

## Ismael Rodríguez: *Nosotros los pobres* (1948)

Siboney Obscura Gutiérrez  
(Universidad Nacional Autónoma de México)

Considerado como pieza imprescindible en la construcción y fijación del imaginario social de la pobreza en el cine mexicano, este filme, realizado en 1948, ha sido etiquetado también como la cúspide del melodrama popular (Monsiváis 1994: 144). Lo que resulta innegable, es que la película *Nosotros los pobres* y sus secuelas (*Ustedes los ricos* y *Pepe el Toro*; Ismael Rodríguez 1948/1952), se han convertido en un “recuerdo colectivo” y un referente de identidad en términos de la cultura popular mexicana. Su evidente arraigo y permanencia entre amplios sectores de la sociedad mexicana, incluyendo a las nuevas generaciones, ha motivado periódicos intentos de interpretación y análisis. Entre ellos, destacan los trabajos pioneros de Jorge Ayala Blanco (en *La aventura del cine mexicano*) y de Carlos Monsiváis (en revistas y suplementos culturales entre 1960 y 1987). A través del ensayo y la crónica, esos autores fueron revalorando crítica y lúdicamente los elementos estético-ideológicos del melodrama de la Época de Oro del cine mexicano, tomando como objeto privilegiado de estudio a esa trilogía. Posteriormente, coincidiendo con la legitimación académica del campo de los estudios culturales en México, y la cada vez más extendida interpretación y análisis del fenómeno fílmico desde enfoques transdisciplinarios, se han multiplicado los análisis, ensayos y trabajos de investigación sobre el cine mexicano de los años cuarenta, que buscan esclarecer las razones del arraigo popular de filmes como *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*.

En el caso de *Nosotros los pobres*, los aspectos que la mayoría de esos trabajos tienden a destacar son básicamente tres: la función ideológica del filme como parte de un proyecto de nación (nacionalismo cultural), su estructura excesivamente melodramática que presupone un público poco exigente en términos culturales; y el gran éxito que tuvo en su momento y que ha perdurado a través de generaciones. En ese sentido, el presente trabajo pretende abordar esos tres aspectos, cambiando algunas de sus premisas implícitas. La primera tiene que ver con la dicotomía culto/popular, donde el enfoque de lo popular se ha hecho siempre desde los valores estético-ideológicos establecidos por la cultura dominante. En este trabajo, la intención es cambiar la perspectiva y tratar de leer lo popular en sus propios términos, asumiendo la función activa del espectador potencial a través de los intertextos culturales presentes en el filme.

La segunda premisa se refiere a la “teoría del autor”, es decir, a la idea de que el director de una película es el creador total y único de esta<sup>1</sup>. El enfoque propuesto aquí, considera al filme como un texto cultural resultado de una creatividad colectiva que toma en cuenta el papel del espectador potencial, y donde la autoría estrictamente individual resulta limitada.

En ese sentido, en este artículo, más que elaborar un ensayo sobre la película, se pretende explorar su significado mediante el análisis, tanto interno como externo. Para el primero, se retoma la tradición del análisis textual desarrollada por la semiótica del cine, cuyo objetivo es reconstruir la lógica interna del filme y los modos en que el espectador lo recorre y lo capta<sup>2</sup>. El análisis parte de un desglose previo de la película por secuencias, con la idea de no hacer decir al filme lo que no aparece en él. Ese desglose se utiliza también para ilustrar algunos aspectos del análisis y se integra al final del texto. Para el análisis externo o contextual, se utilizan elementos de la concepción crítica de la ideología, de John B. Thompson<sup>3</sup>. Asimismo, se incorporan aspectos de la concepción simbólica de la cultura, entendiendo lo simbólico como el vasto conjunto de los procesos sociales de significación y comunicación<sup>4</sup>. El objetivo general de este análisis, es comprender en qué medida las formas discursivas y formales de un filme pueden contribuir a sostener o establecer relaciones de poder. Se trata en última instancia, de entender la interrelación entre la cultura y el poder, manifiesta en una película como *Nosotros los pobres*.

---

<sup>1</sup> La noción de autor en cine ha sido siempre problemática. En otros campos artísticos el autor es aquel que produce la obra, pero el cine es un arte colectivo y la creación estrictamente individual resulta escasa. La noción de autor de filmes emergió lentamente a lo largo de la historia y todavía permanece fluctuante según los países y los modos de producción (Aumont/Michel 2006: 27).

<sup>2</sup> Se trata de la semiótica vinculada a la comunicación, en la cual el texto fílmico se considera “el teatro de una serie de estrategias de comunicación”. Véase Francesco Casetti (2000: 168-169).

<sup>3</sup> Para este autor, analizar la *ideología* implica “[...] estudiar la manera en que el significado sirve para establecer y sostener las relaciones de dominación” (Thompson 1998: 85).

<sup>4</sup> El cual puede desglosarse en tres grandes problemáticas: a) La problemática de los códigos sociales, entendidos como sistemas articulatorios de símbolos en diferentes niveles, ya sea como reglas que determinan las posibles articulaciones o combinaciones entre los mismos en el contexto apropiado; b) La problemática de la producción de sentido, de ideas, representaciones y visiones del mundo, tanto en el pasado (dando cabida a las representaciones ya cristalizadas en forma de preconstruidos culturales o de “capital simbólico”) como en el presente; c) La problemática de la interpretación o del reconocimiento, que permite comprender la cultura también como “gramática de reconocimiento” o de “interconocimiento social”. Véase Giménez Montiel (2007: 32-33).

## El contexto de producción

El año en que se realizó *Nosotros los pobres* (1948) corresponde a lo que se conoce como “Época de Oro del cine mexicano”, la cual abarcó desde el inicio de los años cuarenta, hasta 1952, aproximadamente. En lo externo, esa etapa coincidió con el complejo contexto marcado por la Segunda Guerra Mundial y el periodo de posguerra; y, a nivel interno, con la política de los gobiernos de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y de Miguel Alemán (1946-1952). Este último era el primer presidente civil que gobernaba el país desde el término de la Revolución. Su mandato se caracterizó por una acelerada industrialización del país, un alto crecimiento económico (que solo benefició a una élite empresarial, nacional y extranjera), y un retroceso en la inversión de beneficio social. En esta administración, el autoritarismo y la corrupción alcanzaron niveles de escándalo, mientras que las clases trabajadoras fueron reprimidas y sometidas por líderes deshonestos bajo el pretexto de moda: “tener ideas comunistas”.

El modelo de desarrollo implementado privilegió al sector industrial y relegó al campo, propiciando una fuerte migración hacia las ciudades, motivada por la reducción del empleo y el aumento de la pobreza. El mayor impacto de ese desplazamiento se concentró en la Ciudad de México, donde la población pasó de 1,6 a 2,9 millones de habitantes durante los años cuarenta. Ese rápido crecimiento dio origen a una nueva clase media y al aumento exponencial de los sectores populares y marginales, los cuales se fueron asentando en el centro y en los suburbios de la ciudad. Esto provocó un incremento de la densidad poblacional en las colonias de vecindades del centro de la capital, en las que habitaba casi un millón de personas, hacinadas y sin los servicios más elementales<sup>5</sup>. Esa realidad emergente de migración rural y miseria, se reflejaría en el cine a través de los géneros de rumberas, de arrabal y cómico.

El escenario internacional de la posguerra, caracterizado por el inicio de la Guerra Fría, la política “anticomunista” de los Estados Unidos (a la que México se supeditó), y la prioridad otorgada a la reconstrucción Europea a través del Plan Marshall, relegó a América Latina a un nivel no prioritario en

---

<sup>5</sup> La vecindad, surgida en el siglo XIX, era una de las pocas alternativas de vivienda para las personas de más bajos recursos en los años cuarenta. Aunque hubo muchos tipos de vecindad, los elementos comunes que las caracterizaban eran: el contar con uno o dos cuartos en donde se realizaban las diferentes actividades domésticas; la ausencia de servicios como el baño privado o el área de lavado, los cuales eran de uso compartido y se encontraban en un patio común; y la portería, cuya encargada tenía como funciones cobrar la renta, barrer el patio y mantener la seguridad del inmueble. Esas características físicas de las vecindades, propiciaban una socialización intensa, aunque forzada, que generaba continuos conflictos, pero que al mismo tiempo favorecía relaciones de amistad y solidaridad.

la política exterior de ese país. Para el cine mexicano, esto significó el retorno de la competencia del cine *hollywoodense*, que buscó recuperar la relativa pérdida de sus mercados y frenar el auge del cine mexicano, que disfrutaba de un gran prestigio a nivel nacional y latinoamericano y constituía la sexta industria del país en orden de importancia (García Riera 1998: 123).

En ese panorama, la producción filmica mexicana de la segunda mitad de los años cuarenta abandonó los objetivos cosmopolitas y panamericanistas del periodo de la Segunda Guerra Mundial, y retomó los géneros que le habían dado fama, como la comedia ranchera y el melodrama familiar, logrando éxitos importantes<sup>6</sup>. Sin embargo, los géneros distintivos de este periodo fueron el cine de cabareteras y el de arrabal, que ofrecían una mistificación complaciente de la realidad urbana, y hacían patente la profunda desigualdad social generada por el *desarrollismo*. A través de esos géneros, el cine mexicano dio visibilidad al nuevo universo marginal de la ciudad, usualmente desde una perspectiva conservadora que utilizó su explosiva vitalidad como atractiva escenografía.

Al final de la Segunda Guerra Mundial, el tema de la ciudad fue puesto de moda en el cine por movimientos de vanguardia como el neorrealismo italiano y el cine social estadounidense. En el cine mexicano, hasta ese momento la gran protagonista había sido la provincia, a través de la comedia y el melodrama rancheros. La ciudad solo había aparecido como telón de fondo nostálgico e irreal en el género de añoranza porfiriana y en el cine cómico (*¡Ay qué tiempos, señor don Simón!*, Julio Bracho, 1941; *Lo que va de ayer a hoy* y *Abí está el de detalle*, Juan Bustillo Oro, 1945, 1941). Los primeros filmes que exploraron las posibilidades estético dramáticas de la ciudad, fueron *Mientras México duerme* (Alejandro Galindo, 1938); *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943) y *Campeón sin corona* (Alejandro Galindo, 1945).

Pero sin duda, las películas que inauguraron el cine de arrabal fueron *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1948), *¡Esquina, bajan!* y *¡Hay lugar para... dos!* (Alejandro Galindo, 1948), las cuales establecieron una mitología de lo marginal urbano que perduraría durante décadas en el cine mexicano. A diferencia del neorrealismo y el cine social estadounidense, este tipo de películas evitaba denunciar la desigualdad, la injusticia y el abuso del poder, ofreciendo en

---

<sup>6</sup> Ejemplos de la primera son títulos como *Los tres García* y *Vuelven los García* (1946, Ismael Rodríguez), *Si me han de matar mañana* (1946, Miguel Zacarías), *Soy Charro de Rancho Grande* (1947, Joaquín Pardavé), *El muchacho Alegre* (1947, Alejandro Galindo), *Juan Charrasqueado* (1947, Ernesto Cortázar), *El gavilán pollero* (1950, Rogelio A. González); y del segundo: *Una familia de tantas* (1948, Alejandro Galindo), *La familia Pérez* (1948, Gilberto Martínez Solares), *Cuando los padres se quedan solos* (1948, Juan Bustillo Oro), *Azahares para tu boda* (1950, Julián Soler), *La negra Angustias* (1949, Matilde Landeta), *Vino el remolino y nos alevantó* (1949, Juan Bustillo Oro), entre otros.

cambio una visión melodramática y pintoresca de la marginalidad social<sup>7</sup>. No obstante, su importancia radica en que a través de ellas se codificó la visión de lo popular marginal, debido a que su éxito coincidió con el inicio de la institucionalización política del país, y con lo que Hugues de Varine denomina fase de “codificación” de la cultura (De Varine 1976: 17-18), es decir, la elaboración progresiva de claves y de un sistema de referencias que permiten fijar y jerarquizar los significados y los valores culturales<sup>8</sup>. En ese sentido, a través de películas como *Nosotros los pobres* se establecieron ciertas convenciones sobre la representación de la pobreza que no cuestionaban la realidad, en un contexto en el que los que hacían el cine, de manera general trataban de adecuarse a la agenda política de los gobiernos en turno.

*Nosotros los pobres* fue realizada en 1948 por Ismael Rodríguez y producida por Rodríguez Hermanos, la empresa familiar creada en 1939 por él y sus hermanos Roberto, Joselito, Consuelo y Enrique. Los dos primeros habían sido pioneros del sonido óptico en la industria cinematográfica mexicana y estuvieron encargados de sonorizar *Santa*, la primera cinta sonora filmada en México en 1931-1932. *Nosotros los pobres* fue la décima película dirigida por Ismael Rodríguez, quien se había iniciado en el cine como niño actor en *Sangre mexicana*, experimento parlante filmado por su familia en 1929 en Los Ángeles, California. Después de estudiar fotografía y sonido en los Estados Unidos, colaboró como guionista, sonidista y asistente de producción en las películas dirigidas por sus hermanos, hasta que en 1942 dirigió la comedia ranchera *¡Qué lindo es Michoacán!* En sus siguientes nueve películas, Ismael Rodríguez fue no solo director, sino también productor y guionista. El producir sus propias películas le permitió una gran libertad y un acceso a los actores exclusivos de la compañía, en un sistema de producción bastante restrictivo como lo era el del cine mexicano de los años cuarenta.

---

<sup>7</sup> Curiosamente, el director de *Nosotros los pobres* intentó, según confesó años después, hacer una obra neorrealista (Monsiváis 1994: 150).

<sup>8</sup> A partir de la concepción de la cultura como patrimonio y de su autonomización, Hugues de Varine señala que esta ha transitado por tres fases: la de codificación (a lo largo del siglo XIX), consiste en la elaboración progresiva de claves y de un sistema de referencias que permiten fijar y jerarquizar los significados y los valores culturales; en la de institucionalización (entre 1900 y 1960), se trataría de un esfuerzo político administrativo del Estado por lograr el control y la gestión global de la cultura, mediante ministerios, instituciones extranjeras de cooperación cultural (UNESCO), “casas de la cultura”, museos y bibliotecas públicas, entre otros. Su objeto es la conservación del pasado, la creación del presente y su difusión; la de mercantilización, que está en proceso desde los años sesenta. Esta última implica la subordinación masiva de los bienes culturales a la lógica del valor de cambio y, por lo tanto, al mercado capitalista; representa la principal tendencia que enfrenta el modelo precedente (de unificación y centralización estatal) (De Varine 1976: 17-18).

Una de las claves del éxito de los mejores realizadores de cine durante esos años eran los equipos de trabajo, que incluían director, fotógrafo, actores, argumentista, adaptador, dialoguista y técnicos. En la filmación de *Nosotros los pobres*, su director integró un equipo compuesto por actores de cierto prestigio, como Pedro Infante (considerado el álgter ego de Ismael Rodríguez) y Blanca Estela Pavón, quienes ya habían trabajado juntos en *Cuando lloran los valientes* (1947), pero que a partir de *Nosotros los pobres* se consagraron como el ideal de la pareja romántica popular. Evita Muñoz (Chachita), estrella infantil que había protagonizado cuatro películas, dos de ellas dirigidas por Ismael Rodríguez, se consolidó como una gran actriz con su papel de hija de Pepe el Toro. Delia Magaña (la Tostada) y Amelia Wilhelmy (la Guayaba) surgidas en el teatro de revista, donde habían sido dos de las mejores imitadoras y creadoras de tipos cómicos, ratificaron en esta cinta su capacidad histriónica, al igual que Miguel Inclán (el padrastro de la Chorreada), considerado uno de los mejores villanos del cine mexicano. Para las que iniciaban su carrera como Carmen Montejo (la hermana del Pepe el Toro) y Katy Jurado (“la que se levanta tarde”), la cinta les abrió el paso a la fama.

Otros elementos importantes de ese equipo fueron el compositor Manuel Esperón y Pedro de Urdimalas, cuyo verdadero nombre era Jesús Camacho Villaseñor<sup>9</sup>. Cuentista, locutor, argumentista, dialoguista, letrista, guionista y actor, Urdimalas poseía una gran capacidad para captar los giros y matices del habla popular y para crear situaciones, atmósferas y personajes. Su colaboración con Ismael Rodríguez se había iniciado con el argumento, diálogos y letras de las canciones de *Los tres García* (1946) y *Vuelven los tres García* (1946). En el guión de *Nosotros los pobres*, Urdimalas integró a varios de los personajes que había creado en su programa de radio en la XEQ, Topillos, Planillas y la Charrasqueada; y a tipos populares que había conocido en diversos lugares de la ciudad, y que sirvieron de modelo a las borrachitas (la Guayaba y la Tostada), a Pepe el Toro y al villano. Urdimalas escribió además la letra de las canciones “Amorcito corazón” y “Qué bonito es el querer”, las cuales tienen una función dramática relevante en la película. La primera, cuya música fue realizada por Manuel Esperón, trascendió el film y quedó en el imaginario colectivo mexicano asociada al amor romántico popular<sup>10</sup>. Después de *Nosotros los pobres*,

---

<sup>9</sup> Su nombre artístico, Pedro de Urdimalas, era una especie de homenaje al pícaro personaje cervantino Pedro de Urdemalas. “Le debo a la radio —así dicen que se dice ahora— todo lo que tuve” (Zacatecas 1994: 96).

<sup>10</sup> Sobre ella, Urdimalas declaró que su idea fue crear “Una canción que no necesite el descaro del sexo para hablar del amor, que no necesite del descaro del amor para hablar del amor, que no necesite del desaliento, el desencanto, para decir que le tengo miedo a llegar a viejo” (tomado de la serie *Los que hicieron nuestro cine*, DVD n.º. 6).

Urdimalas colaboró en innumerables filmes sobre el ámbito popular urbano, destacando su trabajo en *Los olvidados* (Luis Buñuel 1950), en la cual escribió los diálogos, pero retiró su crédito por motivos personales; no obstante, este le fue restituido por Buñuel en su libro *Mi último suspiro*<sup>11</sup>.

## **Análisis de *Nosotros los pobres***

### *Estrategias dramáticas y de puesta en escena*

*Nosotros los pobres* asume de manera general las convenciones desarrolladas por el cine clásico de Hollywood, es decir, el sistema de práctica cinematográfica industrial que va de 1917 a 1960, el cual elaboró una serie de normas de género y estilo, cuyo objetivo era lograr la impresión de realidad, la espectacularidad y la invisibilidad del artificio<sup>12</sup>. No obstante, como se muestra más adelante, en su apropiación de esas convenciones la cinta rompe parcialmente la ilusión realista, al introducir estrategias que interpelan al espectador.

La historia narra los sufrimientos y alegrías de Pepe el Toro, humilde carpintero que vive modestamente en una casa de vecindad con su hija Chachita y su madre paralítica, y quien cotidianamente interactúa con un bullicioso y solidario grupo de amigos y vecinos, entre ellos su novia Celia la Chorreada. Pepe y su familia deberán enfrentar una serie interminable de abusos e injusticias, cuando él es acusado de un crimen que no cometió.

### *Estructura narrativa*

La organización del relato es lineal y cronológica y se desarrolla como sigue.

PLANTEAMIENTO. *Primeros 32 minutos (20 secuencias)*. Aquí se presenta a los personajes y se establece el conflicto, el cual sigue la estructura del cine clásico, con dos historias paralelas. La principal es la del amor entre Pepe el Toro y Celia, la Chorreada, y los obstáculos que afrontan, constituidos por: el padrastro de la joven, la celosa hija de Pepe, la coqueta del barrio y el Licenciado Montes. La historia secundaria es el enigma sobre la madre de Chachita. En este segmento van a prevalecer los momentos de celebración y comicidad (seis secuencias), respecto a los melodramáticos (cuatro secuencias).

<sup>11</sup> Véase *ibíd.*

<sup>12</sup> Véase Bordwell/Staiger/Thompson (1996: XV, 3 y 4).

DESARROLLO. *Siguientes 75 minutos (37 secuencias)*. En esta parte surgen complicaciones originadas por el robo de 400 pesos a Chachita. Los momentos de mayor tensión implican violencia física o psicológica y son: 1) discusión entre Pepe y su hija a causa de la mentira de él sobre la tumba de la madre de la niña; 2) el robo en la casa de Pepe; 3) la defensa de Yolanda por parte de Pepe; 4) el asesinato de la prestamista; 5) el juicio a Pepe acusado del crimen; 6) el despojo de muebles de la casa de Chachita y 7) la golpiza del padrastro de Celia a la madre de Pepe. Como se puede ver, en este segmento los periodos dramáticos se intensifican y los de celebración se reducen, incluso la comicidad se vuelve irónica.

DESENLACE. *Los últimos 18 minutos (9 secuencias)*. La evolución de los eventos conduce a cuatro momentos climáticos: 1) la fuga de Pepe para ver a su madre moribunda; 2) la revelación a Chachita del enigma sobre su madre que agoniza; 3) la pelea entre Pepe y el asesino de la prestamista y 4) el epílogo en el panteón, donde se destaca que Chachita ya tiene “una tumba para llorar”. En esta parte se observa un final metatextual, en el cual aparecen los niños del inicio, cerrando el libro (la película que hemos visto) y arrojándolo a la basura, integrándose luego al mundo de la ficción. Aquí predominan los momentos melodramáticos y de suspenso.

#### EL COMIENZO

Es el umbral de entrada en el universo ficcional, y su función principal es la de dotar al texto de las categorías de espacio, tiempo y personajes a través del título y la primera secuencia, como se señala a continuación.

#### EL TÍTULO DE LA PELÍCULA

*Nosotros los pobres* tiene una función orientadora hacia el espectador, que se puede entender como una toma de posición de la instancia narrativa, la cual se propone como la visión de los pobres sobre sí mismos, al tiempo que sugiere la idea de solidaridad (nosotros) y de pertenencia a una categoría socioeconómica específica (los pobres).

#### LA SECUENCIA DE APERTURA

Empieza con el plano general de una calle de barriada en el ajetreo diurno, teniendo como fondo sonoro ruidos y voces de vendedores y transeúntes. En primer término vemos a una pareja de niños andrajosos de espaldas, hurgando en un bote de basura. Sigue el primer plano de la portada de un libro que uno de los niños saca de la basura, en el cual se lee “Nosotros los pobres”. Un *travelling* hacia atrás reencuadra a los niños, que se sientan en la banqueta y abren el libro. Plano detalle del libro desde la perspectiva de la niña, quien empieza a

hojearlo, aparecen los créditos. Entra música en *off* dramática, siguen créditos con dibujos y nombre de cada personaje, y la siguiente “Advertencia” (0:02:08 a 0:02:43):

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

Habitantes de arrabal... en constante lucha contra su destino, que hacen del retruécano, el apodo y la frase oportuna, la sal que muchas veces falta a su mesa. A todas estas gentes sencillas y buenas, cuyo único pecado es el haber nacido pobres... va mi esfuerzo.

Ismael Rodríguez

Termina el texto anterior y sigue el “Capítulo 1”, donde aparece el dibujo de la parte trasera de un camión cargado con cajas vacías de madera, en cuya defensa se lee: “Ahí les voy”. Mediante un fundido encadenado, aparece la imagen real de un camión como el dibujado, que arranca y se aleja hacia el fondo del encuadre, al tiempo que entran ruidos ambiente y alegre música extradiegética<sup>13</sup>. Sin corte, un movimiento de cámara hacia la derecha exhibe a los protagonistas de la ficción entrando a escena como en un teatro, cantando partes de la canción “Qué bonito es el querer”; un *travelling* a la izquierda presenta a una pareja bebiendo y celebrando; otro movimiento de cámara muestra a otros personajes que atraviesan el encuadre silbando, y se detienen ante una carpintería. Plano medio del protagonista (Pepe el Toro) trabajando mientras interpreta la canción a cámara, camina hacia el fondo del local y abre una ventana. Plano americano de la coprotagonista (la Chorreada), que tiende ropa en un patio y voltea hacia la ventana abierta; retoma la misma canción y se dirige hacia unos lavaderos; ahí es coreada por otros personajes: la hija de Pepe el Toro (Chachita) y un vecino. Continúa la presentación de personajes al ritmo de la canción: una joven que coquetea con el carpintero (“la que se levanta tarde”), un panadero, un repartidor de leche que visita a su novia y una pareja de borrachitas (la Guayaba y la Tostada). Mediante primeros planos se señala a cada uno interpretando la canción, y bailando o moviéndose rítmicamente; y el final es coreado y marcado por todos en un cierre casi teatral (0:02:45-0:05:17).

---

<sup>13</sup> Es aquella cuya fuente no es visible en pantalla, y por tanto no pertenece al mundo diegético o ficcional.

Este inicio se puede considerar un prefacio metaficcional o reflexivo de tipo didáctico<sup>14</sup>. La principal estrategia que utiliza, consiste en parodiar el estilo de los prefacios que usaba la novela del siglo XIX, como una forma de distanciamiento lúdico que permite reflexionar sobre la naturaleza construida de la ficción (unos niños que leen un libro que tiene el mismo nombre de la película que el espectador está empezando a ver). Una segunda estrategia es la metalepsis usada al final de los créditos, donde el dibujo del camión se transforma en uno real. La metalepsis, figura retórica que consiste en expresar una acción mediante otra relacionada metonímicamente con ella, se entiende aquí como la yuxtaposición de dos o más planos referenciales, el paso de una representación gráfica a una audiovisual (Zavala 2005: 50-54).

Esta secuencia condensa elementos de espectáculo teatral y de cine musical. En ella aparecen todos los personajes del filme cantando a dúo, de manera individual o en coro, partes de la canción “Qué bonito es el querer”, y desplazándose como en un escenario teatral, por el interior de una casa de vecindad y la calle contigua. Su función aparente es mantener los objetivos espectacular y realista del cine clásico, con toques de comedia expresados a través del lenguaje popular y la gestualidad de los personajes que interpretan las frases humorísticas de la canción. La secuencia resume también algunos aspectos de la trama, como la relación amorosa entre los protagonistas y la coquetería de una joven del barrio hacia Pepe el Toro.

### **El género, ¿melodrama popular, drama romántico-musical o cine carcelario?**

*Nosotros los pobres* ha sido etiquetada históricamente, y en sentido peyorativo, como melodrama del exceso, no obstante, un análisis cuidadoso del filme descubre su naturaleza híbrida, es decir, la yuxtaposición de recursos no solo del melodrama, sino también de géneros como el musical, el cine carcelario y el cine negro, así como la incorporación de actores y estrategias narrativas provenientes de otro tipo de espectáculos como la radio y el teatro de revista.

#### USO DE ESTRATEGIAS DEL MUSICAL

El ritmo ágil y la representación coreográfica de los números musicales en varias secuencias, muestran la influencia del musical *hollywoodense*, pero también del teatro de revista mexicano. La adaptación de ambas fórmulas escenográficas se aprecia no únicamente en las secuencias estrictamente musicales, sino a

---

<sup>14</sup> La metaficción es el conjunto de estrategias retóricas cuya finalidad es poner en evidencia las convenciones que sostienen la construcción de toda ficción (Zavala 2005: 68).

lo largo de toda la película, incluyendo las partes melodramáticas, ya que forma parte del estilo que desarrolla el filme.

#### LA INFLUENCIA DEL CINE NEGRO NORTEAMERICANO

Se observa en aspectos temáticos como el ambiente carcelario y la evocación de la vida externa desde la prisión (secuencia donde Pepe recuerda a su novia mediante la canción “Amorcito corazón”), así como en la sangrienta pelea en la celda de castigo. También se advierte en la composición de secuencias dramáticas como la del saqueo a casa de Chachita, en la que se enfatiza el decorado sombrío, con claroscuros dramáticos y sombras pronunciadas; o en la de la golpiza de que es víctima su abuelita, y en la precedente, en las que se crea un espacio asfixiante a partir de violentos movimientos de cámara, iluminación dura y efectos que revelan la culpabilidad del padrastro (uso simbólico del espejo y ojos que giran sugiriendo alucinaciones). Los filmes en que, aparentemente, se inspiró el director son *El corazón delator* (1941) y *La fuerza bruta* de Jules Dassin (1947), y *La senda tenebrosa* (Delmer Daves (1947).

#### ELEMENTOS DE LA RADIO Y EL TEATRO DE REVISTA

En *Nosotros los pobres* aparecen dos personajes popularizados por la radio de la época, en el programa *Topillos y Planillas*, realizado por Pedro de Urdimalas (el guionista de la película). Esos tipos cómicos comparten el escenario con las borrachitas, la Guayaba y la Tostada (Amelia Wilhelmy y Delia Magaña), quienes provenían del teatro de revista, donde habían sido grandes imitadoras y creadoras de tipos cómicos femeninos. Todos ellos aportaron al filme la comicidad verbal y gestual desarrollada en el teatro de revista y la radio, basada en modismos y juegos de palabras de doble sentido, la cual había irrumpido en el cine a partir del éxito de *Cantinflas en ¡Abí está el detalle!* (Juan Bustillo Oro 1941). En *Nosotros los pobres* hay varios momentos en que esos personajes trasladan a la pantalla las formas narrativas del teatro de revista, realizando verdaderos *sketches* cómicos improvisados, que incorporan al filme el intertexto de un medio y unos personajes ya codificados en la cultura popular y aceptados por los espectadores.

#### LOS COMPONENTES MELODRAMÁTICOS

De linaje teatral, el melodrama no siempre tuvo un sentido despectivo, pues en una primera época buscó vincularse con el prestigio de la tragedia, implantando sus convenciones en nombre de la verosimilitud y la decencia, tratando de reflejar la lucha de las fuerzas del bien y del mal en el teatro del mundo<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> La palabra “melodrama” se usó por primera vez en Italia en el siglo XVII para designar un drama enteramente cantado. En 1775, Juan Jacobo Rousseau llamó melodrama a su obra

Por ello, la ética melodramática manifestaba, en la forma y en el fondo, una manera de primitivismo teatral que era a la vez mítico, épico y compensatorio (Thomasseau 1989: 38). A lo largo del siglo XIX, el melodrama se transformó en un “teatro teatral”, que supo utilizar todos los recursos del arte escénico para crear un ritual dramático que convocaba la ingenuidad y la sinceridad del espectador (ibíd.: 154). El melodrama era una ilusión teatral completa que llevaba al espectador hasta la fascinación, mediante el espectáculo de las emociones y el apoyo dramático de la música. En términos ideológicos, se caracterizaba por su imbricación con el tejido social, desde un moralismo convencional y legitimador del orden social (si bien hubo momentos en que sirvió de vehículo a ideas socialistas), pues este tipo de espectáculo cumplía funciones no solo de entretenimiento, sino también didácticas en sentido amplio, en una época en la que el pueblo solo en el teatro podía recibir su educación religiosa y social<sup>16</sup>.

En el siglo XIX, en el marco de una incipiente sociedad de masas, el melodrama fue retomado por la novela y la prensa a través del folletín y las crónicas morbosas de sucesos trágicos o extraordinarios, y posteriormente llegó al cine (Pérez Rubio 2004: 120). En este medio, más que un género, se convirtió en una forma de narrar, basada en los giros repentinos de la acción, la recreación simplista de relaciones morales y, ante todo, en el resorte sentimental y apasionado como móvil de los personajes. En ese sentido, como estrategia narrativa, el melodrama se encuentra en casi todos los géneros cinematográficos, y determinar qué se considera melodramático, va a depender del contexto que envuelve a la obra y de las convenciones de representación vigentes en cada época. En el caso de *Nosotros los pobres*, se puede hablar de un melodrama popular con elementos de comedia, cine musical, carcelario y de suspenso.

### **Análisis de los componentes dramáticos en *Nosotros los pobres***

Para entender la función del melodrama en la película, se realizó un desglose secuencia por secuencia, teniendo como criterios de análisis el tipo de situación dramática, la duración y los recursos expresivos. Para explorar lo específico del melodrama, se establecieron tres niveles de lo melodramático: nivel 1: se refiere a la expresión de la emotividad sin lágrimas ni exageración, que puede ser de

---

*Pygmalión*, escena lírica en un acto. En esta época se hablaba de melodrama cómico o pastorel para referirse a obras breves en un acto, que tenían algo de ópera cómica y de comedia de enredos. Durante la Revolución Francesa, dio en llamarse melodrama a cualquier mezcolanza escénica que usaba la música como apoyo dramático (Thomasseau 1989: 15-16).

<sup>16</sup> Pixérécourt, uno de los más fructíferos autores de melodramas, confesó que él escribía para las gentes “que no sabían leer” (Thomasseau 1989: 28).

duración variable; nivel 2: situaciones donde las estrategias emocionales son lágrimas y música en *off* para subrayar el contexto, y son de duración variable; y nivel 3: que comprende expresiones emotivas exageradas, con llanto, gritos, gesticulación y/o violencia física o emocional, música dramática en *off*, y tienen una amplia duración.

Todo lo anterior se separó en tres bloques: planteamiento, desarrollo y desenlace, asumiendo que la cinta mantiene el esquema del melodrama teatral clásico de tres actos: el primero dedicado al amor; el segundo, a la desdicha y el tercero, al triunfo de la verdad. El *découpage* se anexa al final del texto distribuido en tres tablas analíticas.

### Interpretación del análisis

A continuación se explican los diferentes segmentos del análisis y sus características.

#### EL NIVEL MELODRAMÁTICO

En el filme hay un total de 23 secuencias melodramáticas, predominando las de nivel 1 (diez secuencias), que consisten en expresividad emotiva sin lágrimas ni exageraciones. Les siguen las de nivel 2, que son siete, mientras que las de nivel 3 son seis. La mayoría de estas últimas se sitúan en el segundo segmento (desarrollo) y tienen como elemento común la expresividad desbordada de la niña Chachita (gritos y llanto). De esas secuencias, las de mayor impacto son la de la muerte de la madre y la hermana de Pepe; y la del juicio, caracterizada esta última por la exagerada expresión de los sentimientos, tanto de la niña como del abogado. Además, aquí se rompe el realismo de la representación en aras del patetismo, ya que el papel del abogado defensor (ausente) prácticamente lo ocupa Chachita, mediante un discurso de negación de los hechos, acompañado de llanto y desesperación desmesurados.

#### LA COMICIDAD

Aparece de tres formas: como elemento principal en nueve secuencias; de manera cómico dramática en cinco secuencias, y de forma irónica o complementaria se encuentra en otras diez. Estas últimas se refieren al uso de elementos cómicos verbales y a estrategias de interpelación irónica al espectador (las frases escritas en la defensa trasera de camiones), situadas al final de secuencias melodramáticas o de suspenso. Este tipo de comicidad irónica funciona como contrapunto satírico y pausa para el espectador, después de etapas de gran dramatismo. En sus tres variantes, el ingrediente cómico aparece en 24 secuencias, lo cual significaría que predominan los componentes cómicos sobre los melodramáticos.

#### LAS SITUACIONES DE SUSPENSO

Se concentran en siete secuencias, que determinan el rumbo de la narración en términos de acción: el robo en la casa de Pepe el Toro, el asesinato de la prestamista, la fuga de Pepe de prisión y la pelea final.

#### LAS SITUACIONES DRAMÁTICAS

Son escenas de tensión emotiva y acción que no implican ni suspenso ni melodrama. Se encuentran en las siguientes secuencias: las peleas de Pepe en prisión o la decepción de Chachita al saber que la tumba que visita no es de su madre; primera pelea entre Celia y su padrastro (0:12:54-0:13:40); encuentro de Pepe y su hermana (0:24:22-0:24:52); segunda pelea entre Celia y su padrastro (0:24:05-0:24:14); desilusión de la niña en el cementerio (0:31:40-0:32:16); donde el licenciado pretende a Celia (1:02:26-1:04:21); descubrimiento del robo (1:04:53-1:07:25); defensa de Pepe a Yolanda (1:14:30-1:14:42); primera pelea de Pepe en prisión (1:32:48-1:34:15); segunda pelea en la cárcel (1:40:21-1:40:27); fuga de Pepe (1:48:09-1:50:09).

#### ROMANTICISMO Y SEDUCCIÓN

Son escenas de amor romántico y cortejo. Las primeras se ubican en cuatro secuencias, destacando especialmente dos: la que ha quedado en el imaginario colectivo mexicano como símbolo del amor romántico popular, y que consiste en una especie de diálogo amoroso entre Pepe y su novia Celia a base de silbidos, que son “traducidos” cómicamente por el Topillos y el Planillas. Esta secuencia está resuelta mediante movimientos de cámara que vinculan visualmente a la pareja, situada en espacios contiguos de la vecindad. La otra secuencia importante es una especie de montaje visual en el que Pepe imagina estar con Celia en la prisión, con sobreimpresiones de ella; teniendo como elemento vinculante la interpretación de la canción “Amorcito corazón”, cantada fuera de campo por el trío Cantarrecio (1:41:34-1:43:30). En la secuencia, ambos cantan a dúo, abrazados, en medio de una iluminación no realista, y al final se les une Chachita. Lo que se pueden considerar secuencias de seducción, son aquellas en las que “la que se levanta tarde coquetea con Pepe, y en la que el Licenciado Montes corteja a Celia.

En resumen, resulta interesante constatar el predominio de los elementos cómicos (en 24 secuencias) sobre los melodramáticos (en 23), y el uso del suspenso en momentos climáticos como el robo a la casa de Pepe el Toro, el asesinato de la prestamista, la fuga de Pepe de prisión y la pelea final con el asesino de la prestamista. Estos datos evidencian la hibridación genérica presente en el filme, y revelan los mecanismos que rigen lo melodramático.

## La representación de la violencia

En *Nosotros los pobres* hay siete secuencias de violencia física, dos de ellas son letales (la 44 y la 54), pero únicamente en la primera se recurre a la elipsis (se trata del asesinato de la prestamista). Esto es importante, porque implica que se evita mostrar en pantalla el acto violento. En las demás secuencias de este tipo: las bofetadas a Chachita, la golpiza a la madre de Pepe, las peleas de Pepe en la cárcel y con el amigo que ofende a su hermana; el acto violento es explícito, de corta duración y se muestran sus consecuencias con un alto nivel de espectacularidad (mediante huellas de sangre, música dramática, gritos de dolor, encuadres excéntricos y exhibición de heridas mutilantes). Además, cada acto violento es seguido por una pausa emocional, buscando que el espectador se recupere de la intensidad dramática.

Esta manera de mostrar la violencia corresponde al canon del cine clásico de géneros, en el cual la representación del acto violento tenía una funcionalidad narrativa, respondía a una lógica causal y presuponía un nivel relativamente bajo de espectacularidad (Prince 2003). *Nosotros los pobres* mantiene todos esos preceptos, con excepción del último, el del bajo nivel de espectacularidad, pues en las secuencias mencionadas la violencia es notoriamente exaltada, ya sea mediante la composición (claroscuros dramáticos y encuadres inusuales) o con el protagonismo de la música en *off*, usada para presagiar, subrayar y orientar el sentido de la imagen. A pesar de esa clara intención de espectacularidad, en las secuencias citadas no hay la intención de regodeo o ironía; pues en la mayoría de los casos la violencia aparece justificada causalmente, ya sea como castigo moral (los golpes a Chachita) o como expresión y consecuencia de la lucha entre el bien y el mal (el ojo del asesino atravesado por una estaca y la golpiza a la madre de Pepe).

## Los intertextos culturales

En la cinta hay una serie de elementos culturales que vinculan al espectador mexicano con significados socialmente compartidos. Los principales son los siguientes.

### EL LENGUAJE POPULAR Y LOS TIPOS SOCIALES

En su afán de verosimilitud, la cinta apela al lenguaje y a los tipos populares, tanto del teatro de revista y la radio, como del mundo real. A través de personajes como el carpintero Pepe el Toro, su hija Chachita, las borrachitas que consumen pulque y sus parejas los cargadores, el vendedor de periódicos

apodado Pinocho (quien se dispone a emigrar como trabajador a los Estados Unidos), o la coqueta conocida como “la que se levanta tarde”, el filme otorga visibilidad a grupos sociales escasamente recreados por el cine mexicano hasta ese momento. Los modismos y matices del habla popular que escuchamos en los distintos personajes, contribuyen también a la impresión de realidad en *Nosotros los pobres*, porque remiten a tipos sociales reconocibles para el espectador de la época, aunque a la larga se convirtieron en estereotipos.

#### LA FIESTA Y LA RELIGIÓN

Elementos centrales en la cultura popular mexicana, estos aspectos aparecen unidos a la música. En el filme hay dos momentos de celebración: el cumpleaños de Chachita, donde le cantan colectivamente la canción mexicana habitual en esos festejos: “Las mañanitas”; y la festividad pagana religiosa del Día de Muertos, que reúne a todos los personajes en la secuencia final. Pero la religión se usa también como recurso dramático en momentos climáticos, mediante los rezos de Chachita tras el saqueo de sus pertenencias, o de manera lúdica cuando la vemos rezando a diversos santos que tiene colgados en la pared de su casa, buscando una mayor efectividad. Sin embargo, las muestras más relevantes de la centralidad cultural de la religión católica en la película, se observan en la importancia otorgada a la necesidad de Chachita de tener una tumba para llorar a la madre muerta (como prueba de su identidad); y en el hecho de concluir la historia en una celebración colectiva en el panteón, en el Día de Muertos. Tanto la fiesta como la religión constituyen formas de diálogo cultural con el espectador de la época, que remiten al ámbito de la memoria colectiva<sup>17</sup>.

#### LA MÚSICA Y LAS CANCIONES

Sirven para incorporar el espectáculo musical al propiamente cinematográfico, no como recurso de ilustración de la imagen, sino con un valor en sí mismo. En la película hay tres canciones relevantes en ese sentido: la que acompaña la secuencia inicial, “Ni hablar mujer” “Que bonito es el querer”, la cual alude a la convivencia social y la relación de pareja; la de “Amorcito corazón”, que funciona como *leitmotiv*; y la que habla sobre la vida en prisión (“En el pobre la borrachera”; 1:32:05-1:32:54). A través de ellas, se narrativizan y expresan elementos simbólicos de la cultura popular mexicana, como la relación entre los sexos, la amistad, el amor romántico y la nostalgia. Lo original de ellas es que se

---

<sup>17</sup> Entendida como “sistema de interrelación de memorias individuales, donde cada memoria individual participa de una memoria de grupo que carece de existencia propia, porque vive a través del conjunto de todas las memorias a la vez únicas y solidarias” (Giménez 2005: 45).

alejan de la corriente musical imperante (Agustín Lara) y consiguen transmitir el humor irreverente de la picardía popular y de la sensibilidad romántica.

#### EL ESPACIO Y LA PUESTA EN ESCENA

La construcción del espacio en *Nosotros los pobres* se organiza a partir de la oposición entre ciudad y barrio/vecindad. Este último ámbito se muestra siempre de día (o al amanecer) en composiciones que reflejan alegría e interacción humana permanentes, vinculando los espacios interiores con la vitalidad del exterior a través de los encuadres o la movilidad de la cámara. La ciudad, en cambio, aparece asociada a lugares que en cierta medida simbolizan las relaciones sociales basadas en el dominio, el poder y la jerarquía, como la casa de la prestamista, el negocio del amigo de Pepe, la cantina, el salón donde se efectúa el juicio a Pepe, la prisión, el hospital y el panteón.

En esa lógica, los recursos utilizados para crear esos dos tipos de espacio son:

1. *La composición en profundidad de campo.* Es la extensión de la nitidez en profundidad de la imagen, que permite la planificación de diferentes acciones en un mismo plano. Este recurso influye en la percepción de un entorno unitario de convivencia y cotidianeidad.
2. *La función dramática del sonido.* En la cinta los componentes sonoros tienen dos funciones: ser soporte realista de la imagen y apoyar la expresión dramática. Ejemplo de la primera son los sonidos ambiente de la calle del barrio, de los vendedores de periódicos, los autos, los transeúntes, etc. En la función dramática resalta lo que se puede llamar 'montaje coreográfico' de la música y las canciones, el cual se refiere a que la cámara deja de ser un medio pasivo que registra un espectáculo (la interpretación de la canción) dentro de otro (la película misma), y se convierte en agente creativo y rector de la representación total, marcando el ritmo y la expresividad, al asociar dinámica y espacialmente a los que cantan mediante movimientos de cámara o por corte directo. Esto se aprecia, principalmente, en las secuencias musicales: la del inicio y la de la serenata a Chachita (0:41:36-0:44:26).
3. *Los movimientos de cámara.* Constituyen uno de los principales recursos del filme para construir el espacio de la ficción, al modificar los encuadres y ampliar o unir diferentes ámbitos. Esto es visible en las escenas que ocurren en la carpintería, donde encuadre y movimientos de la cámara muestran la calle y su vitalidad a través de la puerta, extendiendo así el espacio, al mostrar la interacción entre espacio interior y espacio exterior.

## PERSONAJES Y PERTENENCIA DE CLASE

En cuanto a su función dramática y posición en el espacio social, los personajes se agrupan en tres categorías socioeconómicas con características muy definidas.

## LOS POBRES

Ocupan la mayor parte de la película. El protagonista y eje de todas las acciones es el carpintero Pepe el Toro, quien concentra los rasgos patriarcales del hombre de familia de la época: es proveedor y guardián de la honra familiar y seductor potencial, es la versión popular y urbana del macho. En torno a él, está su familia (su madre inválida, su hija Chachita y Yolanda); su novia Celia, con su mamá y su padrastro; sus amigos, los cargadores Planillas y Topillos, y sus respectivas parejas (la Guayaba y la Tostada); los vendedores de periódicos y billetes de lotería Pinocho y Camellito; la coqueta apodada “la que se levanta tarde” y la empleada de la tienda. Otros personajes de este sector, pero ajenos al círculo de Pepe, son los asesinos de la prestamista. Con excepción de ellos, todos conviven en el barrio y pertenecen al universo marginal suburbano, aunque con diferente posición en ese espacio, pues mientras unos sobreviven en la calle, entre el subempleo, la prostitución y la delincuencia ocasional, otros tienen cierta estabilidad, como Pepe o el padrastro de Celia, encargado de la portería de la vecindad. El filme tiende a definirlos a partir del espacio que los envuelve, pero ante todo por la amistad y solidaridad, ya que cuando Pepe va a prisión, sus amigos violan la ley para acompañarlo. Aunque carecen de profundidad psicológica, todos ellos aparecen dotados de coherencia, orientación hacia objetivos específicos y son claramente individualizados mediante apodos amables o eufemismos (“la que se levanta tarde” para aludir al oficio de la prostitución; el “Camellito” para referirse a la joroba).

## LOS SECTORES MEDIOS

Están compuestos por los policías y los abogados, presumiblemente asalariados. Los primeros no viven en el barrio, pero conviven con los habitantes y muestran cierta tolerancia hacia ellos, sin dejar de censurarlos. Los otros solo van a realizar un trabajo ocasional y muestran desprecio hacia los pobres, llamándolos “ignorantes” y aprovechando la ocasión para robarles impunemente.

## LOS RICOS

Son representados por la prestamista y el Licenciado Montes (quienes no pertenecen al barrio); y el amigo de Pepe, que le niega su firma, aunque creció y estudió con él (pero pudo concluir sus estudios). A todos los define cierta petulancia, cinismo y prepotencia, no obstante uno de ellos (el Licenciado) es

capaz de actos nobles. Aparecen en pocas secuencias, pero su participación es decisiva para la evolución de la historia.

Irónicamente, los personajes negativos que desencadenan la tragedia de Pepe el Toro, provienen de su misma clase social: son su vecino, el padrastro de su novia y tres delincuentes que se aprovechan de él para robar y asesinar a la prestamista, ocasionando que lo culpen a él. De todos ellos, el único que queda impune es el padrastro de Celia.

#### LA IDEOLOGÍA

Uno de los aspectos más señalados de *Nosotros los pobres* ha sido su dimensión ideológica, el hecho de presentar el universo de la marginalidad como un entorno de alegría y celebración permanentes, donde se elude cualquier elemento crítico sobre la desigualdad social. Esto resulta paradójico, en un periodo de importante movilización social como fueron los años cuarenta en México. A diferencia de filmes como *¡Esquina, bajan!* y *¡Hay lugar para... dos!* (Alejandro Galindo 1948), en los que esa realidad emergía de diversas maneras, en el filme de Ismael Rodríguez solo aparecen elementos del contexto sociopolítico para legitimar y naturalizar la desigualdad social y la pobreza.

Las estrategias mediante las cuales opera la ideología en *Nosotros los pobres* se van diseminando en torno a ciertas ideas clave como *que los pobres son felices porque tienen amor*, lo cual constituye una forma de racionalización que busca justificar la existencia de la desigualdad socioeconómica. Esto es muy claro en la secuencia donde el Licenciado Montes se sorprende de que Celia esté dispuesta a sacrificarse por amor a Pepe, diciendo: “El amor, nunca he creído en él, yo siempre he tenido que pagar, pero ahora veo que es algo real, sincero. Si una mujer como tú es capaz de renunciar al amor por el amor mismo, ¡el amor sí existe! Y ustedes los pobres son felices porque tienen amor”. Otro recurso son los letreros irónicos en la parte posterior de los camiones, que indirectamente refuerzan, mediante la risa que se genera en el espectador, el orden desigual de la estructura social, pues funcionan como una guía ideológica para dar sentido a los sucesos, esencialmente aceptándolos, pues nunca son frases críticas: “¿A qué te sabe?” (irónica; 1:07:39); “Humo en el mofle” (solidaria; 1:16:08); “No llores corazón” (empática; 1:28:24); “A ver que sale” (de aliento; 1:50:11); “Se sufre pero se aprende” (conformista; 2:03:10). Esos letreros condensan elementos del imaginario popular que son incorporados lúdicamente a la narración, dando el tono cómico a situaciones de gran dramatismo, como una pausa para el espectador, ya que usualmente aparecen al final de una secuencia melodramática, pero también son vectores de ideología.

La naturalización de la pobreza es quizá una de las estrategias más potentes, y se observa en momentos de desesperación, donde los personajes no apelan a racionalizaciones de la realidad, sino que cuestionan a la divinidad, como

cuando Chachita, tras el saqueo de sus pertenencias pregunta: “Mi viejita, ¿por qué Diosito nos ha abandonado? ¿Qué los pobres no somos también sus hijos? ¿Qué solo hay Dios pa’ los ricos? Si no le hacemos mal a nadie, ¿por qué nos pasan estas cosas?” (1:29:07-1:29:32). Como respuesta y para ratificar el papel de la providencia, llegan Celia y su padrastro ofreciéndole ayuda.

La situación de pobreza es explicada por la instancia narrativa en términos de destino y pecado. Esa es la idea expresada en el prólogo: “A todas estas gentes sencillas y buenas, cuyo único pecado es el haber nacido pobres... va mi esfuerzo” (0:02:39-0:02:44). Es decir, el ser pobre es visto como un pecado y la pobreza se asume como una especie de castigo divino por una “falta” cometida (“el ser pobre”). En esa idea, el enfoque de la marginación social que ofrece la cinta tiende a culpabilizar implícitamente a los pobres de su propia miseria, utilizando la religión y su estructuración simbólica de la realidad para justificar la desigualdad socioeconómica imperante.

## Conclusiones

El abordaje aquí realizado permite establecer algunas conclusiones sobre *Nosotros los pobres*. A nivel ideológico, en el filme se percibe una idealización y naturalización de los espacios de miseria, los que por momentos se muestran como un espectáculo lúdico musical donde prevalecen la alegría, el amor y la convivencia armónica. La miseria y la violencia tienden a asociarse al destino individual (en el caso del protagonista, el no haber podido terminar sus estudios por la enfermedad de su madre) o de individuos concretos (el que roba el dinero a Chachita o los que matan a la prestamista). La película elude claramente una perspectiva crítica de la pobreza, histórica y políticamente determinada.

En el plano formal, la cinta se caracteriza por una hibridación genérica que intenta ofrecer al espectador popular un espectáculo total, donde coexisten momentos melodramáticos, cómico-musicales, de violencia y de suspenso. A través de estrategias espectaculares y narrativas, la cinta consigue establecer un diálogo lúdico con el espectador mexicano, ya sea interpelándolo mediante la comicidad y el lenguaje de doble sentido, o acentuando los aspectos visual y sonoro de la puesta en escena (por ejemplo, los momentos musicales coreografiados, la gestualidad, las peleas, las canciones de gran emotividad y el uso de efectos especiales: sobreimpresiones, ojos girando en círculo o la visión explícita del momento en que Pepe atraviesa el ojo del villano con una estaca). Esos elementos remiten a espectáculos populares de ese momento histórico (finales de los años cuarenta) como el circo, el teatro de feria y los ritos de fiesta; en los cuales el principal objetivo era mantener el interés del espectador mediante la sorpresa, la complicidad o el suspenso, privilegiando el nivel sensorial directo e inmediato.

El gran éxito de esta película en su época, y su permanencia icónica en la cultura popular mexicana, se puede explicar en parte a partir de la combinación del nivel del espectáculo (y actores carismáticos) con el de la representación idealizada de los espacios de miseria, a través de intertextos culturales como la música y las canciones, el lenguaje popular, la religión y la comicidad verbal. Estos elementos operaron como mediadores entre el texto y el espectador contemporáneo, compuesto en su gran mayoría por sectores no letrados. A través de esos intertextos culturales ofrecidos bajo el ropaje del espectáculo, el filme logró la vinculación con el universo del espectador promedio, cuyo capital cultural se reducía usualmente al adquirido en formas de entretenimiento cercanas a la cultura oral, como el cine hablado en su idioma.

Por otro lado, en la realización de la cinta y en su concepción del universo marginal, se aprecia que el director y su equipo no practicaron un distanciamiento de sus identidades sociales, sino que es evidente la intimidad e identificación con los sucesos y dramatizaciones representados en la cinta; hay una cercanía social indiscutible, aunada a una ingenuidad y sinceridad auténticas, y de ahí proviene quizá gran parte de su aceptación popular.

## Bibliografía

- ARIÑO, Antonio (2007): “Ideología, sistemas de creencias y representaciones sociales”. En: Cerrato, Javier/Palmonari, Augusto (eds.): *Representaciones sociales y Psicología social. Comportamiento, globalización y posmodernidad*. Valencia: Promolibro, pp. 137-153.
- AUMONT, Jacques/MARIE, Michel (2006): *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada.
- AYALA BLANCO, Jorge (1968): *La aventura del cine mexicano*. México: Editorial Era.
- BONFIL, Carlos (2011): *Las imprescindibles de Monsiváis*. México: Cineteca Nacional/CONACULTA.
- BORDWELL, David/STAIGER, Janet/THOMPSON, Kristin (1996): *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- CASETTI, Francesco (2000): *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- CISNEROS SOSA, Armando (1993): *La ciudad que construimos. Registro de la expansión de la ciudad de México (1920-1976)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- DARLEY, Andrew (2002): *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1969-1978): *Historia documental del cine mexicano*. México: Ediciones Era.
- (1998): *Breve historia del cine mexicano primer siglo 1897-1997*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía/CONACULTA/Canal 22.
- GIMÉNEZ MONTIEL, Gilberto (2005): *Teoría y análisis de la cultura*. México: CONACULTA.

- (2007): *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Colección Intersecciones.
- MERLÍN, Socorro (1995): *Vida y milagros de las carpas. La carpa en México 1930-1950*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/INBA/Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli/Centro Nacional de las Artes.
- MEYER, Eugenia (ed.) (1976): *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano*. N.º. 6. México: Cineteca Nacional.
- MONSIVÁIS, Carlos/BONFIL, Carlos (1994): *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. México: Ediciones El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- PELÁEZ, Rodolfo (2005): “Una conversación con Jorge Ayala Blanco y Juan Antonio de la Riva”. En: *Estudios Cinematográficos. Revista de Actualización Técnica y Académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*, n.º 27, México: UNAM, pp. 77-87.
- PÉREZ RUBIO, Pablo (2004): *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.
- PEZA, Carmen de la (1998): *Cine, melodrama y cultura de masas: estética de la antiestética*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- PRINCE, Stephen (2003): *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema. 1930-1968*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- THOMASSEAU, Jean-Marie (1989): *El melodrama*. México: Fondo de Cultura Económica.
- THOMPSON, John B. (1998): *Ideología y cultura moderna*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- VARINE, Hugues de (1976): *La culture des autres*. Paris: Seuil.
- ZACATECAS, Bertha (1994): “Le debo a la radio —así dicen que se dice ahora— todo lo que tuve”. En: *El Financiero*, Sección Cultural, 31 de enero, p. 96.
- (1996): *Vidas en el aire. Pioneros de la radio en México*. México: Editorial Diana.

## Anexo

### Tipología de situaciones dramáticas y niveles de melodrama en *Nosotros los pobres*

Primeros 32 minutos (planteamiento)

Sec.	Tipo de situación dramática	Duración	Recursos expresivos
1	<i>Prólogo metaficcional.</i> Niños leen libro sobre película.	2' 45"	PG, subjetivo, traducción texto a imagen.
2	<i>Espectáculo cómico musical.</i> Celebración colectiva. Canción alegre. Presentación de espacio y personajes	2' 30"	Uso coreográfico movimientos cámara. Canción popular, música, comicidad visual y verbal
3	<i>Discusión familiar.</i> Pepe regaña a Chachita	27"	Plano secuencia. Lenguaje popular.
4	<i>Cómica.</i> Parejas cómicas en calle.	37"	Plano sec. Comicidad verbal.
5	<i>Camaradería.</i> Pepe, su hija y Topillos y Planillas presentación	1' 54"	Movimientos de cámara, comicidad verbal.
6	<i>Cómica.</i> Niño llama a Pepe Juan tenorio	39"	Comicidad verbal.
7	<i>Cómico/dramática.</i> Mujeres coquetean con Pepe en vecindad.	1' 54"	Comicidad verbal. Mov. cámara
8	<i>Romántica.</i> Diálogo amoroso de pareja con silbidos	1' 54"	Comicidad verbal. Movimientos de cámara.
9	<i>Dramática.</i> Violencia verbal. Pelea de Celia y su padrastro.	45"	Profundidad de campo. PM.
10	<i>Seducción.</i> La que se levanta tarde busca a Pepe.	2' 10"	Lenguaje popular, elementos cómico burlescos.
11	<i>Dramática.</i> El Lic. pretende a novia de Pepe	1' 58"	Calle, sonidos ambiente, <i>travelling</i> lateral, PE.
12	<i>Cómico dramática.</i> Cobro de renta, retratos de santos.	1' 03"	Uso narrativo espejo, lenguaje popular, música.
13	<b>Melodramática N1.</b> Chachita pregunta por su mamá	1' 03"	Uso narrativo espejo, música <i>off</i> .
14	<b>Melodramática N2.</b> Camellito consuela a Chachita	1' 23"	Lágrimas, música <i>off</i> . Cita a Dios. Aceptación.
15	<i>Romántica.</i> Amor y celos entre Pepe y novia	40"	Interacción espacio exterior espacio interior.
16	<i>Dramática.</i> Encuentro de Pepe y Yolanda.	39"	Música dramática, sombras.
17	<i>Dramática.</i> Pelea entre novia de Pepe y padrastro	33"	Uso dramático espejo, música <i>off</i> .
18	<i>Cómica.</i> Rumor sobre infidelidad de Celia.	1' 42"	Oposición ricos/pobres. Comicidad verbal.

19	<b>Melodramática N1.</b> <i>Chachita</i> desea ir al panteón.	1' 42"	Oposición ricos/pobres. <i>Gags</i>
20	<b>Melodramática N1</b> con elementos cómicos. Rumor de borrachitas sobre Pepe y esposa muerta.	1' 10"	Comicidad verbal, Profundidad de campo, contraste cromático.

Siguientes 75 minutos (desarrollo)

Sec.	Tipo de situación dramática	Duración	Recursos expresivos
21	<i>Dramática.</i> Desilusión de <i>Chachita</i> en la visita al panteón.	1' 17"	Sec. de montaje, lágrimas, sorpresa.
22	<b>Melodramática N3.</b> Violencia. Discusión violenta entre Pepe y su hija por tumba falsa de madre de <i>Chachita</i> .	1' 58"	Protagonismo música, lágrimas, violencia física, uso dramático sombras.
23	<b>Melodramática N1.</b> Arrepentimiento nocturno de <i>Chachita</i> y Pepe sin diálogos.	1' 58"	Movimientos de cámara que orientan las acciones, claroscuros dramáticos.
24	<i>Cómica dramática.</i> Planeación de serenata a <i>Chachita</i> .	2' 22"	Comicidad verbal, claroscuros amanecer.
25	<b>Melodramática N1.</b> Yolanda afuera de hotel, calle noche.	41"	Uso visual humo cigarro, ruidos ambiente.
26	<i>Cómica.</i> Celebración de serenata colectiva a <i>Chachita</i> .	3' 04"	Montaje coreográfico de canción.
27	<i>Cómica.</i> Celebración de cumpleaños de <i>Chachita</i>	1' 16"	Comicidad verbal, uso lenguaje popular.
28	<i>Cómica</i> Festejo con pastel de Camellito y canasta de comida.	1' 45"	Interpelación a espectador con pastel.
29	<b>Melodramática N2.</b> Yolanda busca a Pepe en vecindad.	2' 23"	Protagonismo música dramática.
30	<b>Melodramática N3.</b> Pelea entre Celia, <i>Chachita</i> y Pepe	1' 54"	Protagonismo música dramática.
31	<i>Cómica.</i> Número cómico de borrachitas en la calle.	53"	Comicidad verbal y gestual. Ruidos calle.
32	<i>Cómica dramática.</i> Llega policía y acaba la fiesta.	3' 39"	<i>Gags</i> visuales, lenguaje popular.
33	<i>Suspense y drama.</i> El robo a la casa de Pepe el Toro	2' 57"	Música <i>off</i> , sombras, <i>raccords</i> de mirada.
34	<i>Suspense.</i> Pepe lleva al médico con su madre.	1' 43"	Música dramática, PP de madre de Pepe.
35	<i>Seducción.</i> Celia es cortejada por el Lic. Montes.	2' 08"	Espacio calle, ruidos ambiente, música <i>off</i> .
36	<i>Dramática.</i> Se descubre el robo, preocupación.	2' 08"	Música dramática, primer plano inválida.

37	<b>Melodramática N1.</b> Pepe devuelve el pedido de madera.	1' 07"	Música, llanto, letrero: "¿A qué te sabe?"
38	<b>Melodramática N2.</b> Falsa acusación a <i>Pinocho</i> .	3' 19"	Lágrimas, claroscuros dramáticos.
39	<b>Cómico dramática.</b> Conversación con prestamista.	2' 05"	Mov. de cámara sitúan a villanos.
40	<b>Dramática. Violencia</b> Pepe defiende a Yolanda de humillación.	1' 58"	Calle, sonido ambiente, música dramática.
41	<b>Melodramática N1.</b> Yolanda provoca compasión.	1' 06"	Frase en camión: "Humo en el mofle"
42	<b>Melodramática N2.</b> Yolanda llora a los pies de su madre.	3' 54"	Música <i>off</i> , lágrimas, crueldad involuntaria
43	<b>Suspense.</b> Ladrones proponen hurto a Pepe.	2' 06"	Música <i>off</i> , espacio masculino (cantina).
44	<b>Suspense y violencia</b> El asesinato de la prestamista	55"	Música dramática <i>off</i> presagia acción, elipsis.
45	<b>Melodramática N3.</b> El juicio a Pepe el Toro	2' 06"	Lágrimas, música <i>off</i> . Gestualidad, gritos.
46	<b>Melodramática N1.</b> Celia se prepara a salvar a Pepe.	27"	Música dramática.
47	<b>Melodramática N3.</b> Despojo a casa de <i>Chachita</i> . Abogadillos se llevan todo, incluso silla de ruedas y escoba.	2' 24"	Uso de música y claroscuros dramáticos. "No llores corazón", humor negro.
48	<b>Dramática.</b> Pepe llega a la prisión.	33"	Ruidos ambiente del interior de la cárcel.
49	<b>Melodramática N2.</b> Villano da asilo a <i>Chachita</i> y abuela.	1' 22"	Prédica a Dios, sombras en forma de cruz
50	<b>Romántica.</b> En cárcel Pepe recibe carta de Celia.	1' 41"	Efectos sobreimpresión rostro en carta.
51	<b>Dramática. Violencia.</b> Pelea de Pepe en prisión por medalla.	2' 13"	Música dramática, ruidos ambiente. Violencia.
52	<b>Suspense.</b> Sentimientos de culpa persiguen al villano	1' 37"	Claroscuros y música dramática.
53	<b>Decepción.</b> <i>Chachita</i> y Celia no pueden ver a Pepe.	27"	Panorámicas prisión, ruidos ambiente.
54	<b>Melodramática N3. Violencia.</b> Golpiza a la madre de Pepe.	3' 16"	Uso narrativo de espejo, claroscuros, música.
55	<b>Romántica y violencia.</b> Añoranza de Celia en prisión. Canción	3' 37"	Efectos de sobreimpresión, <i>Amorcito corazón</i> .
56	<b>Melodramática N1.</b> Celia habla por teléfono a <i>Chachita</i> .	1' 19"	Contrapunto humorístico de borrachitas.
57	<b>Melodramática N1.</b> Visita de Celia a prisión. Despedida.	1' 15"	Lágrimas, música melodramática <i>off</i> .

## Los últimos 18 minutos (desenlace)

Sec.	Tipo de situación dramática	Duración	Recursos expresivos
58	<i>Dramática</i> . En prisión Pepe prepara su fuga.	21''	Panorámicas, picados, primeros planos
59	<b>Melodramática N2</b> . Yolanda se confiesa en hospital	1' 32''	Música <i>off</i> , lágrimas, toma fija, PC.
60	<i>Suspense</i> . La fuga de Pepe de prisión en una caja.	2' 09''	Letrero cómico camión: "A ver que sale".
61	<b>Melodramática N2</b> . Celia busca ayuda con Lic. Montes	1' 17''	Discurso ideológico sobre los pobres.
62	<b>Melodramática N3</b> . Muerte madre y hermana de Pepe.	5' 26''	Llanto, gritos, uso dramático música.
63	<i>Suspense/Violencia</i> . Pelea de pepe y asesino de prestamista.	4' 47''	Montaje alterno, violencia, sombras dramáticas.
64	<i>Cómica</i> . Celebración reunión en panteón el Día de Muertos.	1' 25''	Comicidad. "Se sufre pero se aprende".
65	<i>Irónica</i> . Niños cierran libro y lo tiran a la basura.	27''	Estrategia metaficcional reflexiva.

*Niveles de melodrama*: **N1**: emotividad sin lágrimas ni exageración, duración variable; **N2**: lágrimas, fondo musical que soporta a la imagen. Duración variable; **N3**: expresión emotiva exagerada, con llanto, gritos, gesticulación y/o violencia física o emocional. Uso de música dramática. Amplia duración.