------	--

Significado nacional, singularidad y reemplazabilidad.	Es la mejor representación sobre una población de vecindad unida, del cine mexicano. Además es de los pocos ejemplos y el mejor, en que se usa la vecindad para desarrollar una escena de acción. Ambos significados hacen que no se pueda reemplazar con ninguna otra película mexicana.
--	---

¿Es uno o más de estos criterios: tiempo, lugar, gente, personajes – tema, forma – estilo?	Su criterio más valioso son los personajes – tema. El mensaje central de la película es ser optimista con quienes nos rodean, pues en todos lados hay gente despreciable. Los papeles destacables son los de: Rosa, que refleja bien la canción de Fernando Fernández que inspiró todo el largometraje: <i>Arrabalera</i> ; Belindo, pues no fueron recurrentes los mudos, otro y el último aparece en <i>Los enredos de una gallega</i> ; Roberto, que demuestra no sólo ayudar a su amada, como era común, ayuda también a su madre y a los niños de su vecindad, a quienes les enseñó a tocar la guitarra.
--	---

¿Hay problemas de rareza, integridad, amenaza o gestión relacionados con esta nominación?	Ningún problema.
---	------------------

5. Información legal.

Dueño del patrimonio documental	Carlos Vasallo Tomé
Protectores del patrimonio documental	Canal cine nostalgia.
Estado legal: categoría de propiedad, accesibilidad,	Carlos Vasallo Tomé tiene todos los derechos, su canal cine nostalgia es la administración responsable. Claro video, propiedad de Carlos

derechos de autor, administración responsable.	Slim, tiene los derechos de exhibición en México.
--	---

6. Plan de administración.

¿Hay un plan en existencia para este patrimonio documental?	No
---	----

En caso negativo, adjunte más detalles sobre el almacenamiento actual y la custodia del material	Es necesario mantener la película disponible de forma gratuita en una plataforma en línea, para garantizar una buena revitalización.
--	--

7. Consulta.

Detalles de la consulta sobre esta nominación al propietario, a los protectores y al comité patrimonial de tu región u país.	En espera de respuesta, por parte de un representante del propietario. Se le mandó un mensaje notificando el valor de su posesión, los beneficios de tener una declaración patrimonial, el respaldo académico para el trámite y la gestión.
--	---

1. Sumario

La representación más artística de una vecindad. *El ruiseñor del barrio* producida por Internacional Cinematográfica Jacques Gelman en 1951, el año más productivo en el inicio de la carrera de Jaime Salvador, fue su película 24 de las cien que dirigió en toda su vida. Su importancia reside en ser la representación más artística de una vecindad, la única en utilizar el diálogo poético. Otro elemento valioso es la participación de Pinky Molina, un gran talento infantil desperdiciado pues fue su única película en México.

La revitalización del anterior largometraje, busca que el espectador valore el espacio donde vive, que tenga una mirada más artística de este, pues si Jaime Salvador consiguió hacerlo de una vivienda colectiva hacinada, todo lugar puede ser apreciado. Para lograr esto, será necesario cambiar la accesibilidad, a una que sea gratuita y darle más difusión.



Cartel usado por El siglo de Torreón para anunciar su estreno durante agosto de 1952.

2. Detalles del nominador

Nombre institucional	Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Relación con el documento patrimonio nominado	Investigador
Persona a contactar	Luis Ángel Ramos Herrada
Detalles del contacto	angel_herrada@outlook.com

3. Identidad y descripción del documento patrimonio

Nombre, año y director.	El ruiseñor del barrio, 1951, Jaime Salvador.
Historia	Se comenzó a rodar el 3 de diciembre de 1951 en estudios Azteca, se estrenó el 15 de agosto de 1952 en el cine Orfeón (Ciudad de México), no recibió ninguna nominación ni reconocimiento ¹ . No tuvo éxito, resultado extraño en las películas comerciales de Jaime Salvador, se debe a que <i>El ruiseñor</i> es seguramente su dirección más artística. Al momento que dirige este largometraje, no habían pasado ni diez años de su primer trabajo en 1943 y ya había dirigido 23 filmes de géneros tan variados que le quedaba poco en explorar. El año de 1951 fue el

	<p>más productivo de sus inicios, con cuatro direcciones, los años venideros serían aún más fructíferos. Terminando en 1969 con un total de cien películas dirigidas.</p>
Resumen de la trama	<p>German (Armando Calvo), un concertista que sufrió un accidente automovilístico en el que murió su esposa, la culpa interrumpió su carrera, se hizo alcohólico, quedó pobre y se fue a vivir a una vecindad, llevando consigo a su hija Beatriz (Pinky Molina). La señora Eugenia, una rica, decidió romper comunicación con su ahijado, su amigo Julián (Ángel Garasa) le pide no ser tan dura con él. Mientras tanto Beatriz fascina a sus vecinos con su voz, hace amistad con la familia de Nerón (Oscar Pulido), se une a su banda musical. Julián lleva este conjunto a Eugenia, ocasionando que quiera recuperar a su nieta. Otro día manda a Julián con abogados para que recoja a la niña, ella no quiere abandonar a su padre, el sabiendo que estará mejor con su abuela, la entrega. Beatriz, no estando de acuerdo, se porta mal, sólo toma una buena conducta hasta que su abuela se reconcilia con su papá. En el concierto debut de Beatriz, su padre toca el violín y sus amigos de la vecindad están en el público.</p>
Datos técnicos	<p>Producción de Internacional Cinematográfica Jacques Gelman, guion de Jaime Salvador, fotografía de Agustín Jiménez, edición de Carlos Savage, edición de sonido por Reynaldo Portillo, escenografía de Francisco Marco Chillet y duración de 100 minutos.</p>
Origen	<p>Jacques Gelman mantuvo buena relación con Emilio Azcárraga Milmo. Al no tener herederos, le cedió los derechos de sus producciones. Emilio Azcárraga Milmo heredó la producción de Gelman a su hijo.</p>
Estado o condición	<p>Buena, aunque no tiene formato DVD, se encuentra disponible de forma digital en dos plataformas: Prime video y Apple tv.</p>

Fuentes	<ol style="list-style-type: none"> 1. “El ruiseñor del barrio,” Filmoteca UNAM, consultada 5 de junio, 2020, http://www.filmografiamexicana.unam.mx/detalles.html?idReg=5532&incremento=0 2. García Riera, Emilio. <i>Historia documental del cine Mexicano. Tomo 4 y 6.</i> México: Universidad de Guadalajara, 1992. 3. “El ruiseñor del barrio,” Internet Movie Data Base, consultada 5 de junio, 2020, https://www.imdb.com/title/tt0265670/?ref_=nv_sr_srsrg_0
----------------	--

4. Justificación para incluir , evaluación contra criterios

Autenticidad	Se ha conservado la versión original. Aparecen los dos actores principales anunciados en el año de estreno. Los créditos que aparecen en la versión de Claro video (véase estado legal) coinciden con los registrados en la filmoteca UNAM.
---------------------	---

Significado nacional, singularidad y reemplazabilidad.	Es la representación más artística de una vecindad. Podría hacer que el espectador aprecie más el espacio donde vive, porque si Jaime Salvador pudo apreciar una vivienda colectiva hacinada, nada escapa de la mirada artística. Es irremplazable por otra película, pues ninguna otra utilizó el diálogo poético.
--	---

¿Es uno o más de estos criterios: tiempo, lugar, gente, personajes – tema, forma – estilo?	<p>Sus criterios más valiosos son el tiempo y la gente. El primero porque el lapso entre el inicio del rodaje y el estreno fue de ocho meses con doce días, la cantidad más alta entre las cinco propuestas, siendo un indicio del esfuerzo por conseguir un buen resultado.</p> <p>Lo segundo porque Jaime Salvador no es conocido por películas artísticas, sino comerciales. Es probable que el intrépido productor que consiguió el primer gran éxito de Cantinflas, Gelman una personalidad más artística, haya pedido algo diferente. De cualquier manera, este filme demuestra que</p>
--	---

	<p>Jaime Salvador tenía el potencial para salir de malos largometrajes.</p> <p>Por último, este largometraje fue el debut y la despedida de Pinky Molina, en opinión personal, un desperdicio pues tenía más talento que las estrellas infantiles que acaparaban en ese entonces la pantalla: Chachita, Tucita y Titina Romay.</p>
--	--

¿Hay problemas de rareza, integridad, amenaza o gestión relacionados con esta nominación?	Ningún problema.
---	------------------

5. Información legal.

Dueño del patrimonio documental	Emilio Azcárraga Jean.
Protectores del patrimonio documental	Ninguno, en específico.
Estado legal: categoría de propiedad, accesibilidad, derechos de autor, administración responsable.	Emilio Azcárraga Jean es el propietario, Televisa es la administración responsable, recientemente revocaron los derechos de exhibición a Claro video para cederlos a Prime video y Apple tv.

6. Plan de administración.

¿Hay un plan en existencia para este patrimonio documental?	No
En caso negativo, adjunte más detalles sobre el almacenamiento actual y la custodia del material	Es necesario mantener la película disponible de forma gratuita en una plataforma en línea, para garantizar una buena revitalización.

7. Consulta.

Detalles de la consulta sobre esta nominación al propietario, a los	En espera de respuesta, por parte de un representante del propietario. Se le mandó un mensaje notificando el valor de
---	---

protectores y al comité patrimonial de tu región u país.

su posesión, los beneficios de tener una declaración patrimonial, el respaldo académico para el trámite y la gestión.

1. Sumario

Delincuencia compleja. *Los hijos de nadie* producida por Mario Gutiérrez Roldan y producciones Independencia en 1952, cuando casi daba fin la breve ocupación de Carlos Vejar Cervantes como director, en este largometraje se manifiesta tres rasgos de su dirección: su inclinación a historias trágicas, su interés en la infancia y su formación en el cine documental. *Los hijos de nadie* resulta importante pues es la única película que se puede considerar de una desmitificación subversiva. Además fue la única en representar la herencia de la portería.

Su tema sigue vigente en nuestra actualidad, cuando aún se piensa que la delincuencia se soluciona con educación y amor, este filme golpea con la demostración que estos dos aspectos no son suficientes, lo que falta se deja a interpretación personal, creemos se refiere a la convivencia. *Los hijos de nadie*, es la cinta más vulnerable y de difícil acceso de todas, es necesario presionar a la administración responsable para que la digitalice y mantenga disponible en una plataforma de video bajo demanda.



Cartel usado por "El siglo de Torreón" para anunciar su estreno durante diciembre de 1952.

2. Detalles del nominador

Nombre institucional	Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Relación con el documento patrimonio nominado	Investigador
Persona a contactar	Luis Ángel Ramos Herrada
Detalles del contacto	angel_herrada@outlook.com

3. Identidad y descripción del documento patrimonio

Nombre, año y director.	Los hijos de nadie, 1952, Carlos Vejar Cervantes.
Historia	Se comenzó a rodar el 2 de enero de 1952 en estudios Azteca, se estrenó el 1 de septiembre de 1952 en los cines: Colonial, Ermita y Florida (Ciudad de México), no recibió ninguna nominación ni reconocimiento ¹ . Su director, Carlos Vejar Cervantes, comenzó con la dirección del drama <i>Rosa de Xochimilco</i> en 1939. En <i>Los hijos de nadie</i> se refleja tres características de él: su inclinación a historias trágicas, su interés en la infancia y su formación en el cine documental, realizó seis películas de corta duración a finales de la década de los treinta con intenciones turísticas. <i>Los hijos de nadie</i> sería su novena película, deja la dirección cinematográfica en 1953 con un total de trece películas.
	El penalista Luis Molina (Rodolfo Landa) lleva el hilo de la historia, comparte con la profesora Marín (Aurora Walker) los expedientes de dos delincuentes. El primer caso, la joven analfabeta Rosa (Marina Herrera), en su infancia quedo huérfana, su madre murió al nacer y su decente padre obrero fue atropellado por un irresponsable, junto a la anciana que trato de salvar. Creció bajo el cuidado de Camelita la portera, hasta su juventud pues la señora murió por una pulmonía. Desamparada, acepta la proposición de su vecino Raúl (Dagoberto Rodríguez) ser cantante, pero el tenía malas intenciones, prostituye a Rosa y la golpea cada que rechaza las caricias. Un día, la señorita no

Resumen de la trama	<p>soporta más y asesina a su explotador. Así es como termina en la cárcel, entrevistada por su abogado Luis Molina.</p> <p>La profesora Marín afirma que el anterior caso se hubiera prevenido con educación, a lo que contesta el licenciado Molina que no es la ignorancia el único factor, hay muchos otros, entre estos el fatalismo así pasa al caso siguiente.</p> <p>José López Martínez (David Silva) en su infancia no tuvo educación a causa de Simón Guillermo Bravo Sosa), su padre borracho. Tuvo un amigo con un padre responsable que si lo inscribió a la escuela. Ese día de inscripciones Simón murió en la cantina. Poco tiempo después la familia de su amigo se mudó de la vecindad. Ahora José en su juventud, vive con su madre en la pobreza, se ocupa en lo que hacía su papá, reparaciones en general, pero detesta este trabajo prefiere apostar en el billar.</p> <p>Un día la novia de su amigo Pichirilo, le presenta a María (Carmelita González), una joven mesera. José la mete a trabajar de sirvienta en una casa rica, le propone dejar la puerta abierta para que entre a robar, ella no acepta. Luego, José aprovecho las visitas que le hacía a su novia María en el trabajo, para obligarla a ser cómplice del robo, toman unas joyas, huyen a un hotel, José va un torneo de billar para su coartada, pero María aprovecha el momento para huir y denunciarlo. La policía, con la ayuda de la madre de José, llega al billar donde está, inicia una persecución donde el delincuente sale herido. En el hospital, José es entrevistado por el abogado Luis Molina, le revela que a la señora que robo es su madre y él es su amigo de la infancia. José no soporta la sorpresa y muere.</p>
Datos técnicos	<p>Producción de Mario Gutiérrez Roldan y producciones Independencia. Guion de Carlos Villatoro, fotografía de Rosalío Solano, edición de Carlos Savage, escenografía José Rodríguez Granada y duración de 85 minutos.</p>

Origen	Mario Gutiérrez Roldan al parecer no hereda a nadie los derechos, pasando al director Carlos Vejar Cervantes que tampoco se los deja a alguien. Los estudios Azteca Churubusco asumen la propiedad, siendo el director en turno de Televisa el propietario, Emilio Azcarraga Jean tiene derechos sobre la cinta <i>Los hijos de nadie</i> .
Estado o condición	Situación crítica, no existe el formato DVD ni en ningún otro, mucho menos está digitalizada para plataformas de video bajo demanda. Sólo es accesible de manera ilegal en internet y por medio del canal De película que la pasa sin tanto aviso en pocas ocasiones.
Fuentes	<ol style="list-style-type: none"> 1. "Los hijos de nadie," Filmoteca UNAM, consultada 6 de junio, 2020, http://www.filmografiamexicana.unam.mx/detalles.html?idReg=5603&incremento=0 2. García Riera, Emilio. <i>Historia documental del cine Mexicano. Tomo 5 y 6</i>. México: Universidad de Guadalajara, 1992. 3. "Carlos Vejar Cervantes," UNAM, consultada 6 de junio, 2020, http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/V/VEJAR_cervantes_carlos/biografia.html

4. Justificación para incluir , evaluación contra criterios

Autenticidad	Se ha conservado la versión original. Los créditos que aparecen en la versión ilegal, que es copia del original, coinciden con los registrados en la filmoteca UNAM.	
Significado nacional, singularidad y reemplazabilidad.	Es el único ejemplar de una película de vecindad con desmitificación subversiva. Aún aplicable a nuestro presente, donde se piensa las mismas soluciones a la delincuencia, sin duda este filme hará pensar más allá de la educación y el amor. Además es la única representación de heredar el puesto de la portera. Por todo lo anterior, no hay otro largometraje que le pueda sustituir.	

¿Es uno o más de estos criterios: tiempo, lugar, gente, personajes – tema, forma – estilo?	Su criterio más valioso es el tema, la forma y el estilo. El tema es cuidar el desarrollo de la infancia con algo más que educación y amor, en opinión personal, sumar la convivencia. La forma de sus habitantes, no fue la recurrente población alegre a pesar de la adversidad, sino una que sufre de forma reservada; el final no es nada feliz. Su estilo narrativo, poco común, es el tiempo trastocado.
--	--

¿Hay problemas de rareza, integridad, amenaza o gestión relacionados con esta nominación?	Si, la conversión a formato digital para plataformas en línea, es un proceso que requiere de profesionales. Pero esto es necesario para garantizar una buena accesibilidad, a un material con buena calidad de video y sonido.
---	--

5. Información legal.

Dueño del patrimonio documental	Emilio Azcárraga Jean.
---------------------------------	------------------------

Protectores del patrimonio documental	Ninguno, en específico.
---------------------------------------	-------------------------

Estado legal: categoría de propiedad, accesibilidad, derechos de autor, administración responsable.	Emilio Azcárraga Jean es el propietario de todos los derechos, Televisa es la administración responsable. Al parecer nadie ha pedido permiso para distribuir o exhibir el material.
---	---

6. Plan de administración.

¿Hay un plan en existencia para este patrimonio documental?	No
---	----

En caso negativo, adjunte más detalles sobre el almacenamiento actual y la custodia del material	Es necesario mantener la película disponible de forma gratuita en una plataforma en línea, para garantizar una buena revitalización.
--	--

7. Consulta.

<p>Detalles de la consulta sobre esta nominación al propietario, a los protectores y al comité patrimonial de tu región u país.</p>	<p>En espera de respuesta, por parte de un representante del propietario. Se le mandó un mensaje notificando el valor de su posesión, los beneficios de tener una declaración patrimonial, el respaldo académico para el trámite y la gestión.</p>
---	--

Siendo positivos, al menos una de estas cinco películas será parte del patrimonio audiovisual futuro. Difícil elección tendrá el comité para seleccionar esa película, por eso a continuación se agrega un cuadro comparativo para ayudar en esa decisión.

Comparación de las cinco películas.			
	Criterios.	Análisis.	
		Histórico.	Semiología.
Una gallega en México.	Histórico estético.	Representación de las fiestas patrias en una vecindad. El papel de su cabaretera rompe con lo presentado a ese momento, es una antagonista.	No identificado
	Moral.	Dos papeles principales empiezan como enemigos, pero terminan aliándose.	Dialogo realista expresa el no criticar a los demás y mejor hacer autocrítica.
Cuando los hijos odian.	Histórico estético.	El papel de mujer protagonista es excepcional: una mujer joven que lidera una panadería, es la jefa de familia sin ser huérfana y es amable.	No identificado

		En la publicidad de estreno se utilizó otro título, pues <i>Cuando los hijos odian</i> resultaba incómodo en un momento de mucho respeto a los padres.	
	Moral.	No aplica.	Un dialogo teatral de respeto a las mujeres.
Arrabalera.	Histórico estético.	Su variante de bohemio, que ayuda no solo a su amada sino también a su madre y los niños de su vecindad.	Una de las mejores escena de acción y sucede en el techo de la vecindad.
	Moral.	Los extras que conforman la población de vecindad construyen un lugar donde reunirse.	No identificado
El ruseñor del barrio.	Histórico estético.	Película artística inusual en el director Jaime Salvador que se dedicó al cine comercial.	Dialogo poético.
	Moral.	Se ve a los habitantes de la vecindad unidos celebrar una nosada	El plano general, el cambio de tomas, la iluminación y un ángulo picado. Plasma de forma artística la numerosa población de una vecindad. Es una invitación a mirar de forma positiva a quienes viven a nuestro alrededor.
Los hijos de nadie.	Histórico estético.	Una película de vecindad de desmitificación subversiva. Única representación de heredar la portería.	Estilo narrativo único: tiempo trastocado.
	Moral.	Su intención es demostrar que no basta la educación y el amor para cuidar la infancia, dejando lo que falta a interpretación personal. Se considera que se refiere a la convivencia.	No identificado

CONCLUSIONES.

Espero que este texto sea de utilidad y del agrado del lector. Así también, que sea una invitación a los historiadores para rescatar esas películas de antaño del casi olvido, pues es una tarea que nos corresponde según la historia pública y no se debe subestimar, en lo aquí tratado surgieron varias ideas presentadas a continuación.

La historia del cine necesita para ser aceptada como especialidad historiográfica: adentrarse más en el enfoque económico – tecnológico y de cercanía histórica; identificar los múltiples elementos que crean los lenguajes del cine, sobre todo para la perspectiva estética; sumar otro tipo de críticas y análisis, no reducir al contexto ni siquiera en el enfoque sociocultural. Se considera que todo estudio revelador de una película puede iniciar un proyecto de patrimonialización.

Los estudios de vecindad en México surgidos a partir de 1985 han pasado del extremo negativo al positivo, debe cuidarse no sobrevalorar las vecindades porque la realidad general se ve distorsionada. También estas investigaciones han atribuido que, las nuevas construcciones de vivienda colectiva (departamentos) son la principal causa de la extinción de las vecindades. Considero como el factor más relevante, a la tecnología que se masifica entrando el milenio: la televisión, los celulares, los videojuegos y las computadoras; la ausencia de ese entretenimiento por siglos fue la creadora de la vecindad, no la estructura de cuartos alrededor de un patio.

El cine de vecindad mexicano, que por muchos años había sido entendido a grandes rasgos, se perfila como único, al diferenciarse de lo realizado en España: abordar la adaptación a la vida urbana de los inmigrantes del campo. La singularidad del cine de vecindad mexicano es haber plasmado de 1940 a 1960 la vida que se hicieron en México los refugiados Españoles y los problemas de especulación y escasez de vivienda.

Contribuyendo a la información de los grandes directores partícipes de la vecindad como escenario, se debe dar un lugar a Gilberto Martínez Solares entre Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez. El cine de vecindad mexicano tiene su esplendor productivo en 1950 y artístico de 1949 a 1952, siendo varias las causas: el éxito del género melodrama, la aparición de la vida nocturna, el crecimiento desmedido de la ciudad de México y la inercia de los buenos años sin Hollywood.

Para saber aún más, resta continuar con detenimiento por las siguientes décadas, será interesante conocer en qué situación queda la vecindad cinematográfica ante los géneros de fantasía, ficción y terror de los años sesenta; de ficheras y de barrio en los años ochenta; e incluso en los años recientes. Con esto considero que lo aquí escrito, evidencia que el cine de vecindad se postula como una posibilidad para hacer historia.

Al final fue buen motivo el cine de vecindad, pues arrojó cinco películas con mensajes para la sociedad actual: hacer la paz al menos en la noche de independencia, respetar a las mujeres para ser una gran nación, reconciliarnos con quienes habitan nuestro entorno, apreciar el lugar donde vives con una mirada artística, la delincuencia no se soluciona sólo con educación y amor.

El autor se despide con el compromiso de hacer una buena difusión que enseñe y haga valorar estos cinco largometrajes.

FUENTES.

Primarias:

Audiovisuales:

1. Rivero, Fernando A (Director). (1938). Juntos pero no revueltos [Cinta cinematográfica]. México: Alfonso Sánchez Tello.
2. Sevilla, Raphael J (Productor y director). (1942). La abuelita [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Grovas.
3. Sevilla, Raphael J (Director). (1946). El amor abrió los ojos [Cinta cinematográfica]. México: Producciones México.
4. Rodríguez, Ismael (Productor y director). (1947). Nosotros los pobres [Cinta cinematográfica]. México: Películas Rodríguez.
5. Bustillo Oro, Juan (Productor y director). (1947). Dos de la vida airada [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Grovas.
6. Galindo, Alejandro (Director). (1948). Ahí lugar ara... dos [Cinta cinematográfica]. México: Rodríguez Hermanos.
7. Gómez Muriel, Emilio (Director). (1948). Ojos de juventud [Cinta cinematográfica]. México: FILMEX.
8. Urueta, Chano (Director). (1948). La santa del barrio [Cinta cinematográfica]. México: Luis Manrique.
9. Rodríguez, Ismael (Productor y director). (1948). Ustedes los ricos [Cinta cinematográfica]. México: Películas Rodríguez.
10. Jaime Salvador (Director). (1948). Pobres pero sinvergüenzas [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Dyana.
11. Cortázar, Ernesto (Director). (1949). Amor de la calle [Cinta cinematográfica]. México: Luis Manrique.
12. De Anda, Raúl (Productor y director). (1949). Ángeles del arrabal [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Raúl de Anda.
13. Cortázar, Ernesto (Director). (1949). Callejera [Cinta cinematográfica]. México: Luis Manrique.

14. Delgado, Miguel (Director). (1949). El portero [Cinta cinematográfica]. México: POSA Films.
15. Martínez, Solares, Gilberto (Director). (1949). El rey del barrio [Cinta cinematográfica]. México: AS Films.
16. Galindo, Alejandro (Director). (1949). Confidencias de un ruletero [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Azteca.
17. Pardavé, Joaquín (Director). (1949). Dos pesos dejada [Cinta cinematográfica]. México: Cinematográfica Grovas.
18. Soler, Julián (Director). (1949). Una gallega en México [Cinta cinematográfica]. México: FILMEX.
19. Buñuel, Luis (Director). (1949). El gran calavera [Cinta cinematográfica]. México: Ultramar Films.
20. Rodríguez, Joselito (Director). (1949). Cuando los hijos odian [Cinta cinematográfica]. México: Astor Films.
21. Martínez Solares, Gilberto (Director). (1949). No me defiendas compadre [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Dyana.
22. De anda, Raúl (Productor y director). (1950). Una mujer decente [Cinta cinematográfica]. México: Cinematográfica Intercontinental.
23. Delgado, Agustín (Director). (1950). El papelerito [Cinta cinematográfica]. México: Churubusco Azteca.
24. Gómez Muriel, Emilio (Director). (1950). Pata de palo [Cinta cinematográfica]. México: CLASA Films Mundiales.
25. Rivero, Fernando (Director). (1950). Pecado de ser pobre [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Calderón.
26. Díaz Morales, José (Director). (1950). Pobre corazón [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Calderón.
27. Méndez, Fernando (Director). (1950). El suavecito [Cinta cinematográfica]. México: Cinematográfica Intercontinental.
28. Patiño Gómez, Alfonso (Director). (1950). El amor no es ciego [Cinta cinematográfica]. México: CLASA Films Mundiales.

29. Pardavé, Joaquín (Director). (1950). Arrabalera ciego [Cinta cinematográfica]. México: Luis Manrique.
30. Martínez Solares, Gilberto (Director). (1950). Ay amor... como me has puesto! [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Mier y Brooks, S. de R.L. y C.V.
31. Méndez, Fernando (Director). (1950). Barrio bajo [Cinta cinematográfica]. México: Cinematográfica Intercontinental.
32. Díaz Morales, José (Director). (1950). Cabellera blanca [Cinta cinematográfica]. México: Eduardo Quevedo.
33. Bustillo Oro, Juan (Productor y director). (1950). Casa de vecindad [Cinta cinematográfica]. México: Oro films.
34. Delgado, Agustín (Director). (1950). Donde nacen los pobres [Cinta cinematográfica]. México: Sergio Kogan.
35. Rodríguez, Roberto (Productor y director). (1951). Baile mi rey [Cinta cinematográfica]. México: Películas Rodríguez.
36. Fernández, Emilio (Director). (1951). La bienamada [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Banco Nacional Cinematográfico.
37. Soler, Fernando (Director). (1951). Los enredos de una gallega [Cinta cinematográfica]. México: Ultramar Films.
38. Jaime Salvador (Director). (1951). Los pobres van al cielo. [Cinta cinematográfica]. México: Modesto Pascó.
39. Díaz Morales, José (Director). (1951). Retorno a Quinto Patio [Cinta cinematográfica]. México: Argel Films.
40. Martínez Solares, Gilberto (Director). (1951). El revoltoso [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Mier y Brooks, S. de R.L. y C.V.
41. Jaime Salvador (Director). (1951). El ruiseñor del barrio [Cinta cinematográfica]. México: Jacques Gelman.
42. Delgado, Miguel (Director). (1951). Si yo fuera diputado [Cinta cinematográfica]. México: POSA Films Internacional.
43. Rodríguez, Joselito (Director). (1951). Yo fui una callejera [Cinta cinematográfica]. México: Luis Manrique.

44. Galindo, Alejandro (Director). (1951). Dicen que soy comunista [Cinta cinematográfica]. México: César Santos Galindo.
45. Buñuel, Luis (Director). (1952). El bruto [Cinta cinematográfica]. México: Sergio Kogan.
46. Vejar, Carlos (Director). (1952). Los hijos de nadie [Cinta cinematográfica]. México: Mario Gutiérrez Roldán.
47. Rodríguez, Ismael (Productor y director). (1952). Pepe el toro [Cinta cinematográfica]. México: Películas Rodríguez.
48. Galindo, Alejandro (Director). (1953). Los Fernández de Peralvillo [Cinta cinematográfica]. México: Alianza Cinematográfica.
49. Méndez, Fernando (Director). (1953). As negro [Cinta cinematográfica]. México: FILMEX.
50. Rodríguez, Roberto. (Productor y director). (1954). Las nenas del 7 [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Rodríguez Hermanos.
51. Martínez Solares, Gilberto (Director). (1954). El Sultán descalzo [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Cinematográficas Valdés, S.A.
52. Martínez Solares, Gilberto (Director). (1955). El chismoso de la ventana [Cinta cinematográfica]. México: Cinematográfica Grovas.
53. Baledón, Rafael (Director). (1955). El rey de México [Cinta cinematográfica]. México: Churubusco.
54. Martínez Solares, Gilberto (Director). (1955). El vividor [Cinta cinematográfica]. México: FILMEX.
55. Moraytia, Miguel (Director). (1956). Tres bohemios [Cinta cinematográfica]. México: Cinematográfica Calderón.
56. Martínez Solares, Gilberto (Director). (1956) El organillero [Cinta cinematográfica]. México: Aurelio García Yébenes.
57. Rodríguez, Joselito (Productor y director). (1956). Pepito as del volante [Cinta cinematográfica]. México: Cinematográfica Roma.
58. Méndez, Fernando (Director). (1957). La esquina de mi barrio [Cinta cinematográfica]. México: Antonio del Castillo.

59. De la Serna, Mauricio (Director). (1957). Pepito y los robachicos [Cinta cinematográfica]. México: Cinematográfica Grovas.
60. Davison, Tito (Director). (1957). Quiero ser artista [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Sotomayor.
61. Martínez Solares, Gilberto (Director). (1957). La sombra del otro [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Dyana.
62. Alazraki, Benito (Director). (1958). La tijera de oro [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Matouk.
63. Porter, Julio (Director). (1959). La pandilla [Cinta cinematográfica]. México: Antonio Matouk.
64. Delgado, Agustín (Director). (1959). El dolor de pagar la renta [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Zacarías.
65. Gazcón, Gilberto (Director). (1959). Suerte te dé Dios [Cinta cinematográfica]. México: Valentín Gazcón.
66. Crevenna, Alfonso (Director). (1960). Teresa [Cinta cinematográfica]. México: Rosas Films.

Secundarias:

Instrumentos de trabajo:

67. Real Academia Española. "Vecindad." Consultada 14 junio, 2020. <https://dle.rae.es/?w=vecindad>
68. Fimoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México. "Filmografía mexicana." Consultada 13 diciembre, 2020. <http://www.filmografiamexicana.unam.mx/>
69. Fundación Instituto latinoamericano de museos y parques. "patrimonio cultural." Consultada 06 diciembre, 2020. <https://ilamdir.org/patrimonio/cultural>
70. WorldCat. "¿En dónde quedaron mis recuerdos? (la vecindad en Tepito)." Consultada 07 diciembre, 2020. https://www.worldcat.org/title/en-donde-que-daron-mis-recuerdos-la-vecindad-en-tepito/oclc/760645624&referer=brief_results

71. WorldCat. "Del patio de vecindad al kiosko morisco." Consultada 11 diciembre, 2020. https://www.worldcat.org/title/del-patio-de-vecindad-al-kiosko-morisco/oclc/953850938&referer=brief_results
72. WorldCat. "Los orígenes del cine en México (1896-1900)." Consultada 13 diciembre, 2020. <https://www.worldcat.org/title/origenes-del-cine-mexicano-1896-1900/oclc/906652015?referer=br&ht=edition>
73. WorldCat. "La Mirada circular el cine norteamericano de la Revolución Mexicana." Consultada 13 diciembre, 2020. https://www.worldcat.org/title/mirada-circular-el-cine-norteamericano-de-la-revolucin-mexicana/oclc/1006600218&referer=brief_results
74. WorldCat. "Miguel Zacarías : creador de estrellas." Consultada 13 diciembre, 2020, https://www.worldcat.org/title/miguel-zacarias-creador-de-estrellas/oclc/947261938&referer=brief_results
75. WorldCat. "Anales del cine en México, 1895-1911." Consultada 13 diciembre, 2020. https://www.worldcat.org/title/anales-del-cine-en-mexico-1895-1911/oclc/760621217&referer=brief_results
76. WorldCat. "Orígenes literarios de un arquetipo filmico: adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa." Consultada 13 diciembre, 2020. https://www.worldcat.org/title/origenes-literarios-de-un-arquetipo-filmico-adaptaciones-cinematograficas-a-santa-de-federico-gamboa/oclc/71199199&referer=brief_results
77. Instituto Nacional de Antropología e historia. "Definiciones técnicas." Consultada 06 mayo, 2020. <https://www.inah.gov.mx/academia/definiciones-tecnicas#:~:text=Conservaci%C3%B3n,la%20riqueza%20de%20su%20autenticidad.>

Teoría y metodología:

78. Florescano, Enrique. *La función social de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
79. Rodríguez Sánchez, Ángel. "¿Qué es ser historiador?" *Norba*, no. 3 (1982): 205 – 214. Consultado 14 junio, 2020. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=69131>

80. Pâquet, Martin. "Quel est le rôle de l'histoire aujourd'hui?" Ponencia presentada en Table Ronde Sur Les Rôles de L'histoire Aujourd'hui, Quebec, 22 mayo, 2013.
81. Zúñiga Cruz, Leslie Alejandra. "Seres cotidianos y museológicos: enseñanza y divulgación de la Historia en el museo." Tesis de licenciatura, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2017.
82. Fontana, Josep. *Historia: Análisis del pasado y proyecto social*. Barcelona: Critica, 1982.
83. Sánchez Quintanar, Andrea Cecilia. "Reflexiones en torno a una teoría sobre la enseñanza de la historia." Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
84. Byrd Simpson, Lesley. "Dos ensayos sobre la función y la formación del historiador." *Jornadas*, no. 5 (1945): 20 – 41. Consultado 14 junio, 2020. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv8bt2qr>
85. Carrier, Richard. "The function of the historian in society." *The history teacher* 35, no. 4 (2002): 519 – 526. Consultado 14 junio, 2020. <https://www.jstor.org/stable/1512473>
86. González y González, Luis. *El oficio de historiar*. Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1999.
87. De Almeida Ferreira, Rodrigo. "Cinema, educação e historia pública dimensoes do filme "Xica da Silva"." En *Introdução a Historia Publica*, editado por Fernando L. Cássio, 207 – 224. Sao Paulo: Letra e voz, 2011.
88. Barros, Carlos. "Oficio de historiador, ¿Nuevo paradigma o positivismo?" *De raíz diversa* 1, no. 2 (2014): 141-162. Consultado 14 junio, 2020. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/deraizdiversa/article/view/58251>
89. Febvre, Lucien. *Combates por la historia*. Barcelona: Ariel, 1982.
90. Bedarida, François. "Historical practice and responsibility." En *The Social Responsibility of the Historian*, editado por François Bedarida, 1 – 6. Indianápolis: Diógenes, 1994.
91. Moradiellos, Enrique. *El oficio de historiador*. Madrid: Siglo XXI, 1994.
92. Macmillan, Margaret. *Usos y abusos de la historia*. Barcelona: Planeta, 2014.

93. Harlan, David. *The Degradation of American History*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
94. Deltell Escolar, Luis. "El síndrome Kracauer y el sentido del historiador del cine." En *Metodologías del análisis del film: Actas del I congreso internacional de análisis fílmico CELE*. editor por Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín, 99 – 105. Madrid: Edipo, 2007.
95. García, Gustavo. "Un invento sin pasado: los historiadores del cine mexicano." *Versión*, no. 8 (1998): 203 – 212. Consultado 14 junio, 2020. ccdoc.iteso.mx/acervo/cat.aspx?cmn=download&ID=2762&N=1
96. Erij, Evelyn. "Escribir el pasado con el lente de una cámara: el cine como documento histórico." *Comunicación y medios*, no. 29 (2014): 76 – 91. Consultado 14 junio, 2020. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5242658.pdf>
97. Lagny, Michele. *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch, 1997.
98. Montero, Julio. "Fotogramas de papel y libros de celuloide: El cine y los historiadores. Algunas consideraciones." *Historia contemporánea*, no. 22 (2001): 29 – 66. Consultado 14 junio, 2020. <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/37899/15814-57250-1-PB.pdf?sequence=1>
99. Avilés Cavasola, Juncia. "La imagen del enemigo en el cine de propaganda mexicano durante la segunda guerra mundial." Tesina de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
100. Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.
101. Hoveyda, Fereydoun. "Las manchas solares." En *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Compilado por Antoine de Baeque, 214 – 228. Barcelona: Ediciones Paidós, 2005.
102. Prada Oropeza, Renato. "Cine, discurso fílmico y semiótica cinematográfica." *Semiosis*, no. 30 – 31, (1993): 7 – 27. Consultado 16 junio, 2020.

<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6584/19933031P7.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

103. Gubern, Román. “Introducción al lenguaje cinematográfico.” *Boletín Informativo Fundación Juan March*, no. 121, (1982): 31 – 35. Consultado 16 junio, 2020. <https://www.march.es/bibliotecas/publicaciones/visor/fjm-pub/1579/8/>
104. Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 2002.
105. Chion, Michel. “Revolución suave... y duro estancamiento.” En *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Compilado por Antoine de Baeque, 133 – 147. Barcelona: Ediciones Paidós, 2005.
106. Bonitzer, Pascal. “Desencuadres.” En *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Compilado por Antoine de Baeque, 100 – 106. Barcelona: Ediciones Paidós, 2005),
107. García Tsao, Leonardo. *Como acercarse al cine*. Ciudad de México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.
108. Andrew, Dudley, *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: RIALP, 1993.

Bibliografía de contexto:

109. León Frías, Isaac, *Más allá de las lágrimas: Espacios habitables en el cine clásico de México y Argentina*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2009.
110. Zapata, Francisco. *Población y sociedad. México (1930 – 1960)*. España: Penguin Random House Grupo Editorial España, 2015.
111. Miquel, Ángel. *Disolvencias Literatura, cine y radio en México (1900 – 1950)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
112. Peredo Castro, Francisco Martin. “Cine e historia: Discurso histórico y producción cinematográfica (1940 – 1952),” Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
113. Ramírez Gómez, José Agustín. *Tragicomedia mexicana 1 La vida en México de 1940 a 1970*. Ciudad de México, Planeta, 1990.

114. Pérez Montfort, Ricardo. *La cultura. México (1930 - 1960)*. España: Penguin Random House Grupo Editorial España, 2015.
115. Ojeda Revah, Mario. *México en el mundo (1930 - 1960)*. España: Penguin Random House Grupo Editorial España, 2015.
116. Consejo Nacional de Educación para la Vida y el Trabajo. “Revista Siglo mexicano 1951.” Consultada 15 junio, 2020. <http://www.cursosinea.conevyt.org.mx/cursos/mexico/contenidos/recursos/revista2/1951.htm>
117. Pérez Sánchez. Norma Roció. “Análisis de la situación jurídica del arrendamiento inmobiliario en la ciudad de México y sus perspectivas de crecimientos, desarrollo e inversión a futuro.” Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
118. Consejo Nacional de Educación para la Vida y el Trabajo. “Revista Siglo mexicano 1953.” Consultada 15 junio, 2020. <http://www.cursosinea.conevyt.org.mx/cursos/mexico/contenidos/recursos/revista2/1953.htm>
119. Consejo Nacional de Educación para la Vida y el Trabajo. “Revista Siglo mexicano 1958.” Consultada 15 junio, 2020. <http://www.cursosinea.conevyt.org.mx/cursos/mexico/contenidos/recursos/revista2/1958.htm>

Bibliografía específica:

120. Valdés Peña, José Antonio. “El cine como patrimonio en México.” *Tierra adentro*, 10 marzo, 2014. Consultado 14 junio, 2020. <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/el-cine-como-patrimonio-en-mexico/>
121. Duran Castro, Mauricio. “Bogotá en el cine: patrimonio cinematográfico y urbano. Ciudad y cine: dos y más patrimonios.” En *Bogotá fílmica: ensayos sobre cine y patrimonio cultural*, coordinado por Sergio Becerra Vanegas, 44 – 95. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012. Consultado 14 junio, 2020. https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/bogota_filmica

122. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. "Patrimonio cinematográfico nacional." Consultada 14 junio, 2020. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000110379_spa
123. Centre national du cinéma et de l'image animée. "Chiffre-clé : Les entrées en salles des films de patrimoine en 2017." Consultada 14 junio, 2020. https://www.cnc.fr/cinema/actualites/chiffreclé--les-entrees-en-salles-des-films-de-patrimoine-en-2017_881728
124. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. "El registro de la memoria del mundo patrimonio audiovisual." Consultada 14 junio, 2020. <http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/resources/multimedia/photo-galleries/preservation-of-documentary-heritage/photos-memory-of-the-world-register/memory-of-the-world-register-audiovisual-heritage/>
125. Organización de las Naciones Unidas. "Día mundial del patrimonio audiovisual, 27 de octubre." Consultada 14 junio, 2020. <http://www.un.org/es/events/audiovisualday/>
126. Centre national du cinéma et de l'image animée. "Les missions du CNC." Consultada 14 junio, 2020. <https://www.cnc.fr/a-propos-du-cnc/missions>
127. American Film Institute. "HISTORY OF AFI." Consultada 14 junio, 2020. <https://www.afi.com/history/>
128. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. "Resumen histórico, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano." Consultada 14 junio, 2020. <https://patrimoniofilmico.org.co/historia/>
129. Sánchez Borges, Ángel. "Cine mexicano clásico, ¿Víctima del apagón analógico?" *Excelsior*, 7 enero, 2014. Consultado 14 junio, 2020. <https://www.excelsior.com.mx/blog/otras-cosas-x-otras-musicas/cine-mexicano-clasico-victima-del-apagon-analogico/1067560>
130. Ley Federal del Derecho de Autor.
131. De dominio público.org. "Archivo de la etiqueta: películas México." Consultada 14 junio, 2020. <http://www.dedominiopublico.org/tag/peliculas-mexico/>

132. De dominio público.org. “El Dominio Público, en peligro en 2018.” Consultada 14 junio, 2020. <http://www.dedominiopublico.org/blog/el-dominio-publico-en-peligro-en-2018/>
133. Xamán Rodríguez, Joaquín. “Hábitat digno en vecindad.” Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
134. Reyes Meza, Arais. “La vivienda colectiva en la construcción de la ciudad de México: Casas de vecindad y Unidades habitacionales.” Tesis doctoral, Universidad politécnica de Cataluña, 2015.
135. Cruz Jiménez, Ricardo Rolando. “La vecindad desde tiempos prehispánicos a la casa española-mestiza del siglo xx; cosmovisión prehispánica.” En *Arquitectura vernácula y tradicionalista en el Estado de México*. Coordinado por Héctor Serrano Barquín, 124-137. Toluca de Lerdo: Secretaria de Educación del Gobierno del Estado de México, Fondo Editorial Estado de México, 2015.
136. Fernández, Martha. “De puertas adentro: la casa habitación.” En *Historia de la vida cotidiana en México, tomo II, La ciudad barroca*. Coordinado por Antonio Rubial García, 47 – 80. México, DF: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
137. Saucedo Segura, Elena. “El espacio de la vecindad en Ojala te mueras, de Rafael Ramírez Arles.” Tesis de maestría, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2014.
138. Lozano Armendares, Teresa Mercedes. “El patio de vecindad como espacio público para la convivencia. Ciudad de México, siglo XVIII.” En *Espacios en la historia: Invención y transformación de los espacios sociales*. Editado por Pilar Gonzalbo Aizpuru, 361-376. México, DF: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2014.
139. Guzmán Peto, Gabriela. “Restauración y rehabilitación de una vecindad del centro histórico ciudad de México.” Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
140. Esquivel Hernández, María Teresa. “El uso cotidiano de los espacios habitacionales: de la vecindad a la vivienda de interés social en la ciudad de

- México.” *Scripta Nova* VII, no. 146 (2003): 029.
[http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(029\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(029).htm)
141. Sánchez Gaspar, Idalia. “La construcción social del juego infantil en el marco de una vecindad urbana.” Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.
142. Cordero León, Alejandra. “El mito de la vecindad en el cine mexicano.” Tesis de maestría, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010.
143. Quiroz Mendoza, Moisés. “Las vecindades en la ciudad de México. Un problema de modernidad, 1940 – 1950.” *Historia 2.0* 3, no. 6 (2013): 27 – 43.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4793307.pdf>
144. Iglesias y Cabrera, Sonia. *Tradiciones populares mexicanas*. Ciudad de México: Selector, 2011.
145. Instituto Nacional de Antropología e Historia. “Reeditan libro sobre antiguos patios de vecindad del puerto de Veracruz.” *Boletín Dirección de Medios de Comunicación*, no. 336, (2016): consultado 11 diciembre, 2020.
https://www.inah.gob.mx/attachments/article/5732/20161110_boletin_336.pdf
146. Rodríguez Azueta, Miguel Salvador. *La villa de los patios*. Veracruz: Tenaris Tamsa, 2016.
147. Melé, Patrice. *Patrimoine et action publique au centre des villes mexicaines*. Francia, Paris: Éditions de l’IHEAL, 1998. Consultado 14 diciembre, 2020.
<https://books.openedition.org/iheal/1996>
148. Canales, Fernanda. *Vivienda colectiva en México*. España, Barcelona: Gustavo Gili, 2017.
149. Quiroz Rothe, Héctor. “Del patio de vecindad a la urbe inabarcable. La ciudad de México en películas de formato coral.” *Bitácora arquitectura*, no. 40 (2018): 59 – 65. Consultado 11 diciembre, 2020.
<http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/69438>
150. Monsiváis, Carlos. *Apocalistick*. Ciudad de México: Random House Mondadori, 2010.

151. Barrón Icaza, Cristina. "Fotografías que muestran cómo era la vida en las vecindades de la CDMX." *Cultura Colectiva*, 12 julio, 2018. <https://culturacolectiva.com/fotografia/fotografias-de-la-vida-en-las-vecindades-de-la-cdmx>
152. Obscura Gutiérrez, Siboney. "La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano." *Cultura y representaciones*, no. 11 (2011): 159 – 184. Consultado 14 junio, 2020. <http://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v6n11/v6n11a7.pdf>
153. Toxtle Valerdi, Miguel. "Las festividades mexicanas a través del cine de la Época de oro, México. 1936-1958." Tesis de licenciatura, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2011.
154. Ripollès Irazo, Joan. "Un lugar donde vivir (e imaginar)." *Rinconete*, 2 diciembre, 2011. Consultado 14 junio, 2020. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_11/02122011_01.htm
155. Lewis, Oscar. "The culture of the vecindad in Mexico city." Documento presentado en el informe del seminario sobre problemas de urbanización en América Latina, Santiago, 18 julio, 1959.
156. Gimete-Welsh, Adrián y Marroquín, Enrique. *Lenguaje, ideología y clases sociales. Las vecindades en Puebla*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1985.
157. Téllez Contreras, León Felipe. "Vivir en el cambio. Vida vecinal, practicas espaciales y espacio público en la Plaza San Juan y su entorno, centro histórico de la ciudad México." Tesis de maestría, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2013.
158. Pacheco Pulido, Rodolfo. *Vecindades de Puebla*. Puebla: Consejo de la Crónica del Municipio de Puebla, 1997.
159. Tuñón Pablos, Julia. "Historia de un sueño: el Hollywood tapatío." Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
160. Martínez López Díaz Mercado, Laura. "Estereotipo de la mujer en el Cine Mexicano 1940-1946." Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

161. Tuñón Pablos, Julia. "Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción masculina de una imagen (1934-1952)." Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
162. Albiter Farfán, María del Rosario. "El cine de pobres en el periodo presidencial de Miguel Alemán. Una confrontación con la realidad." Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.
163. Ramírez Jiménez, Julieta. "La sombra del caudillo. Análisis historiográfico de los discursos literario y cinematográfico." Tesis de licenciatura, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1997.
164. Suarez Ávila, Paola Virginia. "El humor de la sociedad mexicana (1940-1950) visto a través del cine cómico y sus héroes." Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.
165. Tolosa Jablonska, Carolina Mónica. "Las películas como fuente histórica: La ciudad de México en el cine contemporáneo." Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
166. Reyes Morales, Roberto Ángel. "Joaquín Amaro, la historia frente al cine." Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
167. Ramírez Ávila, María Elena. "De la historia al cine: La matanza de Huitzilac en La sombra del caudillo." Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
168. Rojas Limón, Alejandra. "¿Qué paso en Canoa? Análisis de un hecho histórico a partir de una película de memoria." Tesis de licenciatura, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2014.
169. De los Reyes, Aurelio. *Filmografía del cine mudo mexicano Volumen II 1920 – 1924*. Ciudad de México: Filmoteca Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
170. De los reyes, Aurelio. *Filmografía del cine mudo mexicano Volumen III 1924 – 1931*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
171. Berenzon Gorn, Boris. "La difusión de la historia en México: La identidad imaginaria." *Anales de Antropología* 30, no. 1 (1993): 145 – 181. Consultado 15 junio, 2020.

- http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/16980/pdf_236
172. Adamovsky, Ezequiel. "Historia, divulgación y valoración del pasado: Acerca de ciertos prejuicios académicos que condenan a la historiografía al aislamiento." *Nuevo Topo*, no. 8 (2011): 91 – 106. Consultado 15 junio, 2020. <http://www.asaih.org/wp-content/uploads/2011/09/Adamovsky.pdf>
 173. Tobeña, Verónica. "Historia académica y divulgación histórica. La disputa entre dos cánones y el papel de la escuela media en la disputa." Ponencia presentada en I Encuentro Internacional de Educación, Buenos Aires, 29 – 31 octubre, 2014.
 174. Goyeneche-Gomez, Edward. "Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual." *Palabra Clave* 15, no. 3 (2012): 387 – 414. Consultado 15 junio, 2020, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4190772>
 175. José Uroz. "Presentación." En *Historia y cine*, editado por José Uroz, 5 – 9. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999.
 176. Ferro, Marc. *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal, 2008.
 177. Hernández Corchete, Sira. *La historia contada en televisión, el documental televisivo de divulgación histórica en España*. Barcelona: Gedisa, 2008.
 178. Ferro, Marc. *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
 179. Valero Martínez, Tomas. "Cine e historia: una propuesta didáctica." *Making of*, no. 32 (2005): 28 – 33. Consultado 15 junio, 2020. https://www.cinehistoria.com/propuesta_didactica_en_making_of.pdf
 180. Ibars Fernández, Ricardo y López Soriano, Idoia. "La historia como género: el cine histórico." *Clío*, no. 32 (2006): 6 – 8. Consultado 15 junio, 2020. <http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.htm>
 181. Abarca, Soledad. "Estrategias de preservación de patrimonio audiovisual en la Biblioteca Nacional de Chile." Documento presentado en IFLA WLIC, Lyon, 16 – 22 agosto, 2014.
 182. Fernández-Quijada, David y Fortino, Montse. "Servicio público de televisión y patrimonio audiovisual: el proyecto VideoActive." *El profesional de la*

- información* 18, no. 5 (2009): 545 – 551. Consultado 15 junio, 2020.
<https://recyt.fecyt.es/index.php/EPI/article/view/epi.2009.sep.09/21580>
183. lañez Ortega, Mercedes. *Musealización y puesta en valor del patrimonio cinematográfico*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2014.
184. Grondona Olmi, Verónica. “El patrimonio como un bien público y el rol de la difusión de la cultura en la redistribución de los beneficios del turismo.” *Patrimonio cultural y turismo cuadernos*, no. 19 (2012): 148 – 149. Consultado 14 septiembre, 2021, <https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf19/articulo16.pdf>

ANEXOS.

1. Tabla de resumen del periodo inicio y ascenso.

Películas de vecindad periodo inicio y ascenso.

Elaborado por Luis Ángel Ramos Herrada, 2021.

Titulo	Año	Género	Análisis histórico		Análisis semiológico	
			Personajes	Actividades	Música	Otros elementos
Juntos pero no revueltos	1938	Comedia.	Bohemio protagonista, población diversa, extras que participan.	Cumpleaños. El juego infantil.	En sus tres tipos. Tradicional.	Distintos ángulos, una elipsis, una metáfora y decorados impresionistas. Sello del director Fernando Rivero: tomas en primer plano del juego infantil.

La abuelita	1942	Melodrama.	Propietaria protagonista, población diversa y necesitada. Extras que participan.	No pagar la renta.	Música dramática de un cilindrero.	Encuadre llamativo.
El amor abrió los ojos	1946	Melodrama.	Mujer inmigrante de España trabajadora, personaje secundario. Población diversa.	Despedir a unos buenos vecinos.	Música dramática de un cilindrero.	Uso del ángulo picado. Vecindad de pasillo.
Nosotros los pobres	1947	Melodrama.	Carpintero protagonista. Población en su mayoría adulta. Extras indiferentes.	Un cumpleaños. Ir al panteón por el día de muertos.	Música lírica y dramática. Tradicional.	Quitar elipsis, profundidad de campo y decorados impresionistas.

Dos de la vida airada	1947	Comedia	Dos artistas fracasados protagonizan, uno es inmigrante ruso. Extras interactúan.	Desalojo cómico.	No usa música.	Profundidad de campo.
Ojos de juventud	1948	Melodrama.	Conocido artista de carpa protagonista. Cabaretera personaje secundario. Población diversa que interactúa.	Fiesta en el patio por Navidad.	Música rítmica y lírica. Tradicional	Uso de símbolos e iluminación llamativa.
La santa del barrio	1948	Romántico.	Unos novios vecinos de una vecindad son los protagonistas. Población en su mayoría adulta y bien vestida.	Presión de los vecinos para desalojar a una mujer por cuestiones morales.	Música dramática.	Iluminación llamativa y un auto descompuesto en el patio como decorado irrepetible.
Ustedes los ricos	1948	Melodrama.	Carpintero protagonista. Extras indiferentes.	Desalojo en nochebuena.	Música dramática y lírica. Tradicional.	Ausencia de elipsis. Escenario favorable al protagonismo pero irreal. Vecindad descuidada.

Hay lugar para... dos	1948	Melodrama.	Un protagonista trabajador que cambia su actitud. Población en su mayoría amas de casa. Extras que interactúan.	Las vecinas miran con rechazo al protagonista que dejó a su esposa.	Música dramática y rítmica	Uso del ángulo picado, profundidad de campo y gallinas como decorado.
Pobres pero sinvergüenzas	1948	Comedia.	Dos vagos con algo de músicos son los protagonistas. Uno es inmigrante ruso. Uso de un extra (una señora) que se involucra en la trama.	El dúo protagonista adopta a una bebe abandonada. Celebran el día de las madres en la escuela.	Música lírica. Tradicional.	Nada llamativo.
El gran calavera	1949	Melodrama.	Los personajes principales son ricos engañados para vivir en una vecindad. La población interactúa poco,	Intento de suicidio.	Música dramática.	El techo de una vecindad como escenario.

			son algunas amas de casa y niños.			
Dos pesos dejada	1949	Melodrama.	En los personajes principales el hombre que regresa con su mujer, el guía moral y la vecina comerciante bondadosa adinerada. La población en su mayoría es adulta. Extras interactúan y se involucran en la trama.	Celebración de una posada en el patio.	No usa música.	Iluminación llamativa, electrodoméstico como decorado.
Cuando los hijos odian	1949	Melodrama.	Señorita que lidera una panadería protagonista. Un padre borracho egoísta como antagonista. El discapacitado, la sirvienta y la recogida como personajes secundarios. Los extras en su mayoría	El juego infantil. Espectáculo de un domador de perros.	En su tres tipos. Tradicional.	Iluminación llamativa y dialogo teatral,

			niños que interactúan con ropa sencilla.			
Amor de la calle	1949	Melodrama	Cuatro jóvenes huérfanos protagonistas. Cabaretera personaje secundario. Pocos extras que interactúan de vestuario sencillo.	Violencia doméstica. Asistir a un partido de béisbol.	Música dramática.	Una elipsis de sonido,
Ángeles de arrabal	1949	Melodrama	Señora cantante personaje secundario. Sin extras.	Nada que destacar.	Ligera música dramática.	Vecindad del tipo pasillo. Altar religioso como decorado en el cuarto de vecindad.
El portero	1949	Comedia	Un portero protagonista. Un maestro, un diputado, una inválida, una viuda, una celosa, un chaparro, uno de la vida fácil	Dos fiestas de cumpleaños y un funeral. Tareas del portero.	Música dramática y rítmica.	Vecindad descuidada, diversidad de decorados en el

			(apostador), un borracho y una cabaretera como personajes secundarios. La población restante en su mayoría adulta interactúa.			patio y dialogo teatral.
El rey del barrio	1949	Comedia	Un falso maquinista que es jefe de una banda de ladrones es el protagonista. Una señora enferma, un recogido y un policía son personajes secundarios. La población restante oscila entre interactuar o ser indiferente; entre vestir humilde o elegante.	El cumpleaños de un niño.	En sus tres tipos. Tradicional.	Un desencuadre,
No me defiendas compadre	1949	Romántico	El protagonista es un vago. La señora enferma, la vecina joven y un mal	Un embargo judicial. El protagonista	Música dramática.	Diversidad de decorados en los

			abogado son personajes secundarios. La población restante son unas señoras de vestuario sencillo y poca participación.	juega béisbol y le hace de luchador.		cuartos de vecindad.
Confidencias de un ruletero	1949	Comedia	Un taxista es protagonista. Una vecina joven, una señorita rebelde, un joven obrero, una señora enferma y una curandera son los personajes secundarios. Sin extras.	Los remedios caseros.	Música dramática.	Voz en off del protagonista. Diversidad de decorados en el patio. Una metáfora plástica.

Callejera	1949	Romántico	Una joven y un bohemio son los protagonistas. Un padrastro borracho y una mala mujer son los antagonistas. Su diversa población restante viste humilde, prestan atención a la trama y se les ve unidos.	Violencia domestica	En sus tres tipos. Tradicional.	Iluminación llamativa, diversos decorados en el patio, escenarios contrastantes y ausencia de elipsis.
Una gallega en México	1949	Comedia	Los personajes principales son una señora inmigrante	La señora inmigrante de	Música dramática y	Un decorado impresionista.

			<p>de España que vende pan, su hija joven; un carnicero y su hijo joven. La antagonista es una cabaretera. Los vecinos restantes son diversos aunque en su mayoría adultos, participan en la trama y llevan vestimenta humilde.</p>	<p>España es aficionada a la corrida de toros, se le ve asistir a una junto al carnicero protagonista.</p>	<p>lirica. Tradicional.</p>	
--	--	--	---	--	---------------------------------	--

2. Tabla de resumen del periodo pico.

Películas de vecindad periodo pico.						
Elaborado por Luis Ángel Ramos Herrada, 2020.						
Titulo	Año	Genero	Análisis histórico.		Análisis semiológico.	
			Personajes	Actividades	Música	Otros elementos
Una mujer decente	1950	Melodrama	La protagonista es una joven secretaria que vive con su madre. Su pronta situación de madre soltera le hacer perder su empleo y convertirse en cabaretera. La población restante de vestuario sencillo, son en su mayoría niños. Los	El juego infantil.	Música dramática de un cilindrero.	Nada llamativo.

			pequeños y una señora interactúan con el personaje principal.			
El papelerito	1950	Melodrama	El protagonista es un niño adoptado que vende periódicos. Los personajes secundarios son sus hermanos de acogida: dos varones y una niña lisiada. Otro personaje secundario es la señora bondadosa y trabajadora que adopto a los dichos niños. La población restante (extras) de ropa sencilla son cuatro señoras, dos niñas y un niño.	Los niños juegan béisbol. Las señoras lavan ropa y riegan las plantas.	Música dramática.	<i>Close up</i> de una armónica.

Casa de vecindad	1950	Melodrama	<p>La ausencia de protagonismo se ve compensado por la gran cantidad de personajes secundarios: El delincuente, el sultán (le dicen así, pues lo acusan de poligamia por vivir con su esposa y sus dos cuñadas), el médico, el obrero celoso, la esposa infiel, el inmigrante español dueño de la vecindad, las dos hermanas de vida norteamericana (combinan el español con el inglés), la anciana amable, el enfermo que muere, el mecánico decente novio de la hija</p>	<p>Pelea de dos mujeres. Muerte entre vecinos.</p> <p>Un gran baile en el patio. El juego infantil. Se celebra la nochebuena en el patio.</p> <p>Está presente la defensa legal.</p>	<p>Música dramática (en una ocasión de un cilindrero) y rítmica (mambo).</p>	<p>Vecindad de tres pisos.</p> <p><i>Travelling</i> hacia atrás para finalizar.</p>
------------------	------	-----------	--	--	--	---

			<p>del propietario (ella enamorada desobedece), las dos hermanas religiosas prestamistas, el obrero viudo amoroso de sus tres hijos a pesar de la pobreza, la portera chismosa que a pesar de hacerse rica no abandona la vecindad, el borracho indecente. Aun con esta cantidad de personajes, aparecen extras, en su mayoría niños (también jóvenes y adultos), su vestuario es sencillo, leve participación.</p>			
--	--	--	---	--	--	--

El pecado de ser pobre	1950	Romántico	<p>La pareja protagonista es un compositor (bohemio) ex presidiario y su joven vecina que lo ayudo a cuidar a su hija y madre cuando estuvo en prisión. Un personaje secundario es el padre de la dicha vecina joven, que es un borracho pero bueno. En la población restante hay niños y adultos de ropa sencilla que miran los sucesos de la trama central.</p>	<p>El juego infantil. La muerte de una niña.</p>	<p>En sus tres tipos. Tradicional.</p>	<p>Sello del director Fernando Rivero: tomas en primer plano del juego infantil. Ausencia de elipsis. Dos efectos narrativos: una mujer se desvanece y la imagen sobrepuesta de una niña. Dialogo teatral.</p>
------------------------	------	-----------	---	--	--	---

Pobre corazón	1950	Romántico	La pareja protagonista es un músico al que su trayectoria es afectada por una joven rica que se va a vivir con él en la pobreza. Los siete extras que actúan como vecinos, son adultos de ropa sencilla, en su mayoría sólo transitan indiferentes a la trama, excepto por la vecina del cuarto adjunto y la portera que intercambian diálogos.	Nada que destacar.	Música dramática y lírica. Tradicional.	Vecindad del tipo pasillo. Radio como decorado de un cuarto de vecindad.
Arrabalera	1950	Romántico	La pareja protagonista está conformada por una joven comerciante, y un joven músico (bohémio). Los	Los niños aprenden música.	Música dramática y lírica. Tradicional.	Diversidad de decorados en su patio. El escenario se extiende al

			<p>personajes secundarios son la madre enferma del novio y el hermano mudo de la novia. La población restante, van desde niños hasta viejos, su ropa es sencilla, interactúan con los papeles principales.</p>	<p>Los vecinos instalan un lugar para reunirse. Se celebra una boda.</p>		<p>techo donde sucede una singular escena de acción</p>
<p>Cabellera blanca</p>	<p>1950</p>	<p>Romántico</p>	<p>La pareja protagonista es un joven músico que triunfa y su joven vecina que es enfermera. La madre del novio con un pasado de riqueza es un personaje secundario. La población restante son en su mayoría niños que interactúan.</p>	<p>Varios hombres trabajan en una zapatería y una vulcanizadora.</p>	<p>Música dramática y lírica. Tradicional.</p>	<p>La iluminación es llamativa.</p>

El amor no es ciego	1950	Romántico	<p>La pareja protagonista es un joven boxeador y una joven ciega que vende billetes de lotería. La madre costurera de la novia es un personaje secundario. La población restante con vestuario sencillo, es en su mayoría niños e interactúan poco.</p>	Nada que destacar.	Música dramática.	<p>Vecindad de tres pisos. Radio como decorado importante en un cuarto de vecindad.</p>
Barrio bajo	1950	Romántico	<p>La pareja protagonista es un joven cargador y una joven ciega que pide limosna. Un personaje secundario es la tutora de la novia, que es una borracha harapienta y violenta. La población restante</p>	Los vecinos se unen para apagar un incendio.	Usa música dramática y rítmica.	<p>Aparecen dos vecindades, una usa su techo como escenario. Variedad en los decorados de los patios.</p>

			interactúa poco y viste pobre, son algunos adultos y niños.			
Donde nacen los pobres	1950	Romántico	La pareja protagonista es un joven plomero y una joven rica que acepta irse a vivir en la pobreza con su amado. La población restante de vestuario sencillo, son en su mayoría adulta, miran lo que les sucede a los protagonista y por un dialogo se aclara que no son felices.	Boda de patio. La muerte de un recién nacido.	En sus tres tipos. Tradicional.	Iluminación llamativa.
Pata de palo	1950	Criminal	El antagonista es un señor con prótesis de madera en la pierna. El protagonista es un niño valiente, que hace	El antagonista muere en el patio.	Música dramática y lírica. Tradicional.	Iluminación llamativa. La primera y más auténtica representación

			<p>amistad con una niña que es su vecina. Otros personajes secundarios son el abuelo y hermana mayor del infante. La población restante es en su mayoría adulta e interactúan poco.</p>			<p>de un tapanco. Aparecen dos vecindades.</p>
<p>El suavecito</p>	<p>1950</p>	<p>Criminal</p>	<p>El protagonista es un joven mafioso que vive con su madre de avanzada edad. Otros personajes secundarios son una niña, una señora portera y una joven que vende lotería para ayudar a su padre en silla de ruedas. La población restante es numerosa y variada; de</p>	<p>Comprar pan en el patio. Cumpleaños en un cuarto de la vecindad.</p>	<p>Música rítmica y dramática.</p>	<p>Iluminación llamativa.</p>

			vestuario sencillo con algunas excepciones y actitud indiferente.			
Ay amor como me has puesto	1950	Comedia	El protagonista es un repartidor de pan y su amigo con enanismo es el personaje secundario. La población restante viste elegante, es en su mayoría adulta y tiene poca participación.	La portera hace la función de alarma, para levantar temprano al protagonista. El personaje principal juega fútbol.	Música rítmica y dramática.	Las dos bicicletas en el patio son decorados no tan comunes.

3. Tabla de resumen del periodo reposo.

Películas de vecindad periodo reposo.

Elaborado por Luis Ángel Ramos Herrada, 2020.

Título	Año	Género	Análisis histórico		Análisis semiológico	
			Personajes	Actividades	Música	Otros elementos
La bienamada	1951	Melodrama	La protagonista es una joven que trabaja en una fábrica textil, enferma, huérfana y cuida de su hermano pequeño. No aparecen los demás vecinos.	Nada que destacar.	Dramática.	Vecindad de tres pisos. Sonido de trueno como mal presagio.
Yo fui una callejera	1951	Melodrama	La protagonista es una joven muy pobre	Insultos entre vecinas	Dramática y rítmica.	Diversidad de

			<p>que se hace cabaretera. Por personajes secundarios están su joven hermano trabajador, su padre borracho y su madrastra explotadora.</p>	<p>cuando están lavando la ropa.</p>		<p>decorados en el patio.</p>
<p>Los enredos de una gallega</p>	<p>1951</p>	<p>Melodrama</p>	<p>La protagonista es una señora inmigrante española que vende lotería, es ahorradora y bondadosa. Los personajes secundarios son la portera, un vecino mudo, un estafador con su sobrino.</p>	<p>El vecino mudo se ocupa escribiendo cartas.</p> <p>Aparece vendedor de electrodomésticos.</p>	<p>Dramática</p>	<p>Una vecindad deteriorada.</p>

Los pobres van al cielo	1951	Melodrama	<p>Los protagonistas son unos hermanos jóvenes inmigrantes del campo. Al llegar a la ciudad se encuentran con los personajes secundarios: un matrimonio de viejos pobres que los adopta y un titiritero pobre que se hace su amigo. No aparecen demás vecinos.</p>	<p>Uno de los hermanos es ayudado por un Padre, eso lo inspira a inscribirse al seminario.</p>	<p>Dramática y rítmica.</p>	<p>Nada llamativo.</p>
-------------------------	------	-----------	--	--	-----------------------------	------------------------

Baile mi rey	1951	Melodrama	El protagonista es un joven curandero y bailarín. La portera servicial es un personaje secundario. El resto de habitantes (extras) son adultos de ropa sencilla, algo indiferentes, sólo reaccionan al incendio.	Un incendio es provocado en una habitación de la vecindad.	Dramática y rítmica (<i>boogie woogie</i>).	Efecto narrativo de encimar dos imágenes.
Dicen que soy comunista	1951	Melodrama	El protagonista es un joven viudo impresor, su único hijo es un personaje secundario. La población restante de vestimenta sencilla,	Acontece un censo. Una manguera es llevada de un cuarto a otro para	Dramática y rítmica.	Dos decorados en su patio destacan por su singularidad : una

			<p>es en su mayoría señoras, interactúan poco.</p>	<p>usarse como regadera.</p> <p>El protagonista mete accidentalmente un auto al patio.</p>		<p>manguera y una escalera móvil.</p>
El ruiseñor del barrio	1951	Melodrama	<p>La protagonista es una niña con talento para cantar. Un personaje secundario es su padre viudo, borracho y violinista.</p> <p>Otros personajes secundarios son los integrantes de una familia de músicos, conformada por una</p>	<p>Se celebra una posada en el patio.</p>	<p>Dramática y rítmica.</p>	<p>Diálogo poético.</p> <p>Iluminación llamativa.</p> <p>Plano general destacable.</p> <p>Uso del ángulo picado.</p>

			<p>pareja adulta, una joven y tres niños.</p> <p>La población restante es diversa: con pocos ancianos y jóvenes, pero muchos adultos y niños; aunque todos visten modestamente.</p>			
Retorno a quinto patio	1951	Melodrama	<p>El protagonista es un joven músico ex presidiario. Su madre, su hermana y su sobrino son personajes secundarios.</p> <p>La población restante de la primera</p>	Sucede un desalojo. Está presente la defensa legal.	<p>Música dramática y lírica.</p> <p>Tradicional</p>	<p>Aparecen dos vecindades contrastantes. La primera de dos patios y está casi en ruinas. La segunda es</p>

			<p>vecindad es en su mayoría adulta (con algunos niños), no son felices, visten sencillo e interactúan.</p> <p>Los habitantes de la segunda vecindad está equilibrada en el número de niños y adultos, visten elegante e interactúan.</p>			<p>de un piso, un patio, tiene reja de acero y está limpia.</p> <p>Diálogo teatral.</p> <p>Voz en off de un narrador.</p> <p>Travelling óptico.</p> <p>Un efecto narrativo de imágenes encimadas.</p> <p>Una transición del tipo</p>
--	--	--	---	--	--	--

						psicológico nominal;
Si yo fuera un diputado	1951	Comedia	<p>El protagonista es un joven peluquero.</p> <p>La joven vecina costurera y su tío, un viejo abogado, son personajes secundarios. El resto de la población es en su mayoría adulta, con algunos niños, visten humilde, tienen poca interacción.</p>	<p>Está presente la defensa legal.</p> <p>Se puede percibir la transmisión del conocimiento de un vecino a otro.</p>	Música rítmica.	Nada llamativo
El revoltoso	1951	Comedia	El protagonista es un joven bolero de zapatos. Los extras	El odio de los vecinos hacia	De ningún tipo.	Iluminación llamativa.

			que integran a la población son abundantes y diversos: en su mayoría son adultos, pero se pueden ver bastantes niños, algunas señoritas y una anciana; todos visten sencillo.	el protagonista.		
Pepe el toro	1952	Melodrama	El protagonista es un joven que pierde una cuantiosa herencia, pasa de carpintero a ser boxeador. La población restante es muy numerosa, en su mayoría adulta (con algunos viejos, jóvenes y niños), de	Nada que destacar.	En sus tres tipos.	Se ve una televisión en los decorados. Uso del ángulo picado. Un efecto narrativo que emula

			vestuario sencillo y poca participación.			la ensoñación. Un encuadre peculiar
El bruto	1952	Melodrama	Un personaje secundario importante es un señor viudo y obrero que lidera a sus vecinos para defenderse del desalojo. Su hija joven es otro personaje secundario. La población restante es numerosa y muy diversa, en su mayoría adulta,	Está presente la defensa legal.	De ningún tipo.	Vecindad de dos patios, uno de estos parece un escenario real no construido: es enorme, piso de tierra, con muchos lavaderos, tiene un árbol,

			aunque con jóvenes, niños, bebés y ancianos; todos visten sencillo.			algunos cuartos a su alrededor están en ruina. Iluminación llamativa.
Los hijos de nadie	1952	Melodrama	El primer papel principal es una niña que queda huérfana y es criada por la portera (personaje secundario). Cuando se hace joven, muere su tutora y cae en los engaños de un joven vecino (personaje secundario), que la explota como prostituta. La	Acontece un funeral. Se hereda la portería. Una vecina mata al vecino. Sucede un censo.	Música dramática.	Tiempo trastocado como estilo narrativo. Aparecen dos vecindades. Iluminación llamativa Desmitificación subversiva.

			<p>población restante, son tres niños de vestuario sencillo y al parecer los adultos presentes en el funeral.</p> <p>El segundo papel principal es un niño al que se le muere su padre por borracho. Su mejor amigo se muda. Crece con su madre, se dedica a la vida fácil (apostar y robar) pues aborrece arreglar cosas como hacía su padre que odio.</p>			
Los Fernández de Peralvillo	1953	Melodrama	El protagonista es un joven que vende	Se celebra una fiesta en un	Música dramática.	Iluminación llamativa.

			<p>electrodomésticos.</p> <p>Son personajes secundarios sus dos jóvenes hermanas secretarias y su anciana madre viuda.</p> <p>Otros personajes secundarios son una señora chismosa y un negociante de cosas robadas. La población restante es en su mayoría adulta (con tres niños), visten sencillo y tienen poca participación.</p>	<p>cuarto de la vecindad.</p> <p>Llega la policía a detener a un vecino.</p>		
As negro	1953	Criminal	Los protagonistas son dos hermanos jóvenes y huérfanos:	A un protagonista lo	Música dramática.	Vecindad de tres pisos, un

			<p>uno es médico por las estafas del otro que incluso asalta un banco. No aparecen otros habitantes.</p>	<p>matan en el patio.</p>		<p>patio pequeño y con reja de acero</p>
<p>Las nenas del siete</p>	<p>1954</p>	<p>Comedia</p>	<p>El protagonista es un joven crédulo. Los personajes secundarios son sus amigos y vecinos, que son: dos señoritas bailarinas aprovechadas y un joven oportunista.</p> <p>Otro personaje secundario es la portera.</p> <p>La población restante es una buena cantidad de niños y</p>	<p>La academia de baile moderno, está instalada en uno de los cuartos.</p>	<p>Música rítmica (mambo).</p>	<p>Un encuadre destacable. Iluminación llamativa.</p> <p>Uso de un efecto narrativo.</p> <p>Uso de la voz en off.</p>

			señoras que visten humilde, aparecen poco y actúan indiferentes.			
El sultán descalzo	1954	Comedia	<p>El protagonista es un joven vago. Los personajes secundarios son: un joven boxeador, un joven maestro de baile, un joven estudiante de medicina, un joven policía celoso y su esposa joven bromista.</p> <p>Los extras que conforman a la población restante, es equilibrada en la</p>	Hay niños jugando.	Música dramática y rítmica (mambo).	<p>En los decorados del patio aparecen guajolotes y en el de un cuarto se usa un fonógrafo.</p> <p>Se usa un símbolo plástico. Un efecto narrativo.</p>

			cantidad de niños y adultos; su ropa es sencilla y no son indiferentes a lo que hace el protagonista.			
El chismoso de la ventana	1955	Comedia	<p>El protagonista es un joven limpiador en una tienda de antigüedades, insolente y mujeriego. Los personajes secundarios son un matrimonio de un señor y una señora. La población restante en su mayoría adulta de vestimenta decente, aparecen poco y su actitud es algo Indiferente.</p>	<p>Dos niños juegan al burro castigado.</p> <p>Tres señoras lavan la ropa.</p>	Música dramática y rítmica (chachachá)	Destaca la reducción de pantalla para el efecto narrativo de la mira del telescopio.

El rey de México	1955	Melodrama	Un personaje secundario es una joven comerciante de carácter fuerte. En la población restante aparecen dos señoras y dos niños, actitud algo indiferente y con vestuarios sencillos.	Guardar el puesto en el cuarto de vecindad.	Dramática y rítmica.	Vecindad del tipo pasillo. Aparece una bicicleta en los decorados del patio.
El vividor	1955	Melodrama	El protagonista es un joven vago, astuto y aprovechado de las mujeres. Entre ellas sus vecinas, personajes secundarios, una joven que ayuda a su señor padre en la sastrería y otra	Hay una sastrería instalada en un cuarto. Dos mujeres se pelean en el patio.	Dramática.	Tiene la mayor diversidad de decorados en el patio.

			<p>señorita que se gana la vida planchando ropa. La población restante de vestuario sencillo es en su mayoría femenina, interactúan poco.</p>			
Los tres bohemios	1956	Melodrama	<p>Los protagonistas son tres jóvenes músicos fracasados. La población restante de vestuario sencillo y actitud indiferente: son dos señoras, un señor y un joven.</p>	<p>Una señora barre y otra riega las plantas.</p>	<p>Lirica. Tradicional</p>	<p>Es destacable el perico hablador (decorado impresionista) presente en el cuarto de los protagonistas.</p>

El organillero	1956	Romántico	La pareja protagonista es un joven organillero, fumador, bondadoso y trabajador. Y una señorita con bonita voz que vive con su abuela (personaje secundario). La población restante es adulta, viste humilde, tiene poca aparición pero interactúan.	Nada que destacar.	Rítmica y lírica. Tradicional	La paleta pictórica de esta película usa mucho distintas tonalidades de azul. Hay abundantes transiciones materiales dinámicas:
Pepito as del volante	1956	Melodrama	El protagonista es un niño boleador de zapatos que se inicia en la carrera de autos. Los personajes secundarios son su	Las señoras lavan ropa, riegan las plantas, barren y corren a esconderse del abonero.	Dramática y rítmica.	Hay bastante diversidad en los decorados del patio.

			<p>mama viuda y sus dos hermanas menores. La población restante es en su mayoría señoras (visten mandiles) con algunos niños, interactúan poco.</p>			
<p>La esquina de mi barrio</p>	<p>1957</p>	<p>Romántico</p>	<p>La pareja protagonista es un joven que vende baterías y una señorita empleada en una lavandería. Los personajes secundarios son la madre de la novia que es la portera, un músico, el vecino</p>	<p>Dos niños juegan canicas. Los vecinos salen a tirar su basura sin usar bolsas de plástico. Se celebra una boda.</p>	<p>En sus tres tipos.</p>	<p>Iluminación llamativa. Profundidad de campo. Uso del ángulo picado. Un aterrador mafioso sello del director</p>

			<p>enfermo prestamista y su esposa. La población restante son muchas señoras y niños, pocas ancianas, señores y señoritas; su vestimenta es sencilla e interactúan.</p>	<p>Acontece un funeral.</p>		<p>Fernando Méndez.</p>
<p>Quiero ser artista</p>	<p>1957</p>	<p>Comedia</p>	<p>El protagonista es un joven cartero a pie, entrometido y bondadoso. Los personajes secundarios son su hermana joven, su joven cuñado que no trabaja y su sobrino con sobrepeso. Otro personaje secundario</p>	<p>Los niños juegan béisbol. Fiesta improvisada en el patio.</p>	<p>Rítmica.</p>	<p>Aparece una vecindad desgastada.</p>

			<p>es una joven empleada de una fábrica textil. La población restante es en su mayoría adulta, de vestimenta sencilla y tienen participación.</p>			
Pepito y los robachicos	1957	Comedia	<p>El coprotagonista es un joven devoto, desempleado y valiente. El otro coestelar es un niño al que robaron para explotarlo laboralmente.</p> <p>Los personajes secundarios son una joven que triunfa como cantante y la</p>	<p>Salir al patio a comprar pan.</p> <p>Despedirse de buenos vecinos.</p>	En sus tres tipos.	<p>Diversidad de decorados en el patio.</p> <p>Iluminación llamativa.</p>

			<p>señora portera. La población restante son en su mayoría adultos que visten elegante (algunas excepciones) y participan.</p>			
La sombra del otro	1957	Melodrama	<p>El protagonista es un joven ayudante de herrero que se hace boxeador. Los personajes secundarios son su anciana madre, su joven hermana y su joven amigo también boxeador. La población restante de vestimenta sencilla, son muchos niños y</p>	<p>Celebración en el patio por victoria en una pelea de box.</p>	<p>Lirica. Tradicional .</p>	<p>Nada llamativo.</p>

			algunos adultos que interactúan.			
La tijera de oro	1958	Comedia	El protagonista es un joven trabajador: entrenador de box, repara aparatos eléctricos y corta el cabello. Su hijo adoptivo es un personaje secundario. Otros habitantes son: un joven vago, un viejo obrero y su esposa. La población restante son en su mayoría señores con vestimenta sencilla que participan.	Está presente la defensa legal.	En sus tres tipos. Tradicional .	Uso del ángulo picado. Un decorado expresionista

La pandilla	1959	Comedia	El protagonismo cambia en cada parte de las cuatro películas, en sí, es un grupo de niños traviesos pero decentes. Otros vecinos, personajes secundarios son: la señora portera, un viejo borracho que viste elegante y su anciana esposa. La población restante es adulta de vestimenta sencilla e interactúan.	Se ven las travesuras de los niños.	Dramática y rítmica.	Las calles aledañas a la vecindad no están pavimentadas. Diversidad de decorados en el patio.
Suerte te de dios	1959	Romántico	La pareja protagonista es un	Los niños juegan a la	Dramática	Iluminación llamativa.

			<p>joven maestro albañil ambicioso y una joven tullida. Un personaje secundario es el amigo ayudante del novio, un joven mujeriego medio sordo. Otros personajes secundarios es la familia de la novia: sus nueve primos (siete niños y dos bebes), su señora tía y su señor tío que es policía. La población restante es adulta, usan ropa humilde, aparecen sólo en una</p>	<p>pelota y a los retaches.</p> <p>Se representa el hacinamiento en uno de los cuartos: dos bebes duermen debajo de la cama.</p>		<p>Vecindad del tipo pasillo en malas condiciones . Uso del ángulo picado.</p> <p>Una metáfora plástica.</p>
--	--	--	---	--	--	--

			escena, su actitud es casi indiferente			
El dolor de pagar la renta	1959	Comedia	<p>Los protagonistas son dos jóvenes amigos ropavejeros: uno es honrado y bondadoso; el otro es torpe y vacilador.</p> <p>Los personajes secundarios son: una señora pastelera, una señora bien vestida, un viejo sordo, una joven costurera y su hermano, un niño lisiado. Tres jóvenes músicos, un joven fuerte que sobreprotege a su joven sobrina, una</p>	<p>Está presente la defensa legal.</p> <p>Los vecinos hacen una fiesta para agradecer la bondad del dueño.</p>	En sus tres tipos.	<p>Diversidad de decorados en el patio. Aparece una estufa de gas encima de una de carbón.</p>

			<p>joven y su señor padre, un revolucionario enloquecido que grita y dispara.</p>			
Teresa	1960	Melodrama	<p>La protagonista es una joven estudiante de jurisprudencia, ambiciosa, falsa y malagradecida. Algunos personajes secundarios son sus padres: un señor mecánico trabajador y una señora humilde.</p> <p>Otros personajes secundarios es un joven estudiante de medicina que es</p>	<p>Los vecinos celebran al parecer (breve escena) una posada.</p>	Dramática.	<p>Aparece una vecindad del tipo pasillo.</p> <p>Iluminación llamativa.</p>

			generoso y su viejo padre chofer. La población restante es abundante, su vestimenta sencilla, de actitud indiferente, equilibrada entre la cantidad de adultos y niño.			
--	--	--	--	--	--	--