

“CON AIRES DE GRANDEZA”: LA FAMILIA PÉREZ Y LA CLASE MEDIA
EN EL CINE MEXICANO DE LA ÉPOCA DE ORO

“With an air of superiority”: La familia Pérez and middle class
in the Mexican cinema of the Golden Age

Mónica Beatriz Hurtado Ayala*
Universidad de Guanajuato, México
ORCID: 0009-0003-2233-0756

DOI: <https://doi.org/10.15174/orhi.vi18.11>

RESUMEN: Este artículo reflexiona los signos más importantes erigidos alrededor de la clase media por el cine mexicano de la Época de Oro, esto es, la producción cinematográfica de finales de la década de los años treinta y los primeros años de los cincuenta del siglo XX. Durante este periodo correspondió también un impulso muy importante a la industrialización y urbanización nacional desde el grupo en el poder, que conllevó la consolidación y expansión de la clase media mexicana. Derivado de esto, este estrato social experimentó contradicciones alrededor de su identidad, debatiéndose entre elementos como el amor, el dinero o la familia. El cine participó dentro de este proceso, discutiendo los mecanismos de ascenso social, reproduciendo y nutriendo prácticas, dando pie a otras, y constituyendo un delicado discurso que encarnó las tensiones, miedos y sueños de esta clase social. Todo ello a través de mecanismos de mediación tejidos entre el espacio histórico y filmico, que pueden ser un vehículo historiográfico valioso para comprender la complejidad de la yuxtaposición que se vivía durante el periodo entre el México tradicional y el moderno.

PALABRAS CLAVE: Cine mexicano, clase media, prestigio social, mediaciones.

ABSTRACT: This article reflects the most important signs erected around the middle class by the Mexican cinema of the Golden Age, that is, the cinematographic production of the late thirties and early fifties of the twentieth century. During this period there was also an especially important impulse to industrialization and national urbanization from the group in power, which led to the consolidation and expansion of the Mexican middle class. Derived from this, this social stratum experienced contradictions around its identity, debating among elements such as love, money, or family. Cinema participated in this process, discussing the mechanisms of social promotion, reproducing, and nurturing practices, giving rise to others, and constituting a delicate discourse that embodied the tensions, fears, and dreams of this social class. All this through mechanisms of mediation woven between historical and film space, which can be a valuable historiographic vehicle to understand the complexity of the juxtaposition that lived during the period between traditional and modern Mexico.

KEYWORDS: Mexican cinema, middle class, social prestige, mediations.

FECHA DE RECEPCIÓN:
15 de junio de 2023

FECHA DE ACEPTACIÓN:
16 de octubre de 2023

* Doctora en Historia por la Universidad de Guanajuato. Ha realizado trabajos de investigación historiográficos en masculinidades a través del cine. Miembro de la Asociación Mexicana de Estudios del Género de los Hombres y la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual. Actualmente es asistente de investigación en la División de Derecho, Política y Gobierno en la Universidad de Guanajuato.
Contacto: dali11@msn.com



INTRODUCCIÓN

A menudo, la clase media puede ser un concepto demasiado confuso para actuar de forma útil como categoría de análisis histórico; sin embargo, en este texto no estamos preocupados por construir una delimitación por sí, sino más bien intentaremos hurgar en la forma de que se habló de ella, cómo fue representada. Partimos de una premisa básica que prioriza el poder de los discursos o, más concretamente, de las representaciones, al considerar que no hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones, contradictorias y enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos dan sentido al mundo que les es propio.¹ A diferencia de recientes investigaciones alrededor de la clase media que han dado una suerte de giro culturalista a su análisis,² nosotros reconocemos en éste artículo una fuerte raíz material, aunque no exclusiva. Lo anterior tampoco significa que el fenómeno que vamos a observar durante los años cuarenta y cincuenta derive de forma automática de un aumento de las posibilidades de acumulación de capital, sin embargo, hemos de reconocer en éste, una condición medular justamente porque ésta es la lectura que brinda las representaciones cinematográficas durante el periodo.

Al hablar de las representaciones de la clase media, nos encontramos en un espacio de lucha, de ordenamiento y de jerarquización donde operaron los procesos económicos, pero también culturales, en tanto que ambos confluyeron para constituir estrategias simbólicas que les permitieron construir identidad. El cine fue uno de estos espacios, aunque no el único; las industrias culturales que emergieron con fuerza desde finales de la década de los años treinta del siglo xx van a tener en la clase media un nicho importante de creación y de reproducción: la radio, la televisión, las editoriales o el propio turismo.³

Proponemos que, en medio de estas condiciones, el cine fue quizás uno de los fenómenos que más relevancia adquirió dentro de la configuración de las representaciones de la clase media mexicana. En este sentido, este periodo de esplendor conocido por Jorge Ayala Blanco como *Época de Oro*⁴ se articuló en buena medida por el ensanchamiento de este estrato social, mientras que de forma simultánea el esqueleto que le dio forma a la propia clase media se conformó a partir de las representaciones cinematográficas, de tal suerte que uno no puede comprenderse sin el otro. Argumentamos que los hábitos de consumo de este estrato social, ansioso por ir a verse, definieron en buena medida el auge de la producción cinematográfica durante la época, y ésta troqueló, a través de dramas idealizados, las prácticas sociales de hombres y mujeres, quienes asistieron ávidos de recreación, sueños o catarsis a las salas de cine.

¹ Chartier, *Mundo*, 1992, p. 49.

² López, *Making*, 2012, p. 465; Sánchez, "Sonrientes", 2023, pp. 361-387.

³ Joseph, *Fragments*, 2001, pp. 3-22.

⁴ Ayala, *Aventura*, 1985, pp. 9-20.

Si bien, no será tema de esta reflexión la forma en que estas representaciones fueron recibidas y apropiadas, esto nos importa en cuanto el deseo de constituir películas taquilleras determinó los procesos de producción. Así, invitamos entonces a mantener un cierto nivel de crítica y recelo frente a la premisa de que, a mayor semanas mayor popularidad y con ello mayor influencia. El cine es un productor cultural complejo, así como sus mecanismos de distribución y exhibición; no estamos entonces ante una historia de la recepción, sino una historia de las representaciones y sus posibilidades de uso como instrumentos de creación de prácticas, identidades y de constitución de imaginarios. Tal como lo ha sugerido Pierre Sorlin, los filmes se articulan a partir de la materialización de los deseos y los posibles públicos a los que iban dirigidos,⁵ por ello consideramos que los del cine clásico mexicano poseyeron un amplio sentido de diferenciación social y de vocación identitaria. Estas representaciones se construyeron con la mirada del otro, con los que tenían el poder de nombrar y configurar; también a partir de los propios integrantes de las clases medias y populares a los que pretendían llegar buena parte del cine comercial del periodo; por ello no hablan sobre la realidad, son también realidad, no es la clase media, es la posibilidad de su definición.

Derivado de lo expuesto, el presente texto se inscribe dentro de la propuesta de Roger Chartier alrededor de las prácticas, de aquellas que se apropiaron de los bienes simbólicos, de la “realidad” produciendo usos y significaciones diferenciadas, y con ello representaciones específicas. Las películas que citaremos en las siguientes líneas hablan y construyen una forma de entender la clase media mexicana durante la década de los años cuarenta y cincuenta del siglo xx, pero no la agotan; al mismo tiempo, proponemos que tuvieron un papel medular en las prácticas de los integrantes de la clase media, en tanto que ellos también operaron procesos de apropiación, produciendo usos y significaciones concretas.

Hablamos, entonces, de mecanismo de conocimiento y re-conocimiento, que filtraron parte de las prácticas sociales del espacio histórico, al tiempo que las transforman en una doble operación de desconexión con la “realidad” y recomposición de ésta. Lo anterior parece particularmente cierto para el caso del cine mexicano de la Época de Oro. Justamente es aquí donde queremos introducir una propuesta que abone a replantear la historia de este cine, más allá de una herramienta identitaria estatal que impuso realidades, sino que también logró representarlas y construirlas, derivado precisamente de la complejidad del tejido cultural que se conformaba durante estos años, donde la clase media y el cine se nutrieron mutuamente.

Durante los años dorados del cine nacional, podemos observar una gran cantidad de películas que se construyeron alrededor de este estrato social. Ello no sólo nos habla de su peso cuantitativo, sino además de su valor cultural, de cómo su presencia flotó en el aire hasta a veces convertirse en un mito. Particularmente, una de las películas que de forma explícita hizo énfasis en los conflictos generados dentro de esta clase social fue *La familia Pérez*,⁶ protagonizada por Joaquín Pardavé y Sara García. Si bien es cierto que la película no agota y no es una descripción exhaustiva de la clase media mexicana, nuestra hipótesis de trabajo consiste en que este filme logra plantear algunos de los más importantes problemas que transitaban, tanto hombres como mujeres de este estrato social, en medio de sus aspiraciones, conflictos morales y la circulación de prácticas tradicionales y modernas durante los años mencionados.

El estudio de la clase media no es una preocupación nueva, ya se han realizado múltiples investigaciones sobre su conformación económica, sus vínculos políticos, sus prácticas sociales.⁷ Sin embargo, dentro de estos análisis se le ha dado poca importancia al cine como práctica, así como *a su carácter performativo*, constructor de significados y representaciones,⁸ de ahí derivaría su enorme

⁵ Sorlin, *Sociología*, 1985, p. 9.

⁶ Martínez, *La familia Pérez*, 1949, minutos 93. Ver: Amador y Ayala, *Cartelera*, 1982, p. 347.

⁷ Barbosa, “Empleo”, 2023, pp. 329-359; Cueva, “Clase”, 2010, pp. 105-129; Porter, *Ángel*, 2020, p. 300.

⁸ Sorlin, *Sociología*, 1985, pp. 24-28.

riqueza como fuente historiográfica, a la que a menudo se le etiqueta de complementaria o supletoria. Hasta hoy en día en el país no hay una historia de la clase media representada en el cine mexicano, aun cuando mucha de la producción comercial que se realiza tiene como escenario esta condición social y cuando la historia de la industria cinematográfica mexicana ha estado atada de forma irremediable a la existencia de esta clase social. Una parte del problema tiene una fuerte raíz metodológica y teórica, los historiadores sabemos muy poco del lenguaje cinematográfico y también nos mantenemos en un enérgico culto a lo escrito como elemento para tener acceso a la “realidad histórica”.

Así, al cine se le exige un poco más que a las otras fuentes historiográficas, según lo he atestiguado múltiples ocasiones en espacios académicos, lo que merecería por sí misma una amplia discusión para la que no hay aquí espacio suficiente. Baste decir, por ejemplo, que no ocurre así con expedientes judiciales: si quisiéramos estudiar el caso de unas mujeres asesinas parece bastar con tomar un conjunto, revisarlos y de ahí comenzar a tejer una narrativa. Es este *plus* exigido al cine, el que lleva a que, para que sea catalogado como fuente, requiera venir confrontado con discursos constituidos en otros soportes, lo que sin duda ayuda a la problematización y contextualización, pero detrás de la exigencia metodológica pareciera esconderse una idea de marginalidad, de no valía. A las películas se les niega la posibilidad de argumentarse entre ellas mismas, de ser consideradas prácticas por sí y no sólo invocar una, de ser evidencia y testimonio de procesos sociales, más aún, se niega que la propia dinámica narrativa sea apreciada por sí misma como un síntoma de la movilidad histórica. Esto se encuentra profundamente anquilosado, desde nuestra lectura, en un problema de naturaleza teórico, que tiende a negar el poder de éste como discurso. Muy al contrario, nosotros sostenemos que el cine mexicano de dicho periodo es uno de los productos culturales más interesantes para observar las contradicciones históricas que estaban ocurriendo y por las que transitaba la clase media mexicana.

El lenguaje cinematográfico es complicado de entender porque implica el cruce de la palabra, la

imagen y el sonido, y actúa como un mensaje saturado bajo parámetros gramaticales que no conocemos: planos, ángulos, zoom, *travelling*, sonidos in, fotografía, etcétera. Para hacer una lectura mucho más compleja del cine como fuente histórica, debemos comprender los recursos que son utilizados y que le dan forma, los estilos, el sello de un determinado director o actor, entre otros factores que influyen en el producto comercial y artístico final.⁹ Derivado de esta reflexión, podemos notar un elemento peculiar respecto a los filmes que tratan sobre la clase media, su profundo uso de la palabra. Si bien es verdad que se apela a las capacidades histriónicas de los actores, buena parte de los límites identitarios se expresan de forma clara a través de los discursos orales que son corroborados de alguna forma con la imagen. Esto resulta interesante porque sin duda facilita la lectura del filme por parte del espectador.

No hay incoherencias en estas expresiones, el actor no señala algo y su rostro nos está diciendo otro mensaje, al contrario, pasa que el mensaje es casi siempre reiterativo a través de los otros recursos cinematográficos. Este carácter redundante que atraviesa los filmes parece un síntoma que vale la pena explorar con más fuerza por su valor económico, social y cultural. Como consecuencia de esto, nos hemos avocado justamente en el lenguaje sonoro, en los diálogos de los personajes. Aunque en algunos momentos haremos referencias a lo histriónico de los personajes o el escenario, realmente desde nuestra experiencia en el análisis fílmico el uso de los demás recursos cinematográficos sólo actuó para cerrar con fuerza el mensaje que ya se expresaba de forma clara y coherente a través de la palabra.

Lo que planteamos es mostrar la riqueza que existió en los filmes de la Época de Oro como una importante fuente para la investigación historiográfica, mostrando algunas de las representaciones alrededor de la clase media, dándoles la importancia que tienen en la configuración de los imaginarios, de la constitución de sentidos, de posibilidades de definición y de constitución de prácticas. Intentamos colocar presión sobre el carácter realizativo de las representaciones, y no tanto confrontar la realidad

⁹ Bordwell, *Narración*, 1996; Cassetti, *Analizar*, 1998.

fílmica y la histórica. Esto nos parece ciertamente un tanto peligroso puesto que, como ya sugerimos, implicaría entender las representaciones como algo “ficticio”, no real, muy al contrario, vamos a ver cómo estas realidades se mueven en paralelo, a veces se tocan suavemente, chocan o, a menudo, no es posible reconocer entre ellas una diferencia clara.

ASCENSO DE LA CLASE MEDIA MEXICANA

Definir la clase media mexicana por sí misma es problemático, más aún cuando observamos que durante el periodo señalado esta categoría hizo referencia al oficinista recién llegado de provincia que vivía de un puesto en la burocracia gubernamental, al intelectual que laboró en alguno de los periódicos de mayor circulación nacional o, en última instancia, a los descendientes de una familia de abolengo empobrecidos por la Revolución. De hecho, hay quienes prefieren hablar más bien de “clases medias”, debido a la heterogeneidad que se mueve al interior de esta categoría social, sin embargo, nosotros pensamos que a pesar del abanico de referencias que implica el término es posible localizar una serie de prácticas compartidas construidas sobre la base de un estilo de vida, o un intento de estilo de vida, común durante este periodo.¹⁰

En 1934, en su afamado texto *El perfil del hombre y la cultura en México*, Samuel Ramos sostuvo respecto a la clase media mexicana:

Por su calidad, [...] ha sido el eje de la historia nacional y sigue siendo la sustancia del país, a pesar de que es cuantitativamente una minoría. En esta clase, los conceptos de familia, religión, moral, amor, etc., conservan el cuño europeo modificado —aun empobrecido si se quiere— pero actuando como realidades vitales, de suerte que es justo considerarlos como una cultura media, asimilada a

nuestra ubicación geográfica, que denominaremos cultura criolla.¹¹

Lo relevante de la cita de Ramos es tanto las fuertes expectativas históricas construidas en torno a esta clase social, ya desde los tempranos años treinta, como los hondos cambios cuantitativos y culturales que se tejieron a su alrededor durante las décadas siguientes. Así, de ser, efectivamente, una minoría a principios del cardenismo, diez años más tarde se había convertido en una de las piezas fundamentales de la retórica gubernamental, el rasero de las prácticas sociales y, como consecuencia, un elemento central en la construcción del Estado mexicano del siglo xx.

Aunque en términos históricos resulta muy complicado establecer cuándo surgió la clase media como grupo reconocible, Mario Barbosa Cruz mostró que desde finales del Porfiriato se puede identificar a un sector de la población que no se asume a sí misma como parte de los estratos más bajos de la sociedad, pero al cual tampoco se le puede identificar como integrante de las elites sociales. Este grupo, la clase media, es reconocible por poseer una serie de prácticas compartidas entre ciertos individuos, que le serán propias y que le permitieron distinguirse de los otros grupos dentro de la jerarquización social.¹² El proceso histórico que sufrió este estrato durante la década de los años cuarenta y cincuenta se mueve, entonces, dentro de una trayectoria histórica por su definición, sin embargo, esto no significa linealidad sino más bien palpitantes peculiaridades derivadas del profundo proceso de modernización nacional iniciado durante la década de los cuarenta y con ello la consolidación del corporativismo de la “gran familia mexicana”.¹³

En 1951, José E. Iturriaga anunciaba el eminente crecimiento de esta capa social. Si bien no parece existir cifras exactas respecto a la cantidad

¹⁰ Loeza, “Papel”, 1983, p. 407.

¹¹ Ramos, *Perfil*, 2001, p. 68.

¹² Barbosa, “Distinciones”, 2019, pp. 9-23.

¹³ Desde los años de la Revolución, el corporativismo ha sido utilizado por el sistema político mexicano para canalizar las demandas de los grupos más influyentes, dando pie que el gobierno actúe como árbitro, bloqueando cualquier posibilidad de que algún otro grupo sea el predominante. Dicho corporativismo tuvo su periodo de definición y consolidación durante el cardenismo, en la década siguiente la clase media construyó parte de su poder a la sombra de la gratuidad y el privilegio estatal. Véase: Camp, *Política*, 2000, p. 153; Cueva, “Clase”, 2010, p. 105; Hansen, *Política*, 1971, p. 97; Careaga, *Mitos*, 1984, p. 58; Paz, *Laberinto*, 1992, p. 194; Dennis, *Mexico*, 2007, p. 23; Loeza, *Clases*, 1998, p. 119.

de población mexicana que pertenecía a la clase media entre 1940 y finales de los años cincuenta, Iturriaga y Arturo González sugirieron un incremento de ésta, de un 8% a 16%, desde principios de siglo hasta 1940. Durante las tres décadas siguientes, este estrato social se convirtió en la constatación, dentro del discurso oficial, de una política económica estatal relativa eficiente.¹⁴

En 1950, el propio Octavio Paz, en su famoso ensayo *El laberinto de la soledad*, hizo referencia a la presión demográfica que había adquirido este estrato social:

Hace poco la clase media era un grupo pequeño constituido por pequeños comerciantes y las tradicionales ‘profesionales liberales’ (abogados, médicos, profesores, etc.). El desarrollo industrial y comercial y el crecimiento de la Administración Pública han creado una numerosa clase media, cruda e ignorante, desde el punto de vista cultural y político pero llena de vitalidad.¹⁵

La fuerza de la clase media durante estos años emanó en parte de la tutela que ejercieron sobre ella los gobiernos avilacamachista y alemanista que la volvieron el “ideal”, la vanguardia de la Revolución, quienes encarnaban el México moderno, es decir, el urbano, educado e industrial. Al mismo tiempo, los miembros de la clase media tuvieron la visión suficiente para aprovechar el proceso de industrialización, la ampliación del aparato burocrático gubernamental, las políticas educativas y la ascensión de los medios de comunicación masiva como elementos que aseguraron su estabilidad económica y catapultaron su prestigio social.¹⁶

Esta relación clase media/gobierno otorgó a la primera una oportunidad sin precedentes para la acumulación de capital, más altos niveles de educación y acceso a los bienes de consumo. Efectivamente, muy cercano a otros casos en América Latina, la expansión del aparato estatal, y con ello el crecimiento del sector servicios y la

reconfiguración del capitalismo mexicano, fueron algunos de los elementos que construyeron la oportunidad de que un sector de la población mexicana pudiera construir un cierto capital que le dio acceso, a su vez, a específicos nivel de consumo y educativo respecto a las clases populares.¹⁷ Igualmente importante, y derivado de lo anterior, fue la fuerte influencia norteamericana configurada bajo la luz del capitalismo y la geopolítica desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, así como una enérgica raíz nacionalista, estrechamente vinculada con el proyecto posrevolucionario, que mostraron las constantes contradicciones a las que estuvo sometida esta clase social.¹⁸

MEXICAN DREAM: ENTRE MUEBLES, HOT DOGS Y LA URBANIZACIÓN

No parecen fuera de lugar las continuas referencias que hizo la producción cinematográfica durante la llamada Época de Oro del cine nacional respecto a esta categoría social, de tal manera que, en un sinnúmero de ocasiones, se convirtió en un personaje más que definía la construcción de la narrativa y el relato. Realmente *La familia Pérez* fue sólo una de las muchas películas que tocaron y construyeron una imagen de la clase media mexicana, pero a diferencia de otras durante el mismo periodo, ésta fue específica desde el principio. En el prólogo narrado por José Ángel Espinosa “Ferrusquilla”, la trama fue situada en un espacio concreto y explícito de la estructura social, ya que la familia Pérez forma parte de la clase media mexicana. ¿Qué era este estrato para esta película o para el cine mexicano en lo general?¹⁹

La familia Pérez fue producida en 1948 por una de las grandes casas productoras de la década de los años cuarenta, Filmadora Mexicana S. A. (FILMEX), fundada en 1941 por iniciativa de Gregorio Walerstein, Gonzalo Elvira y Simón Wishnack, formando uno de los emporios productores y distribuidores en el país más importantes en

¹⁴ Iturriaga, *Estructura*, 1951, p. 51; González, *Clases*, 1976, p. 53.

¹⁵ Paz, *Laberinto*, 1992, p. 75.

¹⁶ Dennis, *Mexico*, 2007, p. 24.

¹⁷ López, “Ser”, 2022, p. 3.

¹⁸ Iturriaga, *Estructura*, 1951, p. 85.

¹⁹ Uno de los locutores más importantes de la época que realizó un gran trabajo en la XEQ.

los años dorados del cine nacional. La biografía de Walerstein está atada, invariablemente, a la historia del cine mexicano, ya que fue el hombre fuerte detrás de filmes tan emblemáticos para la productora como *Canaima* (1945), *La mujer de todos* (1946) o *Maclovía* (1948). Además, controló el mercado de distribución centroamericano, sudamericano y del Caribe a través de Películas Mexicanas S. A. Igualmente, Walerstein mantuvo una estrecha relación con el empresario estadounidense William O. Jenkins y la Compañía Operadora de Teatros (COTSA), un auténtico monopolio de exhibición durante la época, así como con los también judíos Óscar y Samuel Granat, miembros reconocidos de la comunidad judía mexicana; de hecho, fue en el Cine Ópera, propiedad de los hermanos Granat, donde se exhibió por primera vez, el 5 de mayo de 1949, *La familia Pérez*.²⁰

Uno de los elementos más notorios que pone la película sobre la mesa respecto a la clase media fue la fuerte necesidad de lograr el ascenso social. Concretamente, esta premisa se aprecia en el personaje de Natalia Pérez quien, durante casi la mitad de la trama, intenta desposar a sus hijas con hombres en apariencia adinerados para escalar socialmente. Sin embargo, en el desarrollo del relato es posible darse cuenta de que esta mirada es apenas un primer acercamiento respecto a la manera en que se aspira a esta promoción; el filme barajó como vehículos de ascenso otros elementos que permitían acumular prestigio social: el dinero, la educación, el consumo y el abolengo.

Estamos ante un entramado mucho más complejo que rebasó cualquier noción que limitara a la clase media a sólo desear acumular dinero, lo cual encuentra consonancia con las investigaciones realizadas respecto a este estrato social durante el periodo y que establecen el entramado de prácticas y procesos culturales que lo formaron más allá de una raíz económica. Sin embargo, esto último no puede considerarse menor, por lo menos para el caso de las representaciones cinematográficas, porque a partir de esta preocupación se desarrollaron muchas que dieron cabida a la construcción de una imagen específica respecto a este estrato social, así como a la constitución de tramas.

Fue justamente la necesidad de conservar un estatus o aspirar a poseer otro mejor el que llevó a los Pérez a migrar, alimentando una relación que entendió la urbanización y la posibilidad de progreso social como sumamente estrechas, presentando a la Ciudad de México como sinónimo de urbanización y oportunidades. Se trata de una correspondencia que no nació con los años cuarenta, sino que fue de carácter histórico y venía arrastrándose desde los imaginarios de la Monarquía Hispánica.²¹

La fuerte migración espacial de hombres y mujeres de zonas rurales, e incluso de otras ciudades más pequeñas rumbo a la Ciudad de México durante el periodo, se vincula con la fuerza de esta representación, y sugieren un sólido vínculo que operó como formador de prácticas y otras representaciones. Así ocurre con *La familia Pérez*, donde dicha ciudad parecer ser concebida como espacio

²⁰ El Cine Ópera fue, en el sentido estricto, uno de los pocos vestigios que retaban el monopolio de Jenkins, y una joya para la familia Granat que había deseado construir un teatro justamente en la zona de San Rafael, recinto del pujante emblema de la Revolución, las clases medias. Hasta 1937, el lugar había carecido de salas de exhibición cuando fue inaugurado el Cine Encanto, diseñado en estilo *art decó* con cuatro niveles de butacas y al interior de la sala por primera vez un elevador. Los Granat invirtieron recursos y sueños en el Cine Ópera, el diseño arquitectónico fue encargado al arquitecto Félix T. Nuncio, la cimentación a Leonardo Zeevaert y la ingeniería civil a Manuel Moreno Torres, los tres artífices de la nueva fisonomía urbana y cosmopolita de la Ciudad de México. Con un estilo también *art decó*, una fachada con las esculturas de Melpómene y Talía, respectivas musas de la tragedia y la comedia, así como un decorado interior realizado por el diseñador y escenógrafo Manuel Fontanals, el Cine Ópera se convirtió en un nicho social a donde acudían los beneficiados por la industrialización y urbanización emprendida por Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés.

²¹ La política de instauración de la Corona española aprovechó, como estrategias política y económica, las redes tejidas por los pueblos indígenas. En este sentido, la Ciudad de México se convirtió en un punto neurálgico para poder despachar el flujo de mercancías provenientes del puerto de Veracruz al interior de la Nueva España, y de ahí hacia el puerto de Veracruz para dirigirse hacia la península. Las redes del sistema urbano durante la Monarquía Hispánica se caracterizaron por el dominio de ciertas ciudades administrativas/militares de las cuales la Ciudad de México fue la más destacada, convirtiéndose desde aquel momento en un fuerte receptor de migración proveniente tanto de fuera como del interior de Nueva España. Kemper y Royce, “Urbanización”, 1981, p. 7.

de promesa, de anhelos que se podían cumplir, de sueños para miles de personas. Salvatierra fue representada como ejemplo del origen provinciano, muy probablemente no sólo para los Pérez, sino para muchos otros que, si bien heredaron y trasladaron prácticas de sus pueblos, en las zonas rurales o provincia, a la capital, también leyeron sus lugares de origen como signo de la falta de oportunidades, estancamiento o hasta retroceso.

Efectivamente, como señalamos líneas atrás, la Ciudad de México sufrió un crecimiento demográfico significativo, el cual estuvo alimentado, en una parte, por la migración sostenida que sufrió durante estos años. El hecho de que los Pérez fueran originarios de Salvatierra, de una zona no urbanizada como ocurría con buena parte del país en ese momento, pareció fungir un papel conector entre la realidad fílmica e histórica de sus espectadores, ya sea que les hablara sobre un anhelo o sobre una práctica ya concretada.

Hay que observar la representación de la provincia con delicadeza, ya que para el caso de los Pérez ofrece matices o contradicciones por boca de los discursos del personaje de Sara García, Natalia. No es Salvatierra por sí misma no valiosa en la constitución del prestigio de los Pérez muy a pesar de que, el mencionado personaje, refiere en algún momento que dejaron ese lugar, aparentemente, porque allá no poseían más nada. La señora Pérez sostiene, de forma contrastante, que su familia se había empobrecido por causa de la Revolución: “la hacienda de Salvatierra nos la quitaron los pelados”, ufanándose de que pronto regresaría a sus manos y volvería a ser la familia empoderada que eran antes.²² Sobre esta premisa de Natalia por asegurar que su situación actual, caracterizada por la precariedad económica, es sólo pasajera, se inscribe un fuerte y constante impulso por señalar su ascendencia ilustre, su buena cuna, actuando ésta como marcaje identitario, como herramienta suficiente para no dejarlos caer en el abismo social. Sin embargo, Salvatierra también es signo de vergüenza,

de su caída aquí, aparentemente, relacionado con la fragilidad financiera.

La migración a la capital pretendió cumplir una triple función en el prestigio de los Pérez: asegurar la existencia de oportunidades perdidas en provincia, el refinamiento y borrar un pasado vergonzoso, dando la oportunidad de construir uno nuevo. Entonces aquí Salvatierra ya no sólo es signo de vergüenza por la pobreza, sino también de la falta de refinamiento. Lo anterior se deja ver en el comportamiento esquivo de Natalia frente al arribo del hijo de su hermana, Toribio, un “campesino” de trato franco pero brusco, que representó todo lo que debía quedarse atrás: los malos modos, los vínculos con la pobreza y la ausencia de abolengo.²³

Esta construcción interpretativa no fue exclusiva de *La familia Pérez*, pues muchos personajes cinematográficos, en familia o de manera individual, emprendieron la movilización de la provincia en dirección a las grandes urbes, concebidas y representadas en los filmes como espacios para las oportunidades. Ahora bien, es sintomático cómo la propuesta de la producción fílmica durante el periodo no apeló a las ciudades así en lo general, sino que constituyó un vínculo semántico mucho más concreto, presentando específicamente a la Ciudad de México como significante de oportunidades.

Nuevamente valdría la pena preguntarse sobre el poder de las representaciones y sus posibilidades performativas, y plantear el papel histórico que tuvieron justamente en dar pie a prácticas migratorias durante el periodo. Este cine, que recogió procesos de la realidad y al mismo tiempo los dinamizó, podría explicar en términos culturales las premisas que dieron pie a la migración hacia las zonas que se urbanizaron o industrializaron durante el periodo, y complejizar, mas no desechar, una mirada meramente de raíz económica. En la *Gallina clueca*,²⁴ dirigida por Fernando de Fuente, uno de los más importantes directores del periodo y a quien se le considera el fundador del género ranchero por la película *Allá en el rancho grande*, también mostraba

²² El censo de 1940 estableció que 820 894 personas no habían nacido en la capital del país, y en 1950 la cifra se había incrementado a 1 385 037 habitantes, esto es, prácticamente un tercio de los capitalinos eran migrantes. Secretaría, *Séptimo*, 1953, p. 111; Secretaría, *Sexto*, 1943, p. 40.

²³ Felipe, el pretendiente de Clara Pérez, le llama “campesino” a Toribio, con una visible incomodidad de Natalia.

²⁴ De Fuente (dir.), *Gallina clueca*, 1941, minutos 7:28 a 7:35. Película estrenada el 4 de diciembre de 1942 en el Cine Palacio China, y estuvo en exhibición durante dos semanas. Véase: Amador y Ayala, *Cartelera*, 1982, p. 85.

este vínculo semántico de boca de doña Teresa de Treviño, una mujer proveniente de “un lugar cerca de Monterrey”, quien afirmó enfáticamente: “a mí lo grande no me asusta, al contrario, por eso voy a México, tengo que luchar por los míos, en un pueblo no se puede”.

En *Cuando los hijos se van*, filme que batió todos los récords de exhibición en el Cine Encanto en la Ciudad de México y que también se proyectó con éxito en Perú, Chile y Venezuela, Juan Bustillo Oro,²⁵ su director, alimentó la mirada sobre la capital como lugar de oportunidades. Así, en esta película, Federico Rosales, uno de los hijos de don José Rosales, sostuvo una noche: “Papá, vengo a decirte que me voy a México [...] aquí no veo porvenir y tengo aspiraciones [...], es por mi bien papá [...], vamos a triunfar en México”.²⁶

Luego, Pedro Infante, encarnando a Pedro González, lo dio a conocer amargamente a su público a través de *Un rincón cerca del cielo*, dirigida por Rogelio A. González, quien cabe señalar fue el guionista por excelencia de la casa productora Hermanos Rodríguez. Pedro González afirmaba: “no sabe usted las ganas que traigo de trabajar en lo que sea, que de seguro es mejor que ser escribiendo haya en el juzgado en Juchi [*sic*], usted conoce aquello, ¿no hay futuro!”.²⁷

Las representaciones realizadas por el cine muestran una clase media ansiosa por tener acceso a oportunidades en la capital del país, nutriendo un vínculo que relacionó la migración a la Ciudad de México y el ascenso social. Si realmente Natalia deseaba lograr su cometido, llevar a su familia a la cumbre de la jerarquización social, no había otro mejor espacio que la Ciudad de México, era ahí donde había la más alta posibilidad bajo este imaginario. Joaquín Pardavé, dirigido por Humberto Gómez Laredo, en *El gran Makakikus*, expresa a través

de don Narciso Escalera, un tendero adinerado del Querétaro rural de principios de los años cuarenta, este deseo de limpieza social a su esposa: “don Chicho, ya estoy harto de escuchar repetir a todo el mundo don Chicho, don Chicho, por eso he decidido irme a México para cambiar de ambiente y poder mezclarme con la crema [...] no quiero que mi hija se case con un pobretón de pueblo”.²⁸

Otro elemento que posee un tamiz identitario para los Pérez es la forma en que usan el espacio, de suerte que la película los lleva a vivir en un edificio de diez apartamentos en un barrio descrito como ni “tan limpio, ni elegante como los ricos ni tan deprimente como los pobres”. Durante los años de la posrevolución, la Ciudad de México vivió un crecimiento demográfico importante, el cual se volvió particularmente más significativo en la década de los cuarenta. Dicho crecimiento conllevó nuevas problemáticas referentes a la distribución del espacio urbano; en 1938, por ejemplo, durante el xv Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación celebrado en la Ciudad de México, se plantearon las limitaciones del crecimiento de casas unifamiliares, que sólo habían beneficiados a los especuladores y a quienes tenían acceso a créditos hipotecarios. Así comenzó una tendencia pensada en impulsar el crecimiento vertical a fin de crear concentraciones de población en espacios bien delimitados, evitando la expansión horizontal de la capital para eficientar el uso del suelo, y disminuir los costos de establecimiento de servicios. Se trataba de una idea de urbanización que encontró uno de sus puntos más importantes en la construcción del multifamiliar Miguel Alemán Valdés, inaugurado el 2 de septiembre de 1949.²⁹

Los años cuarenta fueron testigos de grandes proyectos de crecimiento de condominios o edificios departamentales en la ciudad que, paralelamente,

²⁵ Cineteca Nacional, *Diccionario de directores del cine mexicano*, en: <http://dicionariodedirectoresdelcinemexicano.com/directores-cine-mex/bustillo-oro-juan/>

²⁶ Bustillo (dir.), *Cuando los hijos se van*, 1941, minutos 56:52 a 56:58. Película estrenada el 31 de julio de 1941 en el Cine Alameda, y estuvo en exhibición durante dos semanas. Véase: Amador y Ayala, *Cartelera*, 1982, p. 72.

²⁷ González (dir.), *Un rincón cerca del cielo*, 1952, minuto 3:11 a 3:16. Película estrenada el 22 de agosto de 1952 en el Cine Orfeón y estuvo en exhibición durante tres semanas. Ver: Amador y Ayala, *Cartelera*, 1985, p. 98.

²⁸ Gómez (dir.), *El gran Makakikus*, 1944, minutos 6:40 a 6:47. Película estrenada el 21 de diciembre de 1944 en el Cine Palacio, y estuvo en exhibición durante tres semanas. Véase: Amador y Ayala, *Cartelera*, 1982, p. 188.

²⁹ De tener una población de 1 448 422 habitantes en 1940, para 1950 la cifra se había duplicado con 3 050 442 personas. Secretaría, *Séptimo*, 1953, p. 88; Secretaría, *Sexto*, 1943, p. 13; Garay, “Condominios”, 2013, p. 13.

se convirtieron en un símbolo de modernización interpretados como signos de estatus social. *La familia Pérez* reafirma el sentido histórico que puede tener el espacio al otorgarle a éste un profundo papel en la producción económica y en la reproducción social. Si bien, durante un primer momento, la clase media no volvió, esta forma de apropiación, un eje fundamental para la constitución de su identidad conforme avanzó la década de los años cincuenta, ésta se convirtió en una herramienta “natural” donde desarrollarse y exhibir sus vínculos con la vanguardia.

Estas formas de construcción se movieron entre quienes tenían acceso a un crédito hipotecario y ansiaban separarse de los habitantes de colonias como la Morelos y sus barrios populares, Peralvillo, Tepito y La Lagunilla, o de los cinturones de pobreza en las afueras de la ciudad.³⁰ Esta pretensión encontraría en Ciudad Satélite uno de sus más emblemáticos proyectos, en tanto que alimentó la constitución de representaciones sobre el uso del espacio residencial y de estilos de vida suburbanos irrestrictamente atados a formas específicas de consumo y de desplazamiento a través del auto.

Para nosotros quizá lo más relevante es cómo, conforme avanzaba la década hasta los años sesenta, se fue tejiendo el vínculo de este tipo de espacios habitacionales y la clase media. Para el año de estreno de *La familia Pérez*, el tejido no parece haber sido lo suficientemente fuerte, pero quizá es posible leer la película en medio del proceso de construcción del vínculo simbólico, entre este tipo de espacios habitacionales y la clase media mexicana, o un sector específico de ésta. Alejandro Galindo reprodujo, alimentó e hizo notar esta relación en *Los Fernández de Peralvillo* al hacer transitar al frustrado Mario Fernández de puerta en puerta intentando vender electrodomésticos, entre las ocupadas amas de casa clasemedieras del multifamiliar Miguel Alemán.³¹

De hecho, la referencia realizada en la película respecto a llevar a la clase media este tipo de enseres para el hogar formó parte de un proceso de más largo

alcance respecto a sus hábitos de consumo. Este estrato comenzó a perfilarse durante la década en un serio e importante sector social ávido de consumir ciertos productos como símbolos de estatus social. En un análisis realizado por la Unión Panamericana en 1950 se señala que la clase media mexicana solía tener el hábito de proveer a sus casas muebles costosos, a fin de distinguirse de los miembros de las familias de la clase popular.³²

Lo anterior es de llamar seriamente la atención, ya que justamente uno de los problemas a los que se enfrentó la familia Pérez fue la necesidad de Natalia de comprar unos muebles que le significaron una deuda de diez mil pesos, y más tarde un embargo. Pero la señora Pérez no observó esto como una erogación, pues ante la réplica de su esposo sobre si había adquirido un compromiso nuevo, ella contesta: “Sí, y en abonos porque los muebles viejos eran una vergüenza para la familia”.

En *Ahora soy rico*, Pedro González, con toda el ansia de simular ser un hombre adinerado, compra un Cadillac convertible usado, “bueno nuevecito, nomás [tenía] noventa mil kilómetros”, se va vivir a un departamento lujoso, donde se esforzó por proveerle a su esposa Marga una serie de muebles como muestra de su nuevo estatus social: “aquí tienes la sala, el *dining [sic] room* [...] comedor que es lo mismo, allá está la cocina, tienes refrigerador, lavadora, licuadora [...] bueno molcajete eléctrico que es lo mismo, ahí está el *break* [...] mmm, bueno, el comedor chiquito, acá tienes el baño [...] y ésta es nuestra recámara, ¿qué te parece? [...] ¡qué diferencia del mugrero aquel!, mira —mientras golpea fuertemente un sillón— ¡éstos sí son muebles, no porquerías!”. La cereza del pastel es un piano, que no saben tocar ni él, ni Marga, que les fue colocado en medio de la sala, adquirido sólo para “darse lija”.³³

Estamos ante un tejido semántico que relacionó el prestigio con el poder adquisitivo y ambos con el consumo, tratándose de un proceso que debe leerse en medio de la fuerte expansión del capitalismo mexicano durante la década de los años

³⁰ Ballent, “Arte”, 1998, pp. 65-131.

³¹ Galindo (dir.), *Los Fernández de Peralvillo*, 1954, minuto 115. Película estrenada el 5 de septiembre de 1954 en el Cine Las Américas, y estuvo tres semanas en exhibición. Ver: Amador y Ayala, *Cartelera*, 1985, p. 168.

³² Whetten, “Rise”, 1950, p. 100.

cuarenta, y derivado de esto la influencia del *american way of life* en la conformación de prácticas de consumo.

Durante los años previos al estallido de la Segunda Guerra Mundial, Hollywood había abonado a la entrada del estilo de vida americano a la sociedad mexicana, pero sobre todo en la clase media que fue su principal receptor, sin embargo, este proceso no se potencializó sino hasta los años cuarenta, cuando el crecimiento económico le permitió a la clase media soñar con la posibilidad de que una forma del sueño americano podía ser tropicalizada en el país. El *mexican dream* tuvo como base el aumento del consumo de bienes por parte de la clase media, muchos de ellos de origen estadounidense, pero después del incremento de la inflación provocado por el fin de la guerra, este estrato social, a diferencia de su contraparte norteamericana, en repetidas ocasiones tuvo que conformarse con imitaciones locales de aquellos productos. Corn Flakes de la compañía Kellogg's, sopas Campbell's, removedores de esmalte Cutex, crema corporal Hinds, cosméticos Max Factor, electrodomésticos General Electric, radios y, ya más cercano a los años cincuenta, televisiones, fueron sólo algunos de los muchos bienes norteamericanos adquiridos por las familias mexicanas de la clase media.³⁴

La influencia norteamericana no se limitó exclusivamente al aumento del consumo ni tampoco a la preferencia por la adquisición de ciertas marcas, un elemento muy notorio y hondamente discutido fue la adquisición de palabras del idioma inglés, el cual fue interpretado como un signo de educación y cultural. La película *La familia Pérez* tuvo la finura de poner esto en la escena de los muebles cuando nuestra Natalia Vivanco les señala a los cargadores que dejen los muebles nuevos en el *living* —de hecho ellos no entienden—,

habla del *smoking* mientras corrige a Petra, la sirvienta, por no saber pronunciarlo adecuadamente, pero ella misma dio muestra de sus limitaciones en esta lengua, que quizá también fueron compartidas por otras personas de la clase media, cuando sentada frente a Irene, Clara y sus pretendientes, Felipe y Luis, intenta hacer alarde de su cultura, preguntando si han visto el espectáculo, “Jalen en el maíz”, Felipe se burla y la corrige asegurando que es *Hollyday on ice*.³⁵

Esto no se restringe a *La familia Pérez*, Conchita Fernández, en *Los Fernández de Peralvillo*, da cuenta de cómo este fenómeno había alcanzado a convertirse no sólo en un signo de prestigio, sino también en un vehículo para lograrlo. Mientras reprocha a su hermano Mario traer siempre la misma cara de fastidio, replica para sí, “cara, *face*, *what is face*”, Mario se acerca y le pregunta: “¿qué es lo que dices? No basta decírmelo en cristiano”, a lo que ella contesta: “*what is face*, ¡qué cara!, hay que practicar el inglés, hermano, sin él ya no se va a ningún lado”.³⁶ La influencia norteamericana fue uno de los territorios de mayor tensión para la clase media durante la época. Salvador Novo hizo mofa de la forma en que se habían adquirido algunas palabras de origen estadounidense que daban testimonio del evidente sincretismo lingüístico que se conformaba durante la década: *cocktail*, *party*, *drive inn*, *sandwich*, *lunch*, *life*, *jaibol*, *luck*, *dash*, entre otras muchas.³⁷

El cine mexicano de la Época de Oro mostró y nutrió las tensiones existentes al interior de la clase media alrededor de este proceso cultural. Durante los años cuarenta se observó una toma de posición generalizada a favor de la preeminencia de las prácticas sociales consideradas como nacionales, más tarde, hacia finales de dicho proceso, parece existir una disminución de la tensión, y la asimilación de algunas de éstas, aunque no su completa

³³ González (dir.), *Ahora soy rico*, 1952, minutos 20:30 a 22:30. Película estrenada el 20 de noviembre de 1952 en el Cine Orfeón, y estuvo dos semanas en exhibición. Amador, *Cartelera*, 1985, p. 107.

³⁴ Este proceso no fue exclusivo de la clase media, las consecuencias culturales que trajo la migración de mexicanos de las clases populares a trabajar en el Programa Bracero durante dos décadas (1942-1964) conllevó y abonó a esta influencia del estilo de vida norteamericano en el país en general, sin embargo, quien más reflejó el influjo durante este primer momento fue justamente la clase media mexicana que invirtió grandes recursos en simular las prácticas de su contraparte estadounidense. Moreno, *Yankee*, 2003, p. 75.

³⁵ Martínez (dir.), *La familia Pérez*, 1949, minutos 7:11 a 7:15, 28:20 a 28:29.

³⁶ Galindo (dir.), *Los Fernández de Peralvillo*, 1954.

³⁷ Novo, *Vida*, 1994, pp. 675-666. Las referencias a estas palabras son constantes y en la mayoría de las veces son citadas a lo largo de ambos textos y con un tono de ironía.

aceptación. En *Acá las tortas* (1951) se revelan las tensiones sociales respecto al modo de vida americano en una emblemática conversación sostenida entre don Chente y don Ponciano, el dueño de una lonchería, quien interpela al primero respecto a la venta de tortas:

El mal gusto sigue imperando en México [...] Francamente le envidio su negocio, pero no su vulgaridad [...] Ni compare siquiera, esto, mi don Chente, es una lonchería, un *quick lunch* [...] ¡¿Lo mismo?! *shaking* como decimos los de la cultura anglosajona, una lonchería, *my friend*, es el producto del refinamiento de la civilización, abajo los tacos y las tortas plebeyas.³⁸

Don Chente, en defensa de las tradiciones culinarias nacionales, respondió:

Nombre, si hasta el nombrecito es repugnante [...] *hot dogs*, creo que quiere decir perros calientes, ¿no? Esas porquerías que usted se atreve a vender no son más que gringadas, en cambio las tortas son mexicanísimas, con decirle que llevan la bandera mexicana, el jitomate rojo, la cebolla blanca, el aguacatito verde.³⁹

Los filmes de la época construyeron una clase media que se mostró ambivalente respecto al tejido cultural que se conformaba en el país como consecuencia de esta influencia estadounidense, pues al tiempo que se anhelaba como un signo de estatus, se representaban resistencias respecto a los efectos que ésta podía provocar. Nuevamente en *Acá las tortas*, el propio don Chente —quien rechaza los *hot dogs*— y su esposa, doña Dolores, enviaron a sus hijos a estudiar al país vecino, porque “en Estados Unidos sí saben educar a los muchachos”, y “los querían bien

educados y llenos de refinamientos”. Pero como demuestra la construcción dramática, tanto Lupe como Ricardo vuelven siendo unos jóvenes incapaces de valorar el esfuerzo que había implicado su vida allá, y como metáfora de esto, se encontró su rechazo al olor a cebolla y adobo que expedía la cocina donde se preparaban las famosas tortas, cuya venta permitió forjarles un mejor porvenir.⁴⁰

No es posible comprender este proceso que reconstituyó el lenguaje, los hábitos alimenticios, la moda, los valores morales, tan constante en el cine de la época, sin observarlo a la luz del replanteamiento de las relaciones diplomáticas con Estados Unidos. La mitigación del discurso de izquierda de parte del presidente Manuel Ávila Camacho, los intentos del vecino del norte de limitar la influencia de sus enemigos en América Latina y, por supuesto, los importantes recursos de capital norteamericano en la industria mexicana a pesar del Modelo de Sustitución de Importaciones. Las raíces políticas son fundamentales para lograr comprender los procesos de los que fue eco el cine, al mismo tiempo que alimentó la reproducción de dichas prácticas sociales.⁴¹

Así, la industria cinematográfica permeó el sueño de la mejora social y el *mexican dream* de la clase media mexicana, como un elemento que acompañaba y forjaba las tramas de varias películas durante el periodo, donde los bienes materiales fueron concebidos como uno de los vehículos principales, más no el único. En *La familia Pérez* se observa cómo doña Natalia entendió que un apellido rimbombante era un signo de prestigio social. Orgullosa de apellidarse Vivanco y despreciando el Pérez de su marido, o el Martínez de Rodrigo, pretendiente de Clara, acepta complacida a Luis Robles del Valle, el prometido de su hija Irene, a quien recibe con honores repitiendo con amplio énfasis el “Del Valle”

³⁸ Bustillo (dir.), *Acá las tortas*, 1951, minutos 7:13 a 7:45. Película estrenada el 12 de octubre de 1952 en el Cine Orfeón. Véase: Amador y Ayala, Cartelera, 1982, p. 68.

³⁹ Bustillo (dir.), *Acá las tortas*, 1951, minutos 7:47 a 7:54.

⁴⁰ Bustillo (dir.), *Acá las tortas*, 1951, minuto 26: 40 a 26:55.

⁴¹ Niblo, *México*, 2008, p. 89.

como si eso ya asegurase el empoderamiento social. El relato reitera cómo un apellido pomposo aseguraba una buena reputación; cuando se descubre que Luis era sólo un pobre policía que tomaba los autos de su trabajo para presumir y hacerse pasar por un hombre con dinero, uno de sus compañeros dice: “nosotros lo conocemos como Luis Robles, el Del Valle se lo inventó para dormirlas a ustedes”. Luego Natalia pasa por alto su cuna humilde y sostiene: “no importa, es un Del Valle”.⁴²

El apellido fue importante por la ascendencia ilustre que implicaba. Natalia se autonombró la “marquesa de Salvatierra” en un intento por construir un tejido que soportara su prestigio social. Otra vez en *El gran Makakikus*, don Narciso Escalera se inventa una estirpe noble a través de una serie de cuadros que cuelga en el salón principal de su casa: “te presento a mis abuelos [le comenta desenfadadamente a su esposa] ahora no podrán decir que desciendo de vendedores de baratija”.⁴³ Particularmente, la trama de este filme se construyó sobre la ansiedad de don Chicho por circular holgadamente entre los círculos más altos de la sociedad mexicana pretendiendo para ello desposar a su hija Graciela con un noble. Primero don Narciso Escalera desprecia al pretendiente de ésta, un ranchero adinerado llamado Marcos Ramírez, “un ranchero, un ranchero que además se apellida Ramírez, Ramírez, pues no, señora, mi hija no se casa ni con un Ramírez, ni con un Gómez, ni con un Pérez, ni con un Sánchez, se casara por lo menos con un barón”.⁴⁴

LA EDUCACIÓN COMO SIGNO DE DISTINCIÓN

Las prácticas hasta ahora referidas relacionadas con la clase media en el espacio cinematográfico, generalmente, encontraron como soporte un vínculo muy estrecho con la capacidad adquisitiva de sus miembros, y quizá sólo el abolengo se encontró

tanto como signo de poder económico como de autoridad moral.

En medio de la heterogeneidad que trasmite el cine de la época, en *La familia Pérez* también encontramos la educación como moralidad cristiana y su transmisión. A este respecto, vale la pena señalar que, de hecho, la existencia de aquella fue una de las causas que provocó mayor tensión al interior de las representaciones de la clase media en el cine mexicano, ya que buena parte de los tramas se construyeron a partir de los debates entre la moralidad tradicional y aquellos valores construidos por la necesidad de ascenso social, con todo lo que ello implicaba: consumo material, educación académica, influencia de prácticas estadounidenses o la pretensión de vincularse con ciertas formas refinadas de comportamiento.

De hecho, aquí es donde estriba la riqueza de *La familia Pérez*, pues a través de este filme podemos observar la manera en que un grupo de individuos ponderaron de manera diferente valores muy contrarios; por un lado, los surgidos ante la oleada de nuevas prácticas encarnadas por el personaje de Sara García, Natalia Pérez, y los más tradicionales hechos explícitos a través de Joaquín Pardavé, quien encarnó a Gumaro Pérez. Los valores morales que se alojan en el seno de la trama de *La familia Pérez* se refirieron al respeto por la familia y la figura paterna, la pureza sexual femenina, la austeridad, la solidaridad, la honradez, el amor (a la familia, a la pareja y, por supuesto, a Dios). Cada uno de éstos encontró su brazo defensor y ejecutor en Gumaro Pérez, quien durante toda la trama intenta mantener íntegra y a flote a su familia, pues “a pesar de su mansedumbre era la sombra protectora de esta familia”.⁴⁵

Gumaro fue el guía moral de los Pérez, y por ello recae sobre él la responsabilidad de hacer volver a su hija Rosa, quien se fuga con Rodrigo sin

⁴² Martínez (dir.), *La familia Pérez*, 1949, minutos 64:40 a 64: 51: 70:55 a 70:58.

⁴³ Gómez (dir.), *El gran Makakikus*, 1944, minutos 12:28 a 12:35.

⁴⁴ Gómez (dir.), *El gran Makakikus*, 1944, minutos 12:15 a 12:26.

⁴⁵ Martínez (dir.), *La familia Pérez*, 1949, minutos 72:22 a 72:24.

⁴⁶ Martínez (dir.), *La familia Pérez*, 1949, minutos 78:35 a 78:59.

⁴⁷ Hurtado, *Fracturando*, 2023, pp. 487-503.

⁴⁸ Zolov, *Rebeldes*, 2002, p. 86.

haberse casado aún, mismo que era además expretendiente de su hermana Clara. El señor Pérez, en un arrebatado de furia contra su hijo Ramón, debido a que éste considera como no deshonoroso lo ocurrido, aseguró enfáticamente: “sepa usted que la muchacha que, olvidándose del respeto que debe a su familia y a la sociedad, pisotea su reputación, no tiene perdón de Dios [...] ¿lo oyes idiota?, no tiene perdón de Dios”.⁴⁶

El enorme papel que posee Gumaro, y que tendrán otros padres en la estabilidad de la familia dentro de las representaciones cinematográficas sobre la clase media, no debe de ninguna forma interpretarse como un elemento que marginaliza el papel que tuvieron los personajes femeninos como madres en los filmes. Sara García o Marga López construyeron su carrera cinematográfica justamente en medio de la premisa que elevó a éstas a un nivel moral que casi tocó la santidad. Sin embargo, en el entramado de roles que jugaron hombres y mujeres en las representaciones de estas familias, constituidos también como modelos normativos, se empuja una mirada que prioriza al varón como guía moral activo. Esto se mantendrá como elemento relativamente constante hasta bien entrada la década de los ochenta.⁴⁷ Igualmente, debemos evitar a toda costa miradas monolíticas sobre la producción de representaciones cinematográficas, la presencia de estos roles al interior de las familias de la clase media no se movieron en una misma dirección y desde luego tampoco volvieron a los varones los mecanismos morales de regulación,⁴⁸ sin embargo, lo cierto es que parece que las representaciones de la clase media priorizaron este vínculo por encima de otro.⁴⁹

La familia Pérez estuvo empapada de una fuerte moral católica que tuvo su punto álgido en la secuencia final, cuando en la cena de Navidad, todos reunidos alrededor de la mesa escuchan atentos las palabras de Gumaro:

Ahora que celebramos el nacimiento de aquel, cuya vida fue un constante sacrificio, no debemos olvidar

que el espíritu cristiano, ese espíritu de amor y de bondad hará la felicidad de nuestra familia, de nuestros hogares, los hogares mexicanos, ahora más que nunca, hijos míos, feliz Nochebuena, feliz Nochebuena.⁵⁰

Esto significó el triunfo irrestricto de los valores apegados a una moral cristiana que fueron presentados, generalmente, como la respuesta a muchos de los fracasos individuales y familiares de los personajes, enfrentándonos a un lugar relativamente común en las historias cinematográficas. En *Dos mundos y un amor* (Alfredo B. Crevenna, 1954), Ricardo Anaya, un hombre pobre que de forma tardía logra graduarse como arquitecto, se enamora de una joven llamada Silvia, pianista famosa, de una clase social muy distinta a la de él, lo que agudiza más su ambición de salir de la pobreza en la que había crecido: “nací miserable en una tierra seca, polvosa, sin defensas contra un viento helado, cortante, que sólo pueden resistir los magueyes y los niños que, como yo, tienen la desgracia de sobrevivir”.⁵¹ Tras esforzarse en su trabajo de tesis, éste impresiona a uno de sus sinodales a tal grado que le ofrece trabajo; una vez instalado se transforma en una “fiera sin escrúpulos”, que no tiene reparo en delatar a sus iguales, permitir que otros asuman responsabilidades respecto a sus errores o ignorar a su esposa, a quien tiene prácticamente enjaulada, no dejándola trabajar debido a su orgullo.

El personaje de Ricardo Anaya fue mostrado como un cínico, que consideraba indispensable atropellar a cualquiera a fin de mantener su estatus. Incluso ante la pérdida de su hijo debido a un aborto, afirma tranquilamente que las ilusiones son capaces de reconstituirse. Silvia, cansada de su actitud, toma la decisión de alejarse de él. La película planteó una disyuntiva para el personaje principal, entre hacer lo moralmente correcto y el hambre de ascenso social. Ricardo es guiado a lo largo de toda la trama por una ambición desmedida que lleva al quiebre de la relación con su esposa. Sin embargo, al final, el sabor de la trama es muy parecido al

⁴⁹ Hurtado, *Hombres*, 2017, 480 pp.; Hurtado, *Fracturando*, 2023, 534 pp.

⁵⁰ Martínez (dir.), *La familia Pérez*, 1949, minutos 92:30 a 93:06

⁵¹ Crevenna (dir.), *Dos mundos y un amor*, 1954, minutos 13: 45 a 13: 56. Película estrenada el 4 de noviembre de 1954 en el Cine Alameda. Véase: Amador y Ayala, *Cartelera*, 1985, p. 172.

que nos deja *La familia Pérez*, el aprendizaje para Ricardo —tal como ocurrió con Natalia—, y también quizá para el espectador fue: “desde que sentí que te perdía para siempre comprendí todo el mal que te había hecho [...] Silvia, he renunciado a todo”.

Algo muy conectado a esto les ocurrió a otros personajes, en *El barchante Neguib*, el hijo de Sara y Neguib, una pareja de libaneses migrantes, Farid Barsharov o Alfredo, como él mismo se llama a fin de borrar sus raíces extranjeras, también se enfrenta a una coyuntura entre relacionarse con sus padres pasando por alto sus orígenes provincianos, extranjeros y pobres, o negarlos; hacerse cargo del hijo que viene en camino, o ser un padre irresponsable. Farid, vuelto un hombre mezquino, se deja arrastrar por su ambición, niega a sus padres y entabla un compromiso con una joven adinerada, lo cual es considerado incluso por su propio cómplice como cualquier otro “negocio sucio”.⁵² Este tipo de situaciones se repitieron en muchas más películas, como *Necesito dinero*, con el personaje de María Teresa; los propios Lupe y Ricardo en *Acá las tortas*; Mario González en *Los Fernández de Peralvillo*; don Antonio Arenas en *Maldita ciudad* (Ismael Rodríguez, 1954) y por supuesto, como ya señalamos, con Natalia en *La familia Pérez*.

Si bien es cierto las tensiones se reflejan en el ámbito individual, las consecuencias de las decisiones cimbraban la vida familiar; para muestra nuevamente nos encontramos a *La familia Pérez*. La ambición de Natalia por el ascenso social se detiene cuando el bienestar y futuro material de la familia comienza a despedazarse ante la huida de Rosa y el matrimonio de Irene con un hombre que ella imaginaba adinerado. Los límites de la moralidad y su reconstitución, a partir de una serie de nuevas prácticas parece que fueron la discusión de fondo detrás de estas películas, ¿qué es lo que debía valorarse como elemento de construcción individual y de edificación familiar? Las nuevas prácticas de consumo, de adopción de vocablos extranjeros, de maneras de comportamiento o los valores morales como

la honradez, el respeto a los padres, la humildad, la templanza y lo mexicano.

A pesar de lo ya referido, el significado de lo que implicó esta educación clasemediera tuvo varias aristas dentro de la producción cinematográfica. Otro epicentro se construyó sobre la educación formal o la adquisición de conocimiento. Durante el periodo, el proyecto educativo de Ávila Camacho y Alemán Valdés estuvo fundamentalmente dirigido a elevar el nivel educativo y las habilidades técnicas de la clase media. Sin embargo, pensar que, por sí sola, esta política federal era suficiente para construir aquella relación es una explicación demasiado pobre, pues la modernización e industrialización jugaron un papel fundamental al conllevar importantes beneficios económicos a ese estrato social, otorgándole la posibilidad de obtener un nivel educativo mucho mayor que las clases populares o incluso las elites.⁵³

La idea de la meritocracia dentro de la configuración de la representación de la clase media es esencial para comprender la educación formal como un mecanismo por medio del cual se podía tener acceso a este estrato social. En *Necesito dinero*, María Teresa demuestra el ansia por el ascenso al poner en evidencia una interpretación con un matiz un tanto diferente de la educación, entendida como vehículo de promoción social y que, lamentablemente, no se encuentra demasiado abordado en *La familia Pérez*: “en el fondo eres como yo, dime por qué no te conformaste en seguir siendo como los otros muchachos, ¿por qué en lugar de divertirte por las noches ibas a estudiar a la escuela de ingenieros? quieres salir de tu medio, no estás conforme con ser lo que eres”.⁵⁴ Efectivamente, la educación aparece como un elemento profundamente enlazado a la clase media, quien la utilizó como un medio para canalizar el hambre de ascensión social; don Chente y doña Dolores lo dicen de forma atinada: “en los Estados Unidos sí saben educar a los muchachos, y será realidad nuestra más grande ilusión [...] que no sean unos pelados como nosotros”.⁵⁵

⁵² Pardavé (dir.), *El barchante Neguib*, 1942, minuto 90. Película estrenada el 13 de septiembre de 1946 en el Cine Metropolitan, y duró tres semanas en exhibición. Véase: Amador y Ayala, *Cartelera*, 1982, p. 245.

⁵³ Loaeza, “Clases”, 1994, pp. 23-119.

⁵⁴ Zacarías (dir.), *Necesito dinero*, 1952, minutos 90: 43 a 90:53. Película cuya premier fue el 5 de septiembre de 1951 en el Cine Alameda, y cuyo estreno fue el 1 de enero de 1952 en el Cine Orfeón, con dos semanas de exhibición. Véase: Amador y Ayala, *Cartelera*, 1985, p. 64.

⁵⁵ Bustillo (dir.), *Acá las tortas*, 1951, minutos 28:00 a 28:18.

El cine mexicano propuso un estrecho vínculo entre la educación formal y la posibilidad de mejora en la estratificación social, hecho explícito a través de historias de hombres y mujeres provenientes de círculos marginales que, a través de la educación y el trabajo duro, encontraron la posibilidad de mejora. Por ejemplo, las historias construidas en algunos filmes de cabareteras encontraron su justificación en un hijo, hermano o protegido por el cual se sacrifican con el fin de que tuviera la educación que permitiera romper el círculo de retraso y pobreza en la que estuvieron sumergidos sus padres.

En *Salón México* (Emilio Fernández, 1948), Mercedes trabajaba todas las noches en un cabaret a fin de poder financiar los estudios de su hermana Beatriz, en un exclusivo internado. En una conversación sostenida entre ambas respecto a las excelentes calificaciones de esta última, Mercedes afirma: “me dan ganas de llorar, de verte tan alta y tan llena de luz, eso era lo que soñaba para ti, que llegaras muy alto, allá donde no hay miserias, ni sombras, ni horrores [...] quería decirte simplemente lo contenta que estoy de verte convertida ya casi en una bachillera”.⁵⁶

La educación era valiosa en cuanto daba la posibilidad de conectarse con formas específicas de trabajo, al menos eso era la representación que reinó en el cine del periodo; comerciantes, profesionistas, burócratas, supervisores, intelectuales o artistas, fueron actividades laborales que fueron representados como propios de la clase media. En *La familia Pérez*, por ejemplo, Gumaro y Clara trabajan como oficinistas; don Rodrigo Cataño en *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1949) es contador;⁵⁷ en *Maldita ciudad*, don Antonio Arenas es un médico que llega a la Ciudad de México a trabajar en la burocracia federal.⁵⁸ Prevalece a partir de estas relaciones significantes la construcción de límites

que alejan a la clase media mexicana del trabajo manual con vistas a acercarse al opulento estilo de vida de las élites, por ejemplo, en *El baisano Jalil*⁵⁹ de ser un abonero que pasa de puerta en puerta cobrando la mercancía que dejaba fiada a sus “barchantas” [sic], Jalil logró ser dueño de un gran almacén.⁶⁰

Sin embargo, debemos darle matiz a esta mirada, ya que si bien existe una relación sumamente estrecha entre la educación y el ascenso social, el género va a jugar un papel fundamental, operando diferencias. El trabajo en el sector servicios, así como la educación formal parecen encontrarse relacionados en las representaciones cinematográficas de la clase media de forma muy importante, sin embargo, esto no parece operar de modo contundente para todos los personajes femeninos. Por ello también es verdad que, si bien el trabajo y la educación parecen ser una herramienta valiosa de ascenso social, el hecho de que Patricia, Rosa e Irene, tres de las hijas del matrimonio Pérez, no laboren ni tampoco estudien (cosa que sí ocurre con Ramón, el hijo menor) también ata otras prácticas a las representaciones de la clase media. Susie Porter ha problematizado esta práctica y significados en el caso de las mujeres “históricas” durante el periodo, exhibiendo el sedimento de ángel del hogar del siglo anterior como rol femenino que conserva valor en las familias de esta clase social.⁶¹ Lo anterior explica que muchas mujeres de la clase media en las tramas cinematográficas no laboraran, no estudiaran, o bien, lo hicieran, pero una vez que inician su propia familia dejan de hacerlo, eso pasa por ejemplo en *Dos mundos y un amor*, inicialmente en *Un rincón cerca del cielo* o en *Pablo y Carolina*,⁶² por citar algunos ejemplos.

Hay que insistir en la relación entre el trabajo, educación y el ascenso social, pues es una constante muy significativa, ya que el dinero por sí mismo, aunque importante, no aseguraba el prestigio social.

⁵⁶ Fernández (dir.), *Salón México*, 1949, minutos 20:22 a 20: 49. Película estrenada el 25 de febrero de 1949 en el Cine Orfeón, y estuvo tres semanas en exhibición. Véase: Amador y Ayala, *Cartelera*, 1982, p. 340.

⁵⁷ Galindo (dir.), *Una familia de tantas*, 1949, minuto 139. Véase: Amador y Ayala, *Cartelera*, 1982, p. 342.

⁵⁸ Rodríguez (dir.), *Maldita ciudad: Un drama cómico*, 1954, minuto 90. Película estrenada el 17 de septiembre de 1954 en el Cine Orfeón. Véase: Amador y Ayala, *Cartelera*, 1982, p. 168.

⁵⁹ Pardavé (dir.), *El baisano Jalil*, 1942, minuto 95. Película estrenada el 3 de diciembre de 1942 en el Cine Palacio, y estuvo dos semanas en exhibición. Véase: Amador y Ayala, *Cartelera*, 1982, p. 124.

⁶⁰ Coral, *México*, 2011, p. 106.

⁶¹ Porter, *Ángel*, 2020, p. 22.

⁶² De la Serna (dir.), *Ahí viene Martín Corona*, 1952, minuto 96.

Esta relación de significados se observa con Lupe y Ricardo en *Acá las tortas*, quienes encontraban sumamente vergonzoso que sus padres continuaran despachando y preparando ellos mismos las tortas en la tortería, la cual a pesar de haber sido un magnífico negocio que les permitió adueñarse de algunas vecindades en la ciudad, producía un “dinero con hedor a chipotle y a cebolla”.⁶³

La insistencia de representar al trabajo físico o manual como una actividad laboral o doméstica que no debía ser realizada por los miembros de la clase media parece una relación bastante sólida en el cine del periodo. Esto explica el hecho de que los Pérez, a pesar de todos sus apuros económicos, mantuvieran una trabajadora doméstica (Petra), a quien dicho sea de paso no le pagan. En 1950, Nathaniel Whetten realizó una reflexión muy interesante respecto a esta noción:

Ellos probablemente emplean uno o dos trabajadores domésticos para que les asistan en las labores del hogar, de tal manera que tanto la esposa como el esposo puedan sacudirse el penoso trabajo físico que es considerado como indicativo de una posición de clase inferior.⁶⁴

Emilio Coral encontró un importante vínculo entre el incremento de la clase media y el crecimiento del número de trabajadores domésticos entre 1940 y 1970, que corresponde al periodo de expansión de este estrato social, particularmente para la década de los cuarenta localizó una proporción de 1 trabajador doméstico por cada 1.64 personas económicamente activas que pertenecían a la clase media, mientras que para 1950 el dato es de 1 por cada 1.82. “¡Pero Suad, teniendo usted tanto dinero, ¿guisa usted personalmente?!”,⁶⁵ replican sorprendidas un grupo de mujeres de clase media alta a Suan Farrad en *El baisano Jalil*.⁶⁶

Sin embargo, valdría la pena discutir esta relación de significados porque muchas mujeres de

las clases medias, otra vez como lo ha mostrado Porter, se mantuvieron involucradas en los quehaceres domésticos, como parte de su rol como ángeles del hogar. Incluso, la realización de actividades de cuidado del hogar estaba no sólo vinculado con la propia femineidad, sino también con la masculinidad para hombres de este estrato social. En *La familia Pérez* podemos ver en reiteradas ocasiones a Patricia realizar trabajo doméstico, como parte de rol dentro de la familia. Por su parte, Manuel (Pedro Infante) en *Necesito Dinero*, se dedica a arreglar el fregadero de la familia de María (su objeto de deseo amoroso), señalando que eso es lo que debería hacer un hombre, sin embargo, de forma simultánea, realiza estudios en la escuela nocturna para poder ser ingeniero y dejar de ser un “simple mecánico”.

Volviendo un poco hacia el significado de la educación, éste no se restringió a la mera adquisición de conocimientos profesionales, pues en *La familia Pérez* podemos observar cómo se construyeron otras implicaciones. La educación entendida, además, como preferencia por determinadas formas de *performance* artísticos, así como por la práctica de normas de etiqueta. Ya señalamos la manera en que Natalia intenta hacer alarde de su cultura preguntando sobre un espectáculo llamado *Holiday on ice*, luego reprende a Toribio por subir los pies en la mesa del centro, “recoge esas patas gañán y pórtate como la gente”, o como señalamos, la insistencia de Pedro González, en *Ahora soy rico*, en hacer creer a quien arriba a su casa que sabe tocar el piano.

Estrechamente afín con esto, se encontró la educación entendida como normas de etiqueta, o por lo menos es lo que se sugiere a través de Natalia: “¡Ay pero qué barbaridad, el plebeyo de don Felipe, sí plebeyo, sino fuera por el dinero que tiene, pero es un vulgar!”.⁶⁷ Algo similar se encontró referenciado en *Acá las tortas*, cuando los padres aristócratas de la novia de Ricardo sostienen con relación a don Chema y doña Dolores: “su comedia nos hace evitar la vergüenza de que los torteros se vayan a presentar en la boda con todos nuestros invitados, yo no

⁶³ Bustillo (dir.), *Acá las tortas*, 1951, minutos 71:20 a 71:22.

⁶⁴ Whetten, “Rise”, 1950, p. 15.

⁶⁵ Pardavé (dir.), *El baisano Jalil*, 1942, minutos 31:34 a 31:36.

⁶⁶ Coral, *Mexico*, 2011, p. 26.

⁶⁷ Martínez (dir.), *La familia Pérez*, 1948, minutos 36:54 a 37:10.

los conozco, pero han de ser un par de pelados”.⁶⁸ Ciertamente, este tipo de tejidos muy finos le dan a la construcción de la clase media en el ámbito cultural un matiz muy peculiar, pues más allá de cualquier referencia a la capacidad económica y la educación entendida simplemente como acumulación de conocimiento, vemos cómo el cine construye significantes que nos permiten vislumbrar la complejidad detrás de las referencias culturales de la clase media durante estos primeros años del milagro mexicano.

REFLEXIONES FINALES

La Época de Oro del cine nacional gozó o adoleció de gran relevancia en la vida cultural del México de los años cuarenta y cincuenta. Cuando uno se acerca a los medios impresos que circulaban durante el periodo parece una referencia obligada, una nota o anuncio respecto a la última película de Pedro Armendáriz, el concierto de Jorge Negrete o un chisme relacionado con Pedro Infante, prevaleciendo signos que invitan a pensar en que su alcance no se limitó a la hora y media durante la cual el público observaba la película. Este impacto tiene como línea explicativa justamente la capacidad y voluntad de este cine de llevar a la pantalla parte de las incertidumbres que asolaban a la sociedad mexicana, sin embargo, estas inseguridades no fueron unívocas y tuvieron clase social.

La industria cinematográfica encontró en la clase media un *background* vital para la edificación de dramas, cuya tendencia debe ser vista bajo la referencia de que muchos de los realizadores cinematográficos se nutrieron o pertenecieron a familias de este estrato social. Estamos hablando de individuos que por experiencia de primera mano entretejieron historias a partir de su propia realidad, señalando a través de recursos cinematográficos lecturas no lineales respecto a la clase media.

Como ocurrió en la mayoría de las películas que hemos referenciado líneas atrás, casi nunca fue necesario hacer explícita la pertenencia de los personajes a este particular lugar en la estratificación,

salvo en un par de películas, una de las cuales fue justamente *La familia Pérez*. Cuando comenzamos a observar el comportamiento de esta familia, es posible localizar situaciones o problemas que salen de la película y se fermentan en la realidad “histórica” pero también encuentran espacio para desarrollarse bajo la piel de otros personajes. Los miedos y anhelos se renuevan en diferentes apellidos, encarnados con otros actores, y a través de diferentes géneros.

La insistencia con la que he citado situaciones similares a lo largo del texto, en diferentes películas, no debiera ser interpretada como circularidad, sino más bien como un intento por mostrar la preocupación, el interés y necesidad que arremetió a los cineastas y al público, muy seguramente por igual. No debemos olvidar que el cine no es sólo un productor artístico, también comercial, y en cuanto ocurre esto se intenta satisfacer las expectativas o los deseos de sus consumidores, pero también existe la mirada involucrada de los productores. Por otro lado, también es capaz de construir sueños, deseos y necesidades y en esto reside parte de su magia, su capacidad adaptativa y de sobrevivencia como industria. Esta circularidad de las historias, que insisten en problemas, valores, prácticas y por tanto representaciones, muestra la fuerza social de la clase media durante el periodo. Así, más allá de las limitaciones artísticas y creativas que la crítica pueda cimbrar sobre los guionistas, adaptadores, productores o directores, resulta indiciario que prácticamente durante quince años las problemáticas se hayan “reciclado”.

Estrechamente ligado con esto se encuentra el carácter didáctico de este cine, al insistir en gastar recursos cinematográficos asegurándose que el mensaje sea contundente y recibido, fenómeno que inundará el cine comercial mexicano desde aquel momento. También será didáctico en un sentido fábulesco, pues parece desear dejar una enseñanza moral, mostrando las oscuridades que podrían acompañar el ascenso social, pero simultáneamente, no censurándolos del todo. Hemos de reiterar, que para este cine el ascenso no se encontró no se encontró solamente atado a la acumulación de capital,

⁶⁸ Bustillo (dir.), *Acá las tortas*, 1951, minutos 51:39 a 51: 45.

de ahí que ésta no sea negativa por sí, sino lo es en tanto que puede llevar al desenfreno moral y a la ruptura de los lazos familiares.⁶⁹

Derivado de lo señalado, la educación moral que flota en el ambiente de las cintas fue bastante importante, pero simultáneamente las películas también representaron vías para alcanzar el prestigio social, marcaron límites identitarios y representaron modelos normativos. De hecho, en muy pocas ocasiones, los filmes finalizaron con la pérdida del estatus social de los protagonistas, lo que ocurría más bien era que a través de la concientización de sus errores, se les colocaban límites morales a sus prácticas. Se perdía la familia, la pareja e incluso la vida, pero el estatus social no. Al final, generalmente las películas encontraron un punto medio entre un cierto poder adquisitivo, con todo lo que ello implicaba, y la estabilidad moral, siendo probable que de esta construcción haya derivado una sintonía y placer en el público.

Igualmente importante fue la posición crítica de este cine frente a la clase media, lo que generalmente se ha pasado por alto. A este respecto, los recursos cinematográficos son maravillosos para entender la riqueza sociocultural que se anida en ellos; por ejemplo, la torpeza de Natalia Vivanco cuando es incapaz de pronunciar adecuadamente el nombre de un espectáculo en inglés, los ridículos a los que se somete don Chicho cuando intenta aprender esgrima o filosofía en *El gran Makakikus*, el cinismo de Mario González cuando pasa por alto la infidelidad de su esposa en *Los Fernández de Peravillo*, o lo grotesco del Dr. Antonio Arenas, en *Maldita Ciudad*, cuando visiblemente ebrio y rodeado de un grupo de jóvenes grita de forma estridente que puede comprar los besos de cualquiera. Así, las películas revelan importantes críticas al exponer los excesos y descalabros a los que podía llevar los anhelos de ascenso social.

Esta clase media fue representada en el cine exigente consigo misma, censurándose respecto a sus prácticas, preocupada por lo que comía, por lo que vestía, por donde vivía, por los valores que educarían a sus hijos, pero sumamente fascinado por

ella. En este sentido, el cine mexicano de la época parece haber captado las incertidumbres, pero también pudo haber alimentado y forjado prácticas, ¿cuántos hombres o mujeres aprendieron de *El baisano Jalil* que el trabajo duro permitía dar el salto de abonero a ser el dueño de un almacén, o que estudiar una carrera universitaria era un mecanismo para lograr ser el arquitecto de la Torre Latinoamericana, como le ocurrió a Ricardo Anaya en *Dos caminos y un amor*?

Finalmente, el cine actuó como un elemento más que ayudó a fabricar a la clase media mexicana durante el periodo, en cuanto permitió definir su identidad en medio de su más grande lucha, la capilaridad social. Lo dijo amargamente Manuel en *Necesito dinero*, un joven mecánico que a través del trabajo duro y pasar sus noches estudiando una ingeniería logra inventar un acumulador compacto, así como tener su propio taller, “esta maldita condición en que vivimos los de la clase media, siempre amenazados por la miseria”⁷⁰

FUENTES

Bibliográficas

- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano, 1931-1967*, México: Grijalbo, 1985.
- Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica, 1940-1949*, México: Universidad Nacional Autónoma de México / Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1982.
- _____, *Cartelera cinematográfica, 1950-1959*, México: Universidad Nacional Autónoma de México / Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1985.
- Ballent, Anahí, “El arte de saber vivir. Modernización del habitar doméstico y cambio urbano, 1940-1970”, en: Néstor García Canclini (coord.), *Cultura y comunicación en la ciudad de México*, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa / Grijalbo, 1998, pp. 65-131.

⁶⁹ Gilberto, *Rebeldía*, 2018, p. 22.

⁷⁰ Zacarías (dir.), *Necesito dinero*, 1952, minutos 55:58 a 55:63.

- Barbosa Cruz, Mario, "Empleo público, clases medias y posición social en la ciudad de México a comienzos del siglo xx", en: Mario Barbosa Cruz, A. Ricardo López-Pedrerros y Claudia Stern (eds.), *Clases medias en América Latina: subjetividades, prácticas y genealogías. Liberalismo, trabajo y política, I*, Buenos Aires: Universidad del Rosario / Universidad Autónoma Metropolitana, 2023, pp. 329-359.
- Barbosa Cruz, Mario, "Distinciones y apariencias. La clase media en la Ciudad de México entre el Porfiriato y la revolución", en: *Oficio. Revista de Historia e Interdisciplina*, núm. 10, pp. 9-23, versión digital en: <https://doi.org/10.15174/orhi.v0i10.118>, consultado el 16 de septiembre de 2023.
- Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Buenos Aires: Paidós, 1996.
- Camp, Robert Ai, *La política en México. ¿Consolidación democrática o deterioro?*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Careaga, Gabriel, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, México: Océano, 1984.
- Cassetti, Francesco, *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós, 1998.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Barcelona: Gedisa, 1992.
- Coral García, Emilio Mario, *The Mexico City middle class, 1940-1970: Between tradition, the State, and the United States*, Tesis de Doctorado, Washington: University of Georgetown, 2011.
- Crevenna, Theo, *La clase media en México y Cuba*, Washington: Unión Panamericana-Departamento de Asuntos Culturales, 1950.
- Cruces Villalobos, Francisco, "Matrices culturales: pluralidad, emoción y reconocimiento", en: *Revista Anthros: Huellas del Conocimiento*, núm. 219, 2008, pp. 173-179.
- Cueva Perus, Marcos, "Clase media, poder y mito en el México posrevolucionario: una exploración", en: *Estudios Políticos*, núm. 20, mayo-agosto, 2010, versión digital en: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16162010000200006&lng=es&nrm=i-so&tlng=es, consultado el 14 de octubre de 2023.
- Cypher, James M., *Estado y capital en México: política de desarrollo desde 1940*, México: Siglo XXI Editores, 1992.
- Dennis, Gilbert, *Mexico's Middle Class in the Neoliberal Era*, Arizona: University of Arizona Press, 2007.
- Garay, Graciela, "Los condominios verticales. Una forma moderna de vivir en la Ciudad de México (1956)", en: *Bicentenario*, núm. 11, 2013, pp. 13-25.
- Gilberto Tello, Luis, *Rebeldía y sexualidad de las jóvenes de clase media en los melodramas y comedias juveniles urbanas en México de 1954 a 1968*, Tesis de Maestría, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2018.
- González Cosío, Arturo, *Clases medias y movilidad social en México*, México: Editorial Extemporáneos, 1976.
- Hansen, Roger D., *La política del desarrollo mexicano*, México: Siglo XXI Editores, 1971.
- Hurtado Ayala, Mónica Beatriz, *Hombres en la sombra: representaciones de las masculinidades en La familia Pérez y La oveja negra (1949)*, Tesis de Maestría en Estudios Históricos, México: Universidad Autónoma de Querétaro, 2017.
- _____, *Fracturando lo tradicional: representaciones de las masculinidades en las películas de Vicente Fernández durante la década de los setenta y ochenta del siglo xx*, Tesis de Doctorado en Historia, México: Universidad de Guanajuato, 2023.
- Iturriaga, José E., *La estructura social y cultural de México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Joseph, Gilbert M., *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico Since 1940*, Londres: Duke University Press, 2001.
- Kemper, Robert V. y Anya Peterson Royce, "Urbanization in Mexico. Beyond Heritage of Conquest", en: Carl Kendall, John Palmer Hawkins y Laurel Bossen (eds.), *Heritage of Conquest. Thirty Years Later*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981.
- Loeza, Soledad, *Clases medias y política en México*, México: El Colegio de México, 1998.
- _____, "El papel político de las clases medias en el México contemporáneo", en: *Revista Mexicana de Sociología*, núm. 2, vol. 45, 1983, pp. 407-439.
- _____, "Clases medias y estructura política", en: *Clases medias y política en México: la querrela escolar, 1959-1963*, México: El Colegio de México, 1994.

- López, Ricardo, *The Making of the Middle Class: Toward a Transnational History*, Durham: Duke University Press, 2012.
- López Pedrero, Ricardo, ‘Ser clase media no es algo que pasa de la noche a la mañana. Empleados, mujeres de oficina y la construcción de las identidades de clase media en Bogotá, 1930-1950’, en: *Programa Interinstitucional de Historia Política*, 2022, versión digital en: https://historiapolitica.com/datos/biblioteca/127_lopez.pdf
- Martín Barbero, Jesús, “Matrices culturales de la telenovela”, en: *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, núm. 5, 1988, pp. 137-164.
- Moreno, Julio, *Yankee don’t go home! Mexican nationalism, American business culture, and the shaping of modern Mexico, 1920-1950*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003.
- Niblo, Stephen R., *México en los cuarenta: modernidad y corrupción*, México: Océano, 2008.
- Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 1994.
- _____, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Porter, Susie S., *De ángel del hogar a oficinista. Identidad de clase media y conciencia femenina en México, 1890-1950*, Zamora: El Colegio de Michoacán, 2020.
- Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México: Planeta, 2001.
- Sánchez Parra, Cristina, “‘Sonrientes, obsequiosos y corteses’: dependientes de comercio y clase media en la Ciudad de México a principios del siglo xx”, en: Mario Barbosa Cruz, A. Ricardo López-Pedrerros y Claudia Stern (eds.), *Clases medias en América Latina: subjetividades, prácticas y genealogías. Liberalismo, trabajo y política, I*, Buenos Aires: Universidad del Rosario / Universidad Autónoma Metropolitana, 2023, pp. 361-187.
- Secretaría de Economía, *Séptimo Censo General de Población 1950, 6 de junio de 1950*, México: Secretaría de Economía / Dirección General de Estadística, 1953.
- Secretaría de Economía Nacional, *Sexto Censo General de Población 1940*, México: Dirección General de Estadísticas, 1943.
- Silva Herzog, Jesús, *La Revolución Mexicana en crisis*, México: Ediciones Cuadernos Americanos, 1944.
- Sorlin, Pierre, *Sociología del cine: La apertura para una historia del mañana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Whetten, Nathaniel, “The Rise of a Middle Class in México”, en: Theo Crevenna (comp.), *La clase media en México y Cuba*, Washington: Unión Panamericana Departamento de Asuntos Culturales, 1950.
- Zolov, Eric, *Rebeldes con causa: la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*, México: Grupo Editorial Norma, 2002.

Electrónicas

Cineteca Nacional, *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, <https://dicionariodedirectoresdelcinemexicano.com/directores-cine-mex/bustillo-oro-juan/>, consultado el 1 de octubre de 2023.

Filmográficas

- Bustillo Oro, Juan (dir.), *Acá las tortas*, 1951.
- _____, *Cuando los hijos se van*, 1941.
- Crevenna, Alfredo B. (dir.), *Dos mundos y un amor*, 1954.
- De Fuente, Fernando (dir.), *Gallina Chueca*, 1941.
- Fernández, Emilio (dir.), *Salón México*, 1949.
- Galindo, Alejandro (dir.), *Los Fernández de Peralvillo*, 1954.
- _____, *Una familia de tantas*, 1949.
- Gómez Landero, Humberto (dir.), *El gran Makakikus*, 1944.
- González, Rogelio A. (dir.), *Ahora soy rico*, 1952.
- _____, *Un rincón cerca del cielo*, 1952.
- Martínez Solares, Gilberto (dir.) *La familia Pérez*, 1948.
- Pardavé, Joaquín (dir.), *El baisano Jalil*, 1942.
- _____, *El barchante Neguib*, 1942.
- Rodríguez, Ismael (dir.), *Maldita ciudad: Un drama cómico*, 1954.
- Zacarías, Miguel (dir.), *Necesito dinero*, 1952.