

Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades

Programa de Maestría en Ciencias Sociales

LAS POLÍTICAS DE ESTADO EN EL CINE DE POBREZA.

La República de Weimar 1919-1930 y el Cine Mexicano de Oro en el periodo de 1946-1950.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN CIENCIAS SOCIALES

PRESENTA

JUAN CARLOS CARRILLO ESPINOSA

TUTOR: DR. MANUEL JESÚS GONZÁLEZ MANRIQUE

Miembros del Comité Tutorial:

THELMA ANA MARÍA CAMACHO MORFÍN

HELENA JUDITH ORTIZ MARTÍNEZ

JESÚS ENCISO GONZÁLEZ

Pachuca de Soto, Hidalgo.

Junio 2016

AGRADECIMIENTOS

Deseo manifestar mi profundo AGRADECIMIENTO a los miembros de mi comité tutorial y dictaminador, por su paciencia e inapreciable contribución al desarrollo de este trabajo.

A la institución a la que debo tanto: UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO.

Al Dr. Manuel Jesús González Manrique, con admiración y cariño por compartir su profundo conocimiento del cine, además de su inteligencia y permanente inquietud intelectual, además de mostrarme infinita paciencia y motivación constante.

A la Dra. Thelma Ana María Camacho Morfín, por sus valiosas aportaciones y correcciones en la construcción de esta tesis.

Al Dr. Jesús Enciso González, por obsequiarme con su apoyo y profundo conocimiento, áreas de oportunidad para la construcción de esta tesis.

A la Dra. Elena Judith Ortiz Martínez, por brindarme gentilmente de herramientas y conocimientos en la construcción de una tesis.

A la Dra. Rosa Elena Durán González, por su incondicional apoyo y motivación en todos los momentos de mi estancia en la maestría y construcción de esta tesis.

A todos mis queridos maestros y maestras que durante mi estancia en la maestría, cada uno de ellos dejó en mí un conocimiento significativo de sus diferentes materias que fortalecieron mi preparación académica en las Ciencias sociales.

Así mismo debo mostrar mis más profundos agradecimientos a:

A la Westfälische Wilhelms-Universität Münster: por haberme recibido por siete meses en un maravilloso intercambio académico, el cual no sólo me permitió realizar parte del trabajo de investigación de esta tesis, además amplió mis conocimientos en el área de la interculturalidad, y me permitió aprender otro idioma, así como conocer personas de diversas partes del mundo que hoy atesoro como grandes amigos.

A la Dra. Úrsula Bertels: Por haberme aportado sus conocimientos y haberme aportado un total apoyo para mi desarrollo académico en Alemania y por supuesto, para que pudiera llevar a cabo la investigación de esta tesis.

Esta investigación contó con el apoyo del CONACYT para su realización, gracias a una beca nacional y en su momento mixta para cursar los estudios de Maestría, en el periodo 2014-2015.

**A mis amados padres:
Juan Manuel y Carla**

**A mi amada familia:
Karina y Leonardo**

**A mis queridas amigas:
Sabrina, Maricel y Helena**

**A mi querida directora, maestra y amiga:
Estefana Araceli**

Abstrac

Este trabajo es un estudio histórico comparativo sobre la afectación de las políticas de Estado en las representaciones cinematográficas del cine de pobreza, enfocadas en dos países distintos culturalmente hablando, Alemania y México, pero que comparten como característica común un desarrollo cinematográfico que contrasta con un contexto histórico del crecimiento de la pobreza.

Abstrac

This work is a comparative historical study on the involvement of state policies in the cinematic representations of cinema poverty, focused in two different countries culturally speaking, Germany and Mexico, but share the common feature a film development that contrasts with a context historical growth of poverty.

Contenido

Introducción	8
Capítulo I: el problema de investigación.....	12
Antecedentes del tema	12
Planteamiento del problema	12
Justificación	12
Planteamiento del problema de investigación	13
La condición del arte como un reflejo de los contextos sociales.....	14
Capítulo II: marco teórico-conceptual.....	16
Antecedentes de las políticas de estado en el cine de pobreza: La REPÚBLICA DE WEIMAR 1919-1930 y el CINE MEXICANO DE ORO en el período de 1946-1952.	16
Las políticas de Estado en el cine de pobreza: La REPÚBLICA de WEIMAR 1919-1930.	16
Las políticas de Estado en el cine de pobreza: MÉXICO en el período de 1946-1952.	21
El contexto histórico en la REPÚBLICA de WEIMAR 1919-1930 y MÉXICO en el período de 1946-1952.....	29
La REPÚBLICA de WEIMAR 1919-1930.....	29
MÉXICO en el periodo de 1946-1952	34
Las representaciones de la pobreza en el cine de la REPÚBLICA de WEIMAR 1919-1930 y el CINE MEXICANO DE ORO en el periodo de 1946-1952.	39
Las representaciones de la pobreza en el cine de la REPÚBLICA de WEIMAR 1919-1930.	39
Las representaciones de la pobreza en el CINE DE ORO MEXICANO (periodo de 1946-1952).	64
Capítulo III: Metodología.....	70
Introducción	70
Objetivo	70
Hipótesis.....	71
Preguntas a responder	71
¿Qué es el método comparativo en el cine?.....	72
Análisis de las dimensiones de la pobreza en: pareja de películas	81
Una definición de pobreza y sus dimensiones de análisis.	81
Calidad y espacios de la vivienda, y sus servicios básicos, así como los servicios públicos en los entornos de pobreza donde se sitúan las historias de las películas.	84
El acceso al ingreso, educación, el empleo y los alimentos.	112
Acceso al vestido	152

Capítulo IV: Conclusiones.....	166
Bibliografía	171
Hemerografía	173
Tesis.....	174
Congresos.....	174
Anexos.....	175
Fichas Técnicas	175
Nosotros Los pobres.....	175
Die Freudlose Gasse	176
Carteles Publicitarios de las películas	177

Introducción

Esta tesis inicialmente era un comparativo entre películas mexicanas que daban una interpretación de la pobreza en un periodo determinado de la historia de México. Sin embargo, pensar hoy en México, nos lleva a contextualizarlo en un mundo globalizado, y esto hace que surjan nuevas preguntas, por ejemplo, ¿La representación de la pobreza en el cine será igual en países desarrollados que subdesarrollados? ¿Qué factores intervienen o afectan a dicha representación, más allá de la visión del director? ¿Qué aspectos de la pobreza rescatan los directores en sus películas y cómo los representan?

Entonces, estas preguntas me llevaron a considerar un análisis comparativo entre un país desarrollado y México, pero cuál sería este otro país que me permitiera realizar dicho planteamiento, lo más lógico sería pensar en el cine hollywoodense, sin embargo, los regalos de la vida abrieron las vías para que pudiera hacer un intercambio académico en la Westfälische Wilhelms-Universität Münster, en Alemania y con ello se resolvió este comparativo. Sólo restaba encontrar las películas que debían analizarse.

Claro que esto representaba un enorme reto, ya que no sólo había que revisar dentro de la historia del cine alemán un periodo que se prestara fácilmente para mis pretensiones, además al igual que las películas mexicanas que trabajaría había que contextualizarlas películas alemanas en su periodo histórico y buscar la legislación alemana al respecto de la cinematografía para ver si había una censura o disposiciones que intervinieran en la representación de la pobreza. Y justamente esto se veía muy complicado, aunque, mi motivación era demasiada y me permitió aventurarme en la gran búsqueda, para ello debí asumir otro reto gigantesco, aprender alemán en un breve periodo de tiempo, ya que la mayor parte de la información que encontraría en Alemania sería en este idioma, tal vez algo en inglés y algo muy escaso o nada en español (Y efectivamente así fue).

Algo que tenía a mi favor, era que ya tenía algunas referencias sobre el expresionismo alemán, aunque estas referencias provenían más del arte visual, y

no sabía si podían existir relaciones con el cine expresionista del cual había visto apenas unas cuantas películas, y dado a que nunca las vi con más ojos que de un simple espectador, entonces no podía encontrar relaciones profundas, pero me daba una idea de que podía ser este el camino, lo cual fue confirmado por mi tutor, Manuel Jesús González Manrique, quién me sugirió ver algunas películas de esta corriente que podrían servirme para realizar dicho análisis.

Para el caso del cine mexicano no había gran problema, puesto que, desde mi infancia, fue afecto al cine y en casa era común ver películas de la etapa del Cine de Oro Mexicano los sábados e incluso algunas tardes en domingo. Así que de estas, primero escogí las cintas por las que más sentía agrado y luego otras que igualmente me servían.

Hasta aquí parece que las cosas marcharon bien, sin ningún obstáculo, pero que sería de una tesis sin oportunidades por aprovechar (por hacer referencia de otra forma a los problemas). Desde mi inexperta mentalidad como investigador, la delimitación temporal se convertía en un dolor de cabeza para empatar a cinematografías de ambos países. Pues no encontraba relaciones temporales históricas entre las cinematografías para analizar de ambos países, sin embargo, más adelante, mi oscuro mundo se vio iluminado por los consejos de mi tutor quién me refirió que el comparativo se refería a la representación cinematográfica de la pobreza bajo la inspiración de un contexto histórico determinado y la posible influencia de una legislación política, hecho que salvaba la situación.

Una vez resuelto esto, mi ímpetu me llevó a tratar de contextualizar históricamente las películas en sus respectivos países tanto a nivel político-económico-social como a nivel de la historia del cine y de su propia corriente artística, lo cual resulto ser muy placentero, y me llevo a descubrir que existe un debate en cuanto a lo que realmente es el cine expresionista y las películas que lo conforman, ya que mientras algunos autores como Kracauer generalizan al periodo que va desde 1919 hasta 1933, algunos otros autores como Eisner sólo colocan unas contadas películas que van de 1919 a 1923. Y el resto las considera como películas pertenecientes a otros géneros pero que contienen elementos expresionistas o una inspiración

expresionista. De estas películas Die Freudlose Gasse, película que analizamos, quedaría categorizada dentro de la Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad), con varios o bastos elementos expresionistas.

La mayor parte de este trabajo lo hice durante mi estancia en Alemania, en la cual tuve la oportunidad de visitar el Filmmuseum (Museo del cine) en Berlín, lo cual resulto bastante provechoso para este trabajo,, así como también a la presentación con discusión académica de la película Die Freudlosse Gasse, la cual no pude aprovechar al 100% debido al dominio del idioma, pero del cual pude rescatar y recabar bastante información que después me fue útil, gracias a la muy amable y grata compañía e intervención de Alessa Franziska Röder, quien siempre me apoyo durante toda mi estancia en tan bello país y que en ese momento hizo posible que pudiera conseguir por escrito la información de la presentación. La otra parte del contexto histórico lo termine en México a mi regreso, sobre todo la del Cine de Oro Mexicano. De la cual había basta información y no fue gran problema.

Posteriormente me preocupe por buscar los antecedentes de la política de Estado del cine de la República de Weimar y del Cine de Oro Mexicano, lo cual se dificultó para profundizar en el apartado de la República de Weimar, puesto que durante en mi estancia en Alemania, le di mayor peso al contexto histórico y abordé poco sobre este aspecto, ya una vez en México poder profundizar en el tema fue difícil y tuve que apoyarme en amigos que permanecen en Alemania, para que me ayudaran a localizar la información que a veces por medios electrónicos no estaba disponible, dado que en Alemania los derechos de autor son muy fuertes y no es tan fácil localizar los textos en formato PDF como en México.

A la par de esto, trabajaba las representaciones de la pobreza tanto en el Cine Mexicano de Oro, como en la República de Weimar, lo cual resultó de gran placer, pues esto me permitió profundizar en movimientos y géneros cinematográficos del periodo, además de poder crear una lista de películas que conforme tenía tiempo, pude disfrutar. Con esto pude concretar entonces mi marco teórico-conceptual.

Uno de los grandes retos a nivel personal, fue el poder desarrollar y dar sentido a la metodología con que trabajaría la investigación, pues hay diversos caminos y

formas para poder desarrollarlo. Había que elegir una, y esa estaba marcada casi de forma intrínseca por el tipo de trabajo, una metodología histórica comparativa. La cual padecí a la hora de describirla, a pesar de ser desde el entendimiento sencilla, tan sencilla que de alguna manera gran parte de este trabajo ya lo tenía construido y realizado, pero darle la forma adecuada de manera escrita me resultaba un tanto complicado.

Una vez que obtuve esta y sobre todo las variables que debía de investigar el proceso de la investigación se agilizó enormemente. Aunque reconozco que a veces el buscar los conceptos adecuados me retraso un poco el trabajo. No sé cuántas veces tuve que ver cada escena de las películas, llegó un momento en que perdí la cuenta, incluso me sucedió en repetidas ocasiones, que la pasión por el análisis de las mismas me ganaba y sobrepasaba los límites de mis ejes de estudio, por lo cual tenía que regresarme prontamente a lo que requería el estudio. Esto me hacía sentir cual niño que ve un enorme y fresco helado de limón y se tiene que quedar con el antojo.

Vivir esta experiencia fue maravilloso, tuvo demasiados aspectos positivos, que contribuyeron a mi formación como profesionista y como persona. Sólo espero humildemente que esta tesis, también pueda contribuir de la misma manera, al conocimiento de las ciencias sociales y en especial al de la historia del cine.

Por último, quisiera expresar mi infinito agradecimiento al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), quien brindó su apoyo para que este trabajo de investigación se pudiera realizar.

Capítulo I: el problema de investigación

Antecedentes del tema

Planteamiento del problema

Justificación

Realizar un estudio histórico comparativo de la representación cinematográfica de las políticas de estado sobre la pobreza: el cine de la República de Weimar y el cine de oro mexicano (en su segunda etapa). Parte en primera cuenta desde el conocimiento tácito en el área de la historia y de las ciencias sociales. Así mismo, porque que el cine alemán mudo de este periodo (expresionista y de la nueva objetividad) legó al cine mundial una gran influencia que hasta nuestros días es perceptible. Además, el cine es un medio que hoy en día se encuentra presente en las vidas de muchas personas en el mundo y, por lo tanto, desde esta perspectiva es un asunto que puede interesar a los mismos.

Por otra parte, pensar en el cine desde una perspectiva académica de las ciencias sociales, conlleva a pensar en un objeto de estudio que involucra situaciones, políticas, económicas, sociales, psicológicas y estéticas, entre otras. Cada vez es mayor el número de investigadores que desde alguna de las ciencias sociales y sus respectivas ciencias auxiliares se aventuran en los estudios sobre cine para vislumbrar las implicaciones visibles y ocultas que el cine trae consigo. Es cierto que el cine es producido por la sociedad, pero también es cierto que el cine reproduce a la sociedad que lo produce, y desde este punto de vista realizar un estudio histórico comparativo sobre cine aporta al conocimiento científico social un eslabón más en la construcción de su entendimiento de la sociedad a través del cine.

Por lo tanto, lo que persigo en esta tesis es realizar una comparación entre dos políticas de estado de dos países diferentes para ver como utilizan el medio cinematográfico en la construcción de un paradigma o ideal social frente a una pobreza emergente.

Pensar en un comparativo entre el cine de la República de Weimar y el cine de oro mexicano (en el periodo de 1946-1952) podría parecer no tener mucho sentido, sin embargo, en un mundo globalizado en el cual los medios de comunicación y de información, rompen las fronteras, esta temática no sólo resulta novedosa, sino que además aporta un conocimiento y acercamiento a la historia universal y a la historia propia del cine mundial desde el análisis del cine mudo alemán y el cine mexicano. Los acuerdos internacionales realizados actualmente entre México y algunos países europeos (entre ellos Alemania) permiten que se incrementen no sólo los intercambios comerciales, sino que, además, existe una mayor posibilidad de intercambios migratorios, ya sea a manera de intercambios estudiantiles, turísticos o laborales, por lo cual este trabajo desde su humilde construcción podría significar un acercamiento cultural de forma comparada con los procesos históricos de ambos países. Sin embargo, para que esto suceda sería necesaria su respectiva publicación y difusión, la cual primero habría que pasar por un primer filtro de cuerpo académico especializado al cual será presentado este trabajo.

Planteamiento del problema de investigación

Actualmente en el contexto internacional existen diversos fenómenos que afectan los procesos sociales del ser humano, algunos de ellos son problemas complejos tales como: relaciones internacionales, situaciones bélicas entre países, desigualdad social, conflictos (entre países) y pobreza. Sin duda existen aspectos vinculados que generan estas condiciones de desigualdad social entre países y entre los mismos Estados.

Los organismos internacionales proporcionan las directrices para que cada uno de los países proponga materias de legislación, medidas que coadyuven a la solución de problemas concretos o específicos en cada realidad o en cada nación. En este sentido, la elaboración de políticas públicas ha pasado a ser en la agenda internacional, una prioridad en relación a las cuestiones de pobreza. Las políticas de Estado sobre pobreza se pueden ver reflejadas en algunas de las

representaciones cinematográficas del cine mundial, en particular en cintas filmicas de cine expresionista de la República de Weimar y el Cine Mexicano de Oro.

La condición del arte como un reflejo de los contextos sociales

Sin duda alguna, de forma consciente o inconsciente, a través de la historia, el arte es una manifestación o expresión del hombre que entre otras cosas, ha servido para dar cuenta de diversos procesos sociales y mentalidades (o formas de pensamiento) que han formado parte de una sociedad en un tiempo y espacio determinado, así mismo, el arte ha influido en las sociedades para generar ciertas reacciones, hábitos, costumbres, comportamientos o ideologías que juegan un papel importante para la dirección de un país.

Una de esas expresiones artísticas es el cine el cual desde sus comienzos fue utilizado como una herramienta para expresar y difundir ideas, sentimientos, conceptos e ideologías, las cuales, debido a las características visuales-auditivas del cine llegaban de manera más eficiente al público espectador.

En esta investigación, se parte de considerar que en algunas películas del cine mudo de la República de Weimar y del cine mexicano de oro en el período de 1946-1950 se pueden apreciar las políticas de Estado referentes a la pobreza mediante su representación fílmica; aseveración que se realiza con fundamento en que en las leyes cinematográficas de México y Alemania existe una normatividad que sirve para utilizar al cine como un difusor de las políticas de Estado. La cual se puede constatar a través de un análisis histórico comparativo, sustentado en los planteamientos de Michel Lagny y Lauro Zavala para realizar el análisis de las películas: “Die Freudlose Gasse” y en “Nosotros los pobres” en donde se da una interpretación de la pobreza que se puede observar a través de los contextos, del acceso a la educación, acceso al empleo, acceso al ingreso, acceso al alimento, el acceso al vestido, y el acceso a la vivienda y a sus servicios, así como a los espacios en decadencia en que se sitúa la historia de las películas. Lo anterior se sustenta en base a que estas películas siguieron respectivamente las leyes y

reglamentos de producción cinematográfica de sus respectivos países para poder exhibir sus contenidos en las salas de cine. Diversos autores han realizado acercamientos al cine desde el punto de vista social tales como: Sigfried Kracauer (1947), Rudolf Kurtz (1926), Emilio García Riera (1998), Vicente Sánchez Biosca (1990), Aurelio de los Reyes (1987), Jorge Ayala Blanco (1968), Gustavo García (1985), Rafael Aviña (199 y 2004) y Siboney Oscura (2010), que generan respectivamente para el cine de la República de Weimar y para el segundo periodo del cine mexicano de oro. A no ser que consideremos que las posturas de estos autores son equivocadas y que del cine, aunque pueden mostrar arquetipos o generar estereotipos, sólo es a través de su construcción estética, la cual no tiene una relación alguna con el Estado, como lo plantea en su análisis estético sobre el cine expresionista alemán, Lotte Eisner (1996), trabajo que si bien es cierto se considera de vital importancia para los estudios de historia del cine, también se ha demostrado (Sánchez Biosca, 1990) que su aproximación es ambigua y de alguna manera forzada, al descartar varias películas del periodo que debieron de incluirse en su análisis. Así mismo para el caso del cine mexicano de oro, Julia Tuñón (1998), plantea una construcción de arquetipos sociales a través de la representación fílmica, en su caso enfocado a la representación de la mujer, pero no hace mención alguna de alguna influencia en éstos por parte del Estado. De ahí la importancia de realizar estudios para tener un acercamiento de las representaciones cinematográficas sobre la pobreza, así como la incidencia de estas en las políticas de Estado, por lo tanto, este planteamiento se concreta con la siguiente cuestión o pregunta de investigación.

¿De qué manera las políticas de Estado, orientaron la representación cinematográfica de la pobreza, tanto en la República de Weimar en Alemania del cine mudo expresionista y de la Nueva Objetividad, como en México durante el periodo de la segunda etapa del Cine Mexicano de Oro (1946-1950)?

Capítulo II: marco teórico-conceptual.

Antecedentes de las políticas de estado en el cine de pobreza: La REPÚBLICA DE WEIMAR 1919-1930 y el CINE MEXICANO DE ORO en el período de 1946-1952.

Las políticas de Estado en el cine de pobreza: La REPÚBLICA de WEIMAR 1919-1930.

A la par del surgimiento de la república de Weimar los grupos intelectuales y la cultura vivien una politización, la toma como herramienta al arte para la expresión y crítica de las realidades políticas¹(Acosta, 2007). EL expresionismo, el dadaismo y la Bauhaus, convergían con este gobierno que daba paso a una nueva era en la historia alemana. El expresionismo sobre todo, cobra un papel importante en este período, se convierten en los representantes del espíritu rebelde e innovador de la república, a pesar de que no todos los artistas expresionistas simpatizaban con la República.

Es así como el cine alemán de la primera parte de los años 20 se vale de metáforas de orden político que reflejaban el sentimiento colectivo de los alemanes: EL rechazo a la tiranía, expresado por seres macabros que hacían sufrir a la gente; la juventud rebelde manifestada por el desacato de los hijos ante los padres; EL interes por los placeres efimeros que encuentra uno en la calle y lo peligroso de caer en su exceso; Y sin embargo tambien se apreciaban un interes por generar un sentimiento nacionalista alemán en películas como los nibelungos.

Todas estas expresiones cinematográficas debieron de ser reguladas. La constitución del imperio (Reich) de Weimar del 11 de agosto de 1919². Ya contenía algunas disposiciones sobre el control y normatividad del cine. En la parte primera de la Constitución, en la cual se habla sobre la organización y atribuciones del imperio, en el artículo 7 se enuncia que el imperio puede legislar entre otras cosas en materia de teatro y cinematógrafos.

¹ XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

² Traducida al español por "Textos Constitucionales españoles y extranjeros". Editorial Athenaeum Zaragoza, 1930

Artículo 7mo. El imperio puede legislar sobre las materias siguientes:

- 1º. Derecho civil.
- 2º. Derecho penal.
- 3º. Procedimiento judicial, incluyendo la parte relativa a la ejecución de las penas y el auxilio que deben prestarse las autoridades entre sí.
- 4º. Pasaportes y Policía de extranjeros.
- 5º. Asistencia a los pobres y obreros nómadas indigentes.
- 6º. Imprenta, asociaciones y reuniones.
- 7º. Política de la Población y Política social protectora de las madres, recién nacidos, infancia y juventud.
- 8º. Salud pública, veterinaria y protección de las plantas contra las enfermedades y plagas.
- 9º. Derecho obrero, seguro y protección de trabajadores y empleados y colocación de los mismos.
10. Organización de las representaciones profesionales en el territorio del Imperio.
11. Protección de cuantos han tomado parte en la guerra y sus parientes supervivientes.
12. Derecho de expropiación.
13. Socialización de las riquezas naturales y empresas económicas, así como la producción, fabricación, distribución y tasa de bienes para la economía colectivista.
14. Comercio; pesas y medidas; emisión de papel moneda; Bancos y Bolsas.
15. Tráfico de substancias alimenticias en general y en particular las de primera necesidad.
16. Industria en general y minería.

17. Seguros.

18. Navegación marítima y pesca de altura y litoral.

19. Ferrocarriles; navegación interior; circulación automotora por tierra, mar y aire; así como la construcción de grandes vías útiles para la circulación general y la defensa nacional.

20. Teatros y cinematógrafos.

Así mismo en los siguientes artículos, se habla de manera indirecta de la participación del Estado, en la legislación sobre cine, para su producción, vigilancia y aunque no se menciona la censura se crea el artículo nueve que abre paso a la misma, en caso de considerarse que atenta contra el bienestar general una producción cinematográfica.

ARTÍCULO 9 Siempre que se estime necesario establecer normas uniformes el Imperio legislará en cuanto se refiere: 1º. Al bienestar general. 2º. Defensa del orden y seguridad públicos.

ARTÍCULO 142 El arte y la ciencia, así como su enseñanza, son libres. El Estado los protege y toma parte en su desenvolvimiento.

Artículo 150 Los monumentos del Arte, la Historia y la Naturaleza gozan de la protección y auxilios del Estado.

Pero esto no bastaba, fue necesario crear una ley específica sobre cine, la cual lo normara y a la vez lo censurara en caso de no cumplir con la normatividad impuesta. En la República de Weimar la base jurídica de la censura estaba contenida en la Ley de Cine (Lichtspielgesetz) creada el 12 de mayo de 1920³, por la Asamblea Nacional Constituyente alemana, después de la aprobación del Reichsrat (órgano legislativo de la República de Weimar). Dentro de esta ley, se nombraba al Consejo de Cine en Múnich y Centros de prueba superiores en Berlín, como los organismos

³ Ley de cine de 1920 (Lichtspielgesetz von 1920)

encargados de vigilar que se cumpliera la ejecución de la misma. Bajo esta ley también se instituía la censura bajo el punto de vista puramente policial, en contra de aquellas películas que fueran revisadas y se considerara que su contenido o parte del mismo mostrara motivos prohibidos por el Estado o que atacara los intereses del mismo, como se menciona en la fracción segunda y tercera del artículo primero.

[2] Die Zulassung eines Bildstreifens erfolgt auf Antrag. Sie ist zu versagen, wenn die Prüfung ergibt, daß die Vorführung eines Bildstreifens geeignet ist, die öffentliche Ordnung und Sicherheit zu gefährden, das religiöse Empfinden zu verletzen, verrohend oder entsittlichend zu wirken, das deutsche Ansehen oder die Beziehungen Deutschlands zu auswärtigen Staaten zu gefährden. Die Zulassung darf wegen einer politischen, sozialen, religiösen, ethischen oder Weltanschauungstendenz als solcher nicht versagt werden. Die Zulassung darf nicht versagt werden aus Gründen, die außerhalb des Inhalts der Bildstreifen liegen.

La admisión de una tira de imagen es bajo petición. Se ha de denegar si el examen revela que la proyección de una secuencia de imágenes puede poner en peligro el orden público y la seguridad, por herir el sentimiento religioso, actuar embrutecedor o con desmoralización, el prestigio alemán o las relaciones de Alemania con Estados extranjeros a compromiso, La autorización no podrá ser rechazada debido a una tendencia política, social, religiosa, ética o ideológica como tal. La autorización no podrá denegarse por razones que están más allá del contenido de la tira de imágenes.

[3] Bildstreifen, bei denen die Gründe der Versagung der Zulassung nur hinsichtlich eines Teils der dargestellten Vorgänge zutreffen, sind zuzulassen, wenn die beanstandeten Teile aus den zur Vorführung gelangenden Positiven ausgeschnitten und der Prüfungsstelle übergeben werden, auch der Prüfungsstelle Sicherheit dafür gegeben ist, daß die beanstandeten Teile nicht verbreitet werden.

[3] Son admitidas franjas de imagen en la que los motivos de denegación del registro demuestran cortar las franjas o aspectos negativos que le son impugnados de los

aspectos positivos, y son entregados a la entidad examinadora, y la seguridad del sitio de ensayo da fe de que no se difundirán los elementos impugnados.

Así mismo, en el artículo 4 en la fracción primera se habla sobre la cancelación del permiso de exhibición si las autoridades estatales, del imperio o de una región lo solicitan.

[1] Die Zulassung eines Bildstreifens kann auf Antrag einer Landeszentralbehörde durch die Oberprüfungsstelle für das Reich oder ein bestimmtes Gebiet widerrufen werden, wenn das Zutreffen der Voraussetzungen der Versagung (§§ 1, 3) erst nach der Zulassung hervortritt.

Finalmente, en las disposiciones finales y transitorias 18,19 y 20, se habla del castigo o sanción que habrá de recibir el infractor a esta ley.

§ 18

[1] Wer vorsätzlich entgegen den Vorschriften dieses Gesetzes Bildstreifen oder Teile von solchen, die von den zuständigen Behörden verboten, nicht zugelassen oder deren Zulassung widerrufen ist, vorführt oder zum Zwecke der öffentlichen Vorführung im Inland oder Ausland in den Verkehr bringt, wird mit Gefängnis bis zu zwei Jahren und mit Geldstrafe bis zu hunderttausend Mark oder mit einer dieser Strafen bestraft. Handelt der Täter fahrlässig, so wird er mit Geldstrafe bis zu zehntausend Mark bestraft.

[1] Cualquier persona que intencionalmente contraria a las disposiciones de esta ley muestre el filme o partes de sus escenas o imágenes prohibidas por las autoridades competentes, que no hayan autorizado o cuya autorización haya sido revocada. Y mostrando esto traiga efectos en la exposición pública, en el país o en el mercado extranjero, es la pena de prisión hasta por dos años y una multa de hasta cien mil marcos o cualquiera de estas penalidades. Y el infractor por negligencia, será responsable de hasta diez mil marcos de multa.

§ 19

[1] Wer eine nicht genehmigte Reklame benutzt (§ 5 Abs. 2) oder einer Prüfungsstelle einen bereits abgelehnten Bildstreifen unter wissentlicher Verschweigung dieses Umstandes vorlegt (§ 7) oder wer Jugendliche den Bestimmungen des § 3 entgegen zu den allgemeinen Vorstellungen zulässt, wird mit Geldstrafe bis zehntausend Mark bestraft.

[1] Quién utiliza una publicidad no autorizada (§ 5 párr. 2) o un punto de control de la ya rechazada tira de película ya sea que lo haga a sabiendas o con el ocultamiento de este hecho presente (§ 7) en caso de mostrarse lo censurado a los adolescentes según lo dispuesto en el § 3 será multado con diez mil marcos.

Las políticas de Estado en el cine de pobreza: MÉXICO en el período de 1946-1952.

Gracias a su apoyo en materias primas agrícolas y minerales, envió de mano de obra mexicana a los campos de cultivo y líneas ferroviarias de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, México se vio favorecido con apoyos económicos y tecnológicos, entre las instituciones que más se vieron favorecidas, se encuentra la del Cine mexicano (Peredo, 2004). Hollywood al no poder producir películas en su país, decidió dar capacitación, equipo e incentivos económicos para la producción de películas en México, es así como nace el Cine Mexicano de Oro. Sin embargo, con el fin de la guerra, se reactivaría la industria estadounidense y tales apoyos serían retirados, lo cual implicaba un gran reto para la industria filmica mexicana. Y se sumaba a los problemas internos que ya existían dentro de ella. Ya que desde el sexenio del presidente Ávila Camacho, la industria fílmica mexicana se encontraba dividida ante los intereses encontrados de grupos de trabajadores que no estaban de acuerdo con el funcionamiento del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), por lo cual, decidieron crear el Sindicato de

Trabajadores de la Producción Cinematográfica, en el cual participaban mayoritariamente los creativos del cine, es decir, Directores, argumentistas, músicos y adaptadores.

Ante la escasa exhibición de películas en el Distrito Federal, debido al monopolio que ejercía el Norteamericano William Jenkins, la STIC protestó ante las autoridades y propuso al congreso de la Unión se creara una Ley cinematográfica, la cual sería creada dos años más tarde durante el gobierno del Presidente Miguel Alemán Valdez, quién tenía un proyecto de modernización e industrialización del país, y por lo tanto, una acción de este tipo convenía con los planes nacionales (Berrueco, 2009, págs. 32-33).

Partiendo del sustento de que la industria fílmica es de interés público y que al gobierno federal le correspondía arreglar los problemas relacionados a la misma, El 31 de diciembre de 1949 se emitió en el Diario Oficial, en el tomo CLXXVII, Núm. 53, Sección segunda, la nueva ley de Industria cinematográfica que contenía las siguientes disposiciones:

El artículo 1ro. Especificaba que es competencia de la Secretaria de Gobernación el estudio y resolución de problemas relativos a la cinematografía en México, velando por su elevación moral y artística, así como a su desarrollo.

El artículo 2do. Planteaba las atribuciones que tenía la Secretaria de Gobernación por conducto de la Dirección general de Cinematografía:

- I. Fomentar la producción de películas de alta calidad e interés nacional, mediante aportaciones en efectivo y celebración de concursos.
- II. Otorgar premios en numerario y diplomas para las mejores películas que se produzcan cada año.
- III. Estimular y discernir recompensas a los inventores o innovadores en cualquiera de las ramas de la industria cinematográfica.
- IV. Otorgar ayuda moral y económica a la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, Instituto Nacional Cinematográfico e instituciones similares que ya existían o se constituyan posteriormente.

- V. Intervenir en la elaboración de películas documentales y educativas que a juicio del Gobierno convengan exhibir en el país o en el extranjero.
- VI. Efectuar investigaciones de carácter general sobre las diversas ramas de la industria cinematográfica, estudios, laboratorios, producción, distribución, exhibición, así como de encargarse de la elaboración de estadísticas.
- VII. Realizar, mediante el uso de las formas de la publicidad más adecuadas, una labor de propaganda en el país y en el extranjero en favor de la industria cinematográfica nacional.
- VIII. Cooperar con la Secretaria de Educación Pública para incrementar el empleo del cinematógrafo como medio de instrucción escolar y difusión de la cultura extraescolar.
- IX. Conceder autorización para exhibir públicamente películas en la República, ya sean producidas en el país o en el extranjero. Dicha autorización se otorgará, siempre que el espíritu y contenido de las películas en figuras y palabras no infrinjan el artículo 6to constitucional General de la República.

Fracción que se ocuparía para censurar películas, prohibiendo su exhibición o quitándole partes, incluso obligando de esta manera a modificar partes de la historia como el caso de los olvidados, en el cual se realizó un fin alternativo.

- X. Conceder las autorizaciones correspondientes para la importación de películas extranjeras, oyendo si se requiere la opinión de las Secretarías de Economía y de Relaciones Exteriores, pero aplicando el criterio de Reciprocidad con los países productores de películas. Pudiéndose exportar las películas nacionales que hayan obtenido ya mencionada autorización.
- XI. Retirar transitoriamente del mercado las películas que pretendan exhibirse o se exhiban sin la autorización y sancionar a los infractores.

Fracción que normalmente acompaña a la censura.

- XII. Determinar el número de días de exhibición que cada año deberán dedicar los salones cinematográficos establecidos en el país para la exhibición de películas mexicanas, de largo y corto metraje.
- XIII. Tener a su cargo el registro público cinematográfico en el que se inscribirán los actos relativos a la industria.
- XIV. Formar la Cineteca Nacional, para cuyo fin los productores entregarán gratuitamente una copia de las películas que produzcan en el país, al solicitar la autorización para la exhibición pública de las mismas.
- XV. Sancionar a los infractores de esta ley y de su reglamento;
- XVI. Las demás que, a juicio de la Secretaría de Gobernación, previa consulta con el Consejo Nacional de Arte Cinematográfico, contribuyan a llenar sus fines;

El artículo 3ro. Especificaba que además de los recursos que normalmente le señale el Presupuesto para su funcionamiento, la Dirección General de cinematografía contara con los siguientes ingresos:

- I. Una subvención anual en efectivo del Gobierno Federal, para el desarrollo de la industria cinematográfica mexicana;
- II. La asignación, por el Gobierno Federal, de una suma igual al importe de los derechos de importación, exportación y supervisión de las películas;
- III. La aportación, por parte del Departamento del Distrito Federal, de una cantidad equivalente al 10% de los ingresos que dicha dependencia obtenga por concepto de impuestos de exhibición de películas en su jurisdicción.
- IV. La cooperación del Banco Nacional Cinematográfico, S.A., y de los demás organismos interesados en la industria;
- V. Los productos que se obtengan por concepto de derechos y servicios de Registro Público Cinematográfico.

El artículo 4to. Refiere a la creación del Registro Público Cinematográfico como dependencia de la Dirección General de Cinematografía, en el que se inscribirán:

- I. La propiedad de los argumentos y de las producciones cinematográficas nacionales;
- II. Los contratos de distribución y exhibición; Los relativos a pagos o anticipos que se hagan al productor por esos conceptos o por cualquier otro similar; todos aquellos que confieran a personas distintas del productor participación en la propiedad, productos o utilidad de películas nacionales;
- III. Los gravámenes que se impongan sobre películas cinematográficas;
- IV. En general, todos aquellos actos y contratos que en alguna forma afecten la propiedad, graven o establezcan obligaciones sobre películas nacionales o extranjeras;

Los documentos inscritos producirán efecto legal respecto del tercero, desde el día y hora en que sean presentados para su inscripción, siendo aplicable, en lo conducente, lo establecido en las leyes civiles y mercantiles en materia de registro.

Artículo 5to. Planteaba que, para fomentar el desarrollo económico y perfeccionamiento moral y artístico del cine, se creaba el Consejo Nacional de Arte Cinematográfico, que en esta materia actuaría como órgano de consulta de la Secretaría de Gobernación.

Artículo 6to. Hace mención de los miembros que debían integrar el Consejo Nacional de Arte Cinematográfico:

- La Secretaría de Gobernación, que tendrá a su cargo la Presidencia del Consejo.
- La Secretaría de Relaciones Exteriores
- La Secretaría de Hacienda y Crédito Público
- La Secretaría de Economía
- La Secretaría de Educación Pública

- El Departamento del Distrito Federal
- La Dirección General de Cinematografía
- El Banco Nacional Cinematográfico, S.A.
- Las empresas propietarias de los estudios y laboratorios
- Las asociaciones de distribuidores de películas mexicanas
- Las asociaciones de exhibidores de películas en la República
- El Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica
- El Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica

Los organismos mencionados tendrían un representante cada uno, con excepción de las asociaciones de productores de películas nacionales y de las asociaciones de exhibidores de películas en la República, quienes tendrían dos representantes.

Artículo 7mo. El cargo de consejero al que se refería el artículo anterior, sería honorario por lo que respecta a los representantes de las instituciones oficiales; y podrían ser o no retribuidos los representantes designados por los otros organismos.

Artículo 8vo. Plantea que será Secretario del Consejo Nacional, el Director General de cinematografía.

Artículo 9no. El consejo nacional funcionará en pleno, con asistencia de la mayoría de sus miembros, pero en todo caso se requerirá la presencia, cuando menos, de tres representantes de las dependencias gubernamentales. Tendrá sesiones ordinarias una vez al mes y extraordinarias cuando lo solicite el Presidente del propio Consejo.

Artículo 10mo. Plantea que las resoluciones del consejo se tomarán por mayoría de votos, y el presidente del mismo tendrá voto de calidad. En caso de no reunirse el Consejo por virtud de la primera convocatoria, se hará la segunda celebrándose sesión con los miembros que asistan siempre y cuando concurren los representantes de las dependencias oficiales a que se refiere el artículo precedente.

Artículo 11vo. Las Secretarías de Estado y el Departamento del Distrito Federal serán representados en las sesiones del Consejo personalmente por sus titulares

quienes, en caso de que estén imposibilitados de concurrir, se harán representar por los funcionarios superiores de la dependencia de que se trate.

Artículo 12vo. Habla sobre las facultades del Consejo Nacional:

- I. Estudiar las cuestiones inherentes al cinematógrafo, sugiriendo al Ejecutivo federal, por conducto de la Secretaría de Gobernación, las leyes, reglamentos, acuerdos y disposiciones que en general puedan coadyuvar al perfeccionamiento moral y artístico del cine y a su desarrollo económico.
- II. Elaborar planes, proyectos y programas de trabajo de carácter general, que tiendan al incremento del cine.
- III. Tomar en cuenta los inventos, innovaciones y toda clase de perfeccionamientos artísticos y técnicos que se produzcan en otros países en materia de cinematografía, con objeto de procurar su aplicación en el cine mexicano.
- IV. Proponer a la Secretaría de Gobernación las medidas que deben tomarse a efecto de lograr su ampliación de los mercados del país y del extranjero para las películas nacionales.
- V. Hacer las gestiones del caso ante la Secretaría de Relaciones Exteriores, para obtener trato de nación más favorecida, respecto de nuestro comercio de películas con el exterior.
- VI. Conocer y resolver, en definitiva, las inconformidades que presenten dentro del plazo de 15 días, contados a partir de la fecha en que se les notifique la resolución correspondiente, los productores o distribuidores de películas a quienes se haya negado la autorización de exhibición por la Dirección General de Cinematografía.
- VII. Las demás que sean compatibles con su calidad de órgano consultivo de la Secretaría de Gobernación en materia de cinematografía.

Artículo 13vo. Plantea la situación y penalización de los infractores a la ley de cinematografía y de las disposiciones de la Secretaría de Gobernación, los

cuales serían sancionados con una multa de hasta \$50,000.00 pesos o arresto hasta por 15 días. Sanciones que serían impuestas por la Dirección General de Cinematografía previa audiencia de parte interesada y en contra de ellas procederá el recurso de revisión siempre y cuando se interponga ante el Secretario de Gobernación dentro de los 15 días siguientes y se garantice el interés fiscal mediante depósito o fianza del importe o sanción.

Artículos Transitorios

Primero. Se habla de cuando entrara en vigor la ley cinematográfica, la cual sería a partir de su publicación en el diario oficial de la Nación.

Segundo. Se derogó la Ley que creaba la Comisión Nacional de Cinematografía de 30 de diciembre de 1947 y todas las disposiciones que se opusieran a la presente, en la inteligencia de que la competencia y registro que la Ley Federal sobre Derechos de Autor atribuía a la Secretaría de Educación Pública, en lo sucesivo, correspondería a la Dirección de Cinematografía en todos los actos relativos a asuntos cinematográficos.

Tercero. Mencionaba que en tanto entrara en vigor la presente ley mencionada, se seguiría bajo la ordenanza de la establecida en 1941.

Cuarto. Planteaba la situación del personal Técnico y especializado de la Dirección General de Cinematografía, el cual se consideraba como personal de confianza y sería designado por el Secretario de gobernación, sin perjuicio de lo establecido en el artículo 4to del Estatuto Jurídico de los Trabajadores al Servicio de los Poderes de la Unión.

Quinto. Los bienes y recursos de que actualmente dispone la Comisión Nacional de cinematografía pasan a ser patrimonio de la Dirección General de Cinematografía que crea esta Ley.

Como se puede visualizar dentro de esta ley hay algunas fracciones contenidas dentro del artículo dos: I, V, IX, X y XI que permitían al Estado tener el control de la

producción cinematográfica, así como sobre sus contenidos, ya que procuraban que las películas siempre manejaran una temática y desarrollo de acuerdo con los intereses nacionales y respetará las exigencias de incluso otros países. Así mismo la existencia de leyes que sancionaban la falta a esta ley con una multa o incluso a la cárcel, así como la censura de la película obligaban a los creadores cinematográficos a encuadrarse en este marco legal.

El contexto histórico en la REPÚBLICA de WEIMAR 1919-1930 y MÉXICO en el período de 1946-1952.

La REPÚBLICA de WEIMAR 1919-1930

La situación económica de los alemanes al inicio y durante la primera guerra mundial resulta tener un alto contraste con la mala situación económica durante la primera parte de la posguerra.

Con una constitución sancionada en la república de Weimar, al finalizar la Primera Guerra Mundial, Alemania proclamaría la República, dejando intactos los pilares de la vieja Alemania imperial: Burocracia, jefes y oficiales del ejército, la magistratura y el cuerpo oficial. Prevaleciendo el reconocimiento del derecho de voto del ciudadano⁴, se dispuso la elección directa del Presidente y se adoptó un sistema de representación proporcional que aseguraba la participación de los partidos minoritarios. Este nuevo régimen contaba con el apoyo de la “coalición de Weimar”⁵, pero a su vez, era rechazado por las fuerzas extremas de derecha izquierda. La república federal democrática alemana, mantuvo un régimen laxo, se apoyaba en el presidencialismo debido a la división ideológica existente en el Reichstag, como una medida de excepción, que se convirtió en uso habitual en el periodo de 1918 a 1934, aplicadas por el social demócrata Friedrich Ebert (1918-1925) y por el militar conservador Paul von Hindenburg (1925-1934). Este régimen estaba dividido en

⁴ Hombres y mujeres mayores de 20 años.

⁵ Partidos socialdemócratas, liberales, católicos de centro.

tres segmentos para administrar las funciones: El Reich se encargaba de las relaciones exteriores; El ejército operaba las comunicaciones y la moneda; y los 17 Estados o Länder administraban la policía, justicia y salud (Bejar, 2011, págs. 121-122).

Para el periodo de 1919-1930, La Socialdemocracia fue el partido más votado, pero no pudo formar un gobierno propio debido a la falta del número de diputados necesarios en el marco del sistema proporcional. Sin embargo, tras las elecciones de 1920, la coalición formada en 1919 perdió votos, lo cual permitiría el crecimiento de los grupos de izquierda y derecha, las cuales se convertirían en grandes obstáculos políticos. Aun cuando el partido se queda con el poder en las elecciones de 1928, la mayoría del pueblo simpatiza con los partidos burgueses (Bejar, 2011, págs. 122-123).

En esta Alemania de Weimar, se distinguen tres periodos: 1918-1923, cargada de tensiones; 1924-1929, periodo de estabilidad; Y, por último, 1929-1934, representada por el ascenso del nazismo. La primera etapa estuvo marcada por un panorama sombrío. Los acuerdos de paz tras la Gran Guerra obligaban a Alemania a pagar los daños de la guerra, se les fueron retiradas sus posesiones en ultramar y fue obligada a ser desarmada. Para la mayoría de los alemanes esta derrota más que una derrota militar, representaba una puñalada por la espalda por parte de la dirigencia republicana. Este pago obligado provocó bruscas oscilaciones económicas y de tensiones sociales, pues hubo recurrentes intentos de insurrección desde la izquierda y golpes de Estado abortados desde la derecha. 1923 fue un año crítico para Alemania, pues en los primeros meses con el pretexto de cobrarse las reparaciones de daños ocasionados por la guerra, Francia y Bélgica toman posesión de Ruhr y toman control de la explotación de la minería y líneas ferroviarias de la zona. En respuesta Alemania, resiste de manera pasiva y emite moneda para responder a las necesidades de la población, lo cual ocasionaría una hiperinflación. Durante esta crisis, se forma el gobierno de coalición representado por Gustav Stresemann (Proveniente del Partido Popular Alemán), ligado a los intereses industriales y Hjalmar Echart ligado a los intereses económicos. Este último, para

reducir el gasto público tomo medidas drásticas y valiéndose de sus relaciones económicas se apoyó de los banqueros norteamericanos mediante el plan Dawes, lo cual generó que Alemania quedara dependiente del flujo de capital de este país (Bejar, 2011, pág. 123).

La construcción de un espíritu nacionalista fue importante en este periodo, El frustrado intento de crear una república soviética en Baviera en el año de 1919, dejó profundos temores. Ernst Röhm, capitán del Reichswehr⁶, propuso cursos de adoctrinamiento para generar la lealtad del cuerpo militar. Las cualidades de oratoria de Adolf Hitler son detectadas en estos adoctrinamientos y es propuesto para controlar el Partido Alemán de los Trabajadores, creado a finales de 1918, bajo ideales nacionalistas, antisemitas y de defensa de los derechos del trabajador. Estos ideales persistirían, pero en 1920 el partido sufriría una reestructuración, cambiaría su nombre por el de Partido Nacionalista de los Obreros Alemanes y presentaría un nuevo proyecto en el cual se planteaban 25 puntos que sentaban las bases de su ideario nacionalista extrema, dentro de los cuales destacan: Unión de todos los alemanes en una gran Alemania, anulación de los tratados de paz y negación de la ciudadanía a los que no tuvieran sangre alemana. Además, se realizaban reformas con un sesgo socialista tales como: La abolición de la renta que no fuera producto del trabajo, nacionalización de las grandes empresas, reparto de los beneficios de la gran industria y reforma agraria radical. Los mítines del partido de derecha extrema encabezados por Adolf Hitler eran cada vez más populares, por ello fue necesario crear un cuerpo de choque para salvaguardar el orden, la Sección de Asalto (SA), bajo la conducción de Röhm (Bejar, 2011, pág. 124).

Los asesinatos cometidos en este periodo por la Feme (Organización terrorista nazi) y el cometido por la Freikorps a Rosa Luxembur y a Karl Liebknecht jamás sufrieron castigo alguno. Era más importante buscar la estabilidad política. Las viejas clases sociales gobernantes se restablecieron tras las primeras semanas de establecerse la nueva república. El pueblo alemán tuvo la oportunidad de superar viejos vicios y reorganizarse completamente. Gozó de la libertad de elección y el pensamiento

⁶ Ejército alemán

intelectual lo lleno de doctrinas que trataban de atraerlo a una reagrupación de actitudes propias (Kracauer, 2013, pág. 47). Sin embargo, en el dominio público seguía imperando el desorden, el hambre, el desempleo y aparecieron los primeros síntomas de la inflación. La latente lucha de clases fomentaba los temores y las desesperanzas.

Las relaciones entre el gobierno central de Alemania y las autoridades de Baviera se vieron coartadas en 1923 toda vez que Stresemann asume la batuta alemana, por lo tanto, la protección de variados grupos nacionalistas radicalizados se vio diezmada. Las pretensiones de un nuevo gobierno sin influencia socialista por parte del grupo de derecha extrema fueron neutralizadas. Hitler quien había acordado el golpe de estado el 9 de noviembre, con Erich Ludendorff (Bejar, 2011, pág. 125), para exigir la proclamación de la revolución nacional y de la deposición de los gobiernos de Baviera y del Reich (Kershaw, 2003, pág. 245), fue encarcelado. La policía alemana puso fin de forma violenta a un movimiento que no mostraba la masificación esperada. Durante sus nueve meses de prisión de los cinco años que recibió de condena, Hitler reflexionaba sobre sus acciones. Escribió su libro titulado “Mi Lucha” y señalaba que no debió actuar desde la ilegalidad y que no debió haber enfrentado al ejército.

Toda vez fuera de prisión, Hitler desmantela la fracción radical del partido⁷ y crea las fuerzas de protección (SS) como un cuerpo reducido que estaba a cargo de la protección de Hitler. Todo esto con el fin de tener un partido cohesionado, en el cual la batuta Adolf era vitalicia (Bejar, 2011, pág. 124).

Una estabilidad económica en el periodo de mediados de la década de los 20 hasta 1929 fue factor determinante para producir una calma social en Alemania, la política exterior producida por Stresemann aportaba a la misma. Pero con la caída de la economía a nivel mundial producida por el JUEVES NEGRO o Crack de 1929 en la bolsa de valores produjo un terrible resultado para Alemania quien dependía de la economía norteamericana como ya se ha mencionado anteriormente.

⁷ Dirigida por los hermanos Otto y Gregor Strasser

Después de la estabilización del marco en 1924. El plan Dawes incorporaba a Alemania al sistema financiero de los aliados y disponía el pago de las reparaciones de los desastres de la guerra que debía de cubrir la nación germana. La estabilidad financiera se mantuvo hasta 1929, la visión de Stresemann y su política de rehabilitación, apoyada en los tratados de Locarno⁸, y el ingreso de Alemania a la Liga de Naciones, ayudaban a mantenerla. Los apoyos de préstamos extranjeros contribuyeron a reducir la desocupación, la industria alemana se modernizó y se ampliaron sistemáticamente las fábricas (Kracauer, 2013, pág. 127). Con lo cual, prontamente Alemania tenía una industria sólida que cubría perfectamente las necesidades internas de la nación. Las plazas para los obreros en las fábricas se duplicaron y las plazas para otro tipo de empleos se quintuplicaron. La condición salarial entre ambos no era diferente pero el estatus burgués de antaño de la nueva clase emergente de empleados se trataba de mantener (Kracauer, 2013, pág. 127).

Según Parker (2007, pág. 242), el capital financiero se retiró de Alemania durante 1930 y 1931, creándose así las condiciones para una crisis económica en su balanza de pagos. Tras la presión extranjera, se tomaron medidas drásticas deflacionarias con el fin de mantener precios bajos al interior del país y mantener la cotización de la divisa; Se excluyó la devaluación imponiéndose un superávit presupuestario ante el temor de que la devaluación hiciera renacer la inflación; Los sueldos de los funcionarios fueron reducidos en una quinta parte y se impuso una reducción salarial del 10 al 15%, mientras los impuestos aumentaban; Y se reducían los subsidios.

Esta caída económica favorecería para que el partido Nazi encontrara un crecimiento de popularidad y por lo tanto de adeptos. Los partidos principales contrarios se encontraban desgastados y aprovechando esta situación y la intensa activación ciudadana, supieron interpretar y representar las demandas de justicia

⁸ Conjunto de acuerdos por los que Alemania, Francia, Bélgica, Gran Bretaña e Italia garantizaban el mantenimiento de la paz en Europa Occidental. El acuerdo se negoció en Locarno en octubre y fue finalmente firmado en Londres el 1 de diciembre de 1925.
<http://www.historiasiglo20.org/GLOS/locarno.htm>

social y rehabilitación del orgullo nacional, algo que la república de Weimar no logró satisfacer (Bejar, 2011, pág. 125).

MÉXICO en el periodo de 1946-1952

En México el desarrollo económico impulsado por la Segunda Guerra Mundial (capital extranjero proveniente principalmente de Estados Unidos en combinación con el capital nacional) permitió al país tener una economía estable (Martínez, 2007, pág. 45). Siguiendo las estrategias económicas de Keynes, Fueron varios los países en los que se incrementó el gasto público para superar la gran depresión económica mundial de 1930, dando lugar al Estado de Bienestar (Aboites, 2004). Los países que estaban intensamente involucrados en la Segunda Guerra Mundial tenían un fuerte gasto en su aparato militar, sin embargo, México tuvo la oportunidad al estar alejado del conflicto de reducir su gasto militar, y prefirió invertir en el desarrollo de sistemas de carreteras, obras hidráulicas, escuelas, hospitales y servicios públicos.

Sin embargo, al acabar la segunda guerra mundial, Estados Unidos reactivaría su economía y con ello vendría la retirada de los apoyos económicos que recibía México. Un fuerte reto se ponía enfrente. ¿Cómo mantener la estabilidad económica del país sin tales subsidios? El gobierno mexicano pensó que una tarea prioritaria era la industrialización de país, exigida no sólo por las circunstancias que trajo la Segunda Guerra Mundial, sino también, al inicio de la guerra fría, ya que la prioridad de reconstruir Europa a través del plan Marshall y la política “anticomunista” de Estados Unidos, a la cual quedo sujeto México, relegó a América Latina de los planes de política exterior de este país (Oscura, 2010, pág. 98). Y también al acelerado desarrollo económico de México, cuya economía en proceso de transición demandaba acciones inmediatas, sin las cuales se viera deteriorada la estabilidad misma del país (Aleman, 1986, pág. 357).

Por lo tanto, se propuso que el mercado interno fuera el motor de su economía, buscó desaparecer la lucha de clases en pro de la unidad nacional (Aboites, 2004,

págs. 272-274). Para poder concretar su proyecto, se modernizó y fortaleció la industria, incrementando el número de fábricas y su capital humano, así mismo, se introdujeron las innovaciones tecnológicas que toda empresa moderna exige. Sin embargo, no era suficiente con ello toda industria requiere de energéticos que le permitan funcionar al 100%, por esta razón el proyecto se amplió a la apertura de hidroeléctricas, poniendo gran atención en el sureste del país, en donde se construyeron la hidroeléctrica de Papaloapan en 1947 y la de Grijalva en 1951, pues el sur se consideraba una zona rica en recursos naturales, pero atrasada en términos sociales, lo cual se podía aprovechar y resolver a la vez, por medio de algunos proyectos que sirvieran para apuntalar la economía nacional.

La Industrialización de un país donde el 70% de la población se encontraba en el campo (Loaeza, 2010, pág. 667) se convirtió en la gran prioridad del gobierno mexicano, pues se tenía la creencia que si se fortalecía este sector, la productividad mejoraría, lo cual beneficiaría a los empresarios y al suceder esto se generarían mejores salarios para los obreros y por lo tanto como una acción derivada de esto, incrementaría la recaudación de impuestos para la hacienda pública, para lo cual se creó en 1948 el impuesto sobre ingresos mercantiles con el propósito de establecer un solo impuesto federal en ese ramo (Aboites, 2004, págs. 272-274).

La regulación de precios de los alimentos en las ciudades fue otra medida que se tomó para apoyar al fortalecimiento de la industria mexicana, para ello se tuvieron que crear algunas instituciones que ayudaran a tal cometido (Aboites, 2004, pág. 274). En 1938 ya se había creado el comité regulador del Mercado de Subsistencias y para 1949, la Compañía Exportadora e Importadora Mexicana tenía la misión entre otras, de regular los precios y productos del mercado de importaciones y exportaciones, como su nombre lo indica. El estado asumió la administración del capital energético o bienes de capital, tales como, petróleo, electricidad, además de lo relacionado con la metalúrgica, siderúrgica e insumos intermedios, poniéndolos a disposición de la iniciativa privada que había quedado a cargo de la industria ligera (Martínez, 2007, pág. 47).

Por otra parte, Las actividades agrarias debían subordinarse al proyecto industrializador, un gran apoyo económico ya se había destinado a este objetivo desde 1940. La finalidad era aumentar la producción y la productividad agraria para sostener una población urbana que estaba creciendo de manera significativa. En el periodo alemanista, la agricultura también debía de sufrir un proceso de modernización, como lo exigía el vínculo con el mercado internacional, Ya no bastaba con producir para el consumo interno, además se buscaba una producción agrícola para la exportación (Martínez, 2007, pág. 46). Para ello se creó el amparo agrario y la inafectabilidad que amplió la dimensión de la propiedad para dar un impulso a la agricultura tipo Farmer (granjero) estadounidense, lo cual exigía se construyeran importantes obras de irrigación, desmonte de tierras boscosas o de selva, carreteras, canales y presas (Loeza, 2010, pág. 667).

El sur del país sufrió procesos de talas de montes, con la finalidad de extender los campos de cultivo, y fueron utilizados para abastecer el autoconsumo y distribución interna del país, mientras que, en el norte, los distritos de riego, debían producir mercancías para la exportación de productos como el algodón, con el fin de obtener divisas extranjeras que se destinaban para la compra de maquinaria e insumos industriales (Aboites, 2004, págs. 275-275).

A esto, se unió un fuerte sector de dedicado a la ganadería (Martínez, 2007, pág. 46) que de 1947 a 1948 se vio afectado por una epidemia de fiebre aftosa, hecho que provocó la reacción de Estados Unidos temerosa de un contagio, exigió que se frenara de forma radical tal epidemia. El gobierno ante tal petición mando a sacrificar miles de cabezas de ganado, lo cual causo pérdidas considerables a campesinos mexicanos (Loeza, 2010, pág. 676).

A pesar de esto, el campo mexicano parecía estar fortalecido, sin embargo, un fuerte periodo de sequía lo afectó de 1949 a 1958 en el norte y occidente del país (Aboites, 2004, págs. 274-275), Tal vez fue la razón por la cual el presidente Alemán, insistió en la improductividad del campo y razón por la cual quedó desprotegido este sector (Martínez, 2007, pág. 48). Decisión que trajo

consecuencias graves para la gente del campo que experimentó fuertes procesos migratorios del campo a la ciudad y por su puesto a los Estados Unidos.

La ciudad se convirtió en otro objeto de transformación de la modernización (Aboites, 2004, págs. 274-276), puesto que se tenía la convicción de que el futuro de la nación residía ya no en el campo sino en las ciudades en donde se encontraban las nuevas industrias, y en donde se concentraban los habitantes en un pequeño espacio geográfico y, por lo tanto, era más fácil de dotarlas de modernos servicios públicos, como alcantarillado, alumbrado y agua potable, transporte público, educación y salud. Sin embargo, no todas las ciudades sufrieron este proceso de modernización, lo cual causó el descontento de muchos Estados del país (Loaeza, 2010, pág. 667), El beneficio lo recibieron principalmente tres ciudades de la nación: México, Monterrey y Guadalajara, las cuales sufrieron una transformación y crecimiento considerables.

La modernización de una ciudad requiere del desarrollo de nueva infraestructura, y por lo tanto, del negocio inmobiliario y de la construcción, la cual atrajo el interés de empresarios y políticos por igual, quienes se encargaron de darle un nuevo rostro a las ciudades con estructuras monumentales como: la Torre Latinoamericana construida en 1950 (Aboites, 2004, pág. 276), la fuente de petróleos mexicanos realizada en 1952, el Auditorio Nacional, el Conservatorio Nacional, El hospital de la Raza (Oscura, 2010, pág. 98) y ciudad universitaria inaugurada en 1952 (Loaeza, 2010, pág. 675), todos ellos proyectos realizados en la ciudad de México. Sin embargo, el emblema de la modernidad alemanista fue el Puerto de Acapulco, negocio inmobiliario y de la industria turística que fue desarrollado por el mismo Presidente y su grupo más llegado. Además de la carretera Panamericana y otros sistemas carreteros con las cuales se mejoraron las conexiones comerciales del país (Martínez, 2007, pág. 48).

No obstante todo este proceso de modernización, que benefició principalmente a la ciudad de México, con la construcción de nuevas y modernas construcciones como escuelas, hospitales y edificios, además de bellas zonas residenciales como Polanco, Del Valle y el Pedregal de San Ángel, Surgieron grandes cinturones de

pobreza alrededor de las ciudades, casas improvisadas de madera y cartón en las ciudades perdidas proliferaron en colonias de la periferia, como Tacubaya, Nonoalco y La Buenos Aires donde sobrevivían más de 300 mil habitantes sin los servicios básicos (Oscura, 2010, págs. 97-98). Otro sector de la población se veía en la necesidad de alquilar un pequeño departamento en una de las unidades habitacionales que se construyeron en diferentes colonias de la ciudad o una vivienda en el centro de la capital. En términos generales, el crecimiento económico del país contrastaba con un creciente número de habitantes que no veían reflejada esta economía creciente en sus bolsillos.

Esta situación fue reflejada en la industria de divertimento y el arte, que también gozó de un gran desarrollo para este período. En el comic, surgían Memín Pinguín, historia creada por Yolanda Vargas Dulché en 1943 y la familia Burrón, creada en 1948 por Gabriel Vargas, que, entre otros temas, exponían las dificultades económicas que familias de clase media y baja, tenían que vivir de forma directa o indirecta por medio de sus familiares o amigos, contrastando en diversas ocasiones los espacios de modernidad y pobreza de ese entonces.

El cine urbano adquirió gran fuerza para expresar la modernidad del país ya fuese de forma positiva o negativa, películas como La otra (1946), La diosa arrodillada (1947), En la palma de tu mano (1951), ¡Esquina bajan...! (1948), entre otras. De igual manera, algunas hacían una gran crítica a las situaciones de pobreza urbana y las problemáticas sociales que se desprendían de ésta: salón México (1948), nosotros los pobres (1948), Ustedes los ricos (1948), el rey del barrio (1949), los olvidados (1950), un rincón cerca del cielo (1952) y pepe el toro (1952), películas de las cuales se podrá tener mayor referencia en los siguientes apartados.

Esta pobreza de la cual hablamos, en gran parte se dio las decisiones político económicas que el gobierno tuvo que tomar ante un posible descenso del comercio de exportaciones al iniciar el periodo presidencial de Miguel Alemán (Alemán, 1986, pág. 358). La cual estuvo acompañada de una fuerte espiral inflacionaria en el costo de la vida y una producción incompatible con las cambiantes necesidades domésticas. La política de equilibrio entre deflación e inflación, había sido

importante para mantener a México como un país el comercio exterior, sin embargo, terminada la guerra. México tenía que asumir medidas drásticas, y optó por devaluar su peso, lo cual significaba un cambio en la posición de México como país exportador, ya que se pensó que al reducirse el valor de la moneda frente al dólar, los productos de exportación podían competir ventajosamente con los mercados externos, por lo cual el mercado mexicano podía extender sus relaciones comerciales con otros países, lo cual beneficiaría al desarrollo de la industria Mexicana y al estar todo conectado en cadena, podría favorecer a los obreros, al campo, a la población y al mismo gobierno mediante la recaudación de impuestos, los cuales serían destinados a diversos subsidios en los productos agrícolas .

Una medida de tal magnitud no podría ser recibida con los brazos abiertos, por muy positiva que pareciera. Hubo personas que se mostraron en contra, sin embargo, no hubo duda sobre su conveniencia, decretándose en 1948, la primera devaluación monetaria, pasando de \$4.85 a \$6.00 por dólar, lo cual sería provisional hasta que el Banco de México llegara a un acuerdo definitivo con los organismos financieros internacionales. En junio de 1949 la moneda mexicana quedó en \$8.65 lo según el plan original debió permanecer por cuatro años (Aleman, 1986, pág. 358). Esta situación, aunque beneficio de manera general la economía de México, no beneficio el bolsillo de los sectores de la clase media y de las clases más vulnerables. Puesto que, a pesar de los subsidios, fueron incrementándose los cinturones de pobreza en las ciudades y los procesos migratorios del campo a la ciudad y a los Estados Unidos.

Las representaciones de la pobreza en el cine de la REPÚBLICA de WEIMAR 1919-1930 y el CINE MEXICANO DE ORO en el periodo de 1946-1952.

Las representaciones de la pobreza en el cine de la REPÚBLICA de WEIMAR 1919-1930.

Para algunos expertos como Labarrère (2009: pág.117-119) el cine alemán siempre ha sido más un asunto político y económico, que cultural y artístico. Nunca ha sido considerado en la sociedad alemana como un arte mayor. Su papel es más bien

terapéutico, y abarca un impresionante registro de géneros, subgéneros y variantes, que responden a tipologías precisas y que en buena medida sólo se generan en el contexto alemán. Como el cine expresionista o el Kammerspielfilm. Subgéneros del cine mudo alemán (stummfilm) que aportaron al cine mundial su técnica e innovaciones.

Durante el periodo de la República de Weimar (1919-1933) en el cine alemán se pueden apreciar claramente dos géneros filmicos el cine fantástico y el realismo. El primero mediante recursos teatrales expresionistas trataba de reflejar una visión abstracta e introspectiva de la sociedad y de su problemática económica, política y social. Mientras que el segundo, se encargaba de mostrar un retrato de su sociedad contemporánea de una forma realista, como su nombre lo marca.

El mismo autor señala que (Labarrère, 2009, pág. 123), la edad de oro del cine alemán coincide con la República de Weimar, la cual fue instaurada tras el hundimiento de la monarquía. Pese a la gran crisis económica existente provocada por la derrota en la Primera Guerra Mundial, la industria cinematográfica en este periodo se convertiría en la más poderosa de toda Europa y en un serio oponente para la industria Hollywoodense. La gran inversión en poderosos estudios de producción, el talento acumulado de grandes directores de cine que supieron superar las limitaciones tecnológicas del momento, creando innovaciones que beneficiarían al cine mundial, hace del cine mudo alemán un modelo a seguir para los demás países. Tomando como estandartes el expresionismo y el Kammerspielfilm, el cine alemán encuentra una gran beta y escribe un importante episodio en la historia del cine.

Alemania apenas contaba con cine propio antes de 1919 (Sadoul, 1972), unas escasas firmas dispersas desde Heidelberg a Straubing, y de Munich a Colonia, estaban presentes, sin lograr grandes resultados. La importación de películas rebasaba por mucho la producción nacional, El cine norteamericano aportaba la mayor cantidad de films (Principalmente westerns) con su revolución expresiva, junto con el cine francés (Principalmente comedias) que experimentaba con nuevas formas para la expresión de sus ideas y emociones, debido a la inspiración recibida

por el cine hollywoodense. Así mismo, el cine danés ocasionalmente generaba su cuota fílmica.

Por su parte, Mitry (1986: pág. 254) menciona que en Dinamarca surgieron las primeras búsquedas “intelectuales del cine”. La cinematografía danesa se especializó primero en dramas banales y sociales, los cuales exportaban a Alemania cosechando bastantes éxitos. Pero fue primero el cine danés quien trabajo bajo apariencias folletinescas, el tema de la angustia y la locura, creando para ello técnicas especiales fotográficas para lograr los efectos de alucinación, intentando por ello, aplicar las técnicas vanguardistas de la pintura o el teatro. Así, utilizaron por vez primera la sobreimpresión con fines poéticos o fantásticos, lo cual logró que su cine pudiera expandirse, sobre todo, durante la Primera Guerra Mundial. La gran labor de su mayor casa productora, NORDISK. Junto con sus grandes directores y talentosos actores, como Asta Nielsen, les permitieron capitalizarse para adueñarse de varias cadenas de salas de cine.

No obstante que 1919 la nación alemana se encontraba derrotada, la producción de películas de gran calidad estaba vigente (Gill, 1996). Muchas de ellas eran un reflejo de su época, de una Alemania en revolución. Como *Madame Du Barry* (1919) de Ernst Lubitch (1892-1947) la cual fue una brillante reconstrucción de la revolución francesa. Seis meses después de la guerra después de la guerra los Aliados permitían a Alemania combatir el Bolchevismo en el este, a pesar de que este ya se había esparcido por la nación germana. En 1918 el ejército alemán marcharía bajo la bandera roja. Los grupos revolucionarios reclamaban haber derrocado al Káiser y haber logrado la paz en Europa, pero este conflicto trajo la guerra a las calles de Berlín. Los soldados que regresaron de la guerra encontraron a sus familias sufriendo las mismas condiciones que ellos habían sufrido en el frente. El hombre aquejaba a la población y los británicos mantuvieron su bloqueo un año después del armisticio. Pero en el cine esta realidad no estaba presente, los productores de cine podían producir tranquilamente en sus estudios en donde todo estaba bajo control.

El nacimiento del cine alemán en parte, es una consecuencia de las medidas de organización adoptadas por las autoridades alemanas (Kracauer, 2013, pág. 41). Primero por que cobraron conciencia de la influencia ejercida por los filmes antigermanos como estrategia de guerra en cualquier país extranjero, preocupándose por su gran fuerza sugestiva. El estado Mayor comprendió la problemática y respondió abasteciendo de films a la Europa central. Lo cual convino a sus intereses pues ayudaría entre otras cosas a disminuir la lucha por la moral que existía entre los civiles y los militares (Sadoul, 1972, pág. 123).

Por otra parte, también se debe a que La Wall Street en Estados Unidos estaba interesada en la industria del cine, y la industria alemana comprendió lo provechosa que podría resultar esta empresa (Sadoul, 1972, pág. 123). Por otro lado, detectaron una insuficiencia en la calidad y cantidad de su producción local. Ante tal situación, las autoridades intervinieron de forma directa en la producción cinematográfica. Se edificaron estudios que no tenían rival en Europa (Sadoul, 1972, pág. 124). En 1916 con el apoyo de otras instituciones no gubernamentales el gobierno da la apertura de la Deulig (Deutsche Lichtspiel Gesellschaft). Compañía cinematográfica que tenía la comisión de trabajar filmes documentales, para fortalecer la publicidad del país tanto al interior como el exterior del país. Sólo un poco más adelante, en 1917 se constituye la "Bufa" (Bild-und Filmamt) comisionada para abastecer en los frentes de batalla, salas de proyección, mientras que también debía promover los documentales que registraban las actividades en batalla.

Debido a la fuerza en la campaña de desacreditación germánica en el cine Hollywoodense, Alemania se vio obligada a reforzar su industria fílmica. En 1917 con una inversión de casi veinticinco millones de marcos, se crea la Ufa (Universum Film A.G.), con la obligación de generar propaganda directa a favor de Alemania y proyectar características de la cultura alemana, además de generar filmes que estuvieran al servicio de la educación nacional (Kracauer, 2013, pág. 42). Para ello, Ufa reunió a un equipo de productores, artistas y técnicos con gran talento, que siguieron el modelo italiano de las puestas en escena (Sadoul, 1972, pág. 124). Pero, además, como una de sus tareas era la de aperturarse al mercado extranjero,

comenzó a infiltrarse en Ucrania, la cual ya estaba ocupada en 1918 (Kracauer, 2013, pág. 42). Sin embargo, La república después de la huida del Káiser retira los capitales gubernamentales de la Ufa, convirtiéndose así en una institución privada, sin cambiar su orientación (Sadoul, 1972, pág. 124).

A diferencia de los filmes Hollywoodenses, los filmes alemanes estaban basados en argumentos hechos por un conjunto de expertos. Las autoridades daban por hecho que la opinión pública podía modelarse en patrones conforme lo deseara el gobierno. A su vez, el pueblo alemán sentía que la propaganda cinematográfica enemiga correspondía al manejo autoritario de su gobierno y no a las emociones socialmente existentes en las cuales su gobierno se apoyaba (Kracauer, 2013, pág. 43).

El uso de la industria fílmica como un arma de propaganda, era viable pero no había contemplado la derrota de Alemania en la guerra y mucho menos una revolución interna. Sin embargo, estos sucesos no afectaron en mucho, aunque Ufa fue disuelta a finales de 1918. La participación del Reich⁹ fue traspasada al Deutsche bank, institución bancaria que fue comprando la mayor parte de las acciones, incluyendo las de la Nordisk (Neumann, 1937)¹⁰. Siguiendo los ideales nacionalistas, la Deutsche bank dio un ligero retoque a las nuevas producciones fílmicas. La representación realista de la situación doméstica real, la cual debía transmitir y remarcar que la Alemania plasmada por la Ufa era diferente a la Alemania de los socialistas. Además, debía de sacudirse el viejo estilo italiano, generando la pequeña historia, se explicaron las guerras y la Revolución por la sexualidad y los secretos de alcoba (Sadoul, 1972, pág. 125).

Como sucede en general, en la mayor parte de las industrias privadas, los intereses de sus objetivos son comerciales, y Ufa no fue la excepción, la propaganda fue parcialmente desplazada por intereses comerciales que aseguraran su exportación. La cinematografía alemana tuvo que luchar contra un gran boicot de posguerra ya que había un gran desinterés por aceptar cualquier propuesta o idea de Alemania,

⁹ Imperio

¹⁰ Neumann, Carl (1937). Jahrbuch der filmindustrie. Alemania. H. Scherping. pag 12

derivado de la gran campaña de desacreditación. Para poder contrarrestarlo, Ufa comenzó por asegurar espacios de participación en salas de algunos países como Suiza, Escandinavia, Holanda, España y otros países neutrales (Kracauer, 2013, pág. 43). Al mismo tiempo la Deulig que aún continuaba bajo el control de la República, adoptó la misma actitud, estableciendo mercado en la zona Balcánica (Kalbus, 1935, pág. 42).

Las Historias tuvieron que ser planteadas en grandes estudios, pues su dependencia a la iluminación de estudio, la cual era su sello característico, despejó toda posibilidad de buscar locaciones al aire libre. Generando con ello todo un equipo de producción para la realización de estos films, en donde la batuta de los grandes directores como Carl Mayer, Fritz Lang, Georg Wilhelm Pabst, F.W. Murnau y Paul Wegener siempre fue vital.

Los entonces pequeños estudios fílmicos eran todavía simples galerías fotográficas iluminadas principalmente por la luz del día, principal fuente de iluminación debido al racionamiento de electricidad, aunque también se utilizaban luces artificiales, como las luces para la exploración militar que fueron expropiadas para iluminar grandes montajes (Gill, 1996). Los cinemas proliferaron tanto que parecía que había uno en cada calle. La industria alemana floreció debido a que hubo una prohibición de las películas de los Estados Unidos hasta 1921.

En Alemania, inicialmente dos tipos de películas se proyectaban en las salas de cine (Kracauer, 2013, pág. 48). El primero estaba vinculado a la vida sexual, aprovechando la cultura oficialmente fomentada en la Alemania de preguerra, dirigida a los estratos inferiores del mundo cinematográfico. Al concluir la guerra, el Consejo de Representantes del Pueblo abolió la censura. La tracción ejercida por los temas sexuales resultó una gran entrada para los productores y salas de cine. Este tipo de cintas cinematográficas, resultaron ser un testimonio claro de las urgencias primitivas que despertaron en todos los países beligerantes después de la guerra. No tardó en alzarse grupos que manifestaran su descontento en contra de la exhibición de estos films, ejerciendo gran presión para su prohibición, lo cual

llevó en 1920 a la Asamblea Nacional a decretar una ley para regular todas las materias cinematográficas del Reich, reiniciando así la censura nacional.

El otro tipo de películas mantenía un corte histórico, atadas a lo artístico y al buen cine. En 1920 Rudolf Pabst (Pabst, 1920, pág. 26) lanza una severa crítica dirigida a los cortos de publicidad, los cuales a su parecer resultan evidentes, directos en su promoción y aburridos. “Subordinan el entretenimiento a la propaganda”. En su política cinematográfica correcta, para corregir las producciones filmicas, externaba que había que mirar la competencia internacional, en la cual la propaganda se sugería sutilmente en vez de evidenciarla. Había que inducir al público extranjero a admitir la eficiencia económica alemana por medio de largometrajes que ofrecieran un entretenimiento notable. Como resultado de esta crítica, la Deulig en el mismo año comenzó a agregar películas descriptivas de ficción. La seriedad con que se prepara la reconquista de una prominente posición económica y cultural a nivel mundial quedaba manifiesta en estas acciones. La Ufa siguieron las indicaciones de Pabst, las producciones eran colosales con inversiones exorbitantes: *Veritas Vincit* (Joe May: 1918), seguido de realizaciones mejor logradas, encabezadas por Davidson uno de los dirigentes de la Ufa y quien pretendía los dramas suntuosos. Ernst Lubitsch, su director favorito sería el encargado de dirigir dos primeras películas *Di Mumie* y *Carmen* en donde la actriz Paola Negri sería la protagonista.

El eco que tuvo *Carmen* alentó una producción posterior de dramas espectaculares. Lubitsch en los primeros años de posguerra hizo cuatro filmes de gran éxito: *Madame Dubarry* (1919) una producción que tenía una propuesta revolucionaria contextualizada en la Revolución Francesa. En esta cinta, Pabst reduce la Revolución a un derivado de pasiones privadas, eclipsando con ello el levantamiento victorioso del pueblo. Sus tres producciones siguientes siguen esta tendencia: *Anna Boleyn* (1920), *Das Weib des Pharao* (*La mujer del faraón*, 1920) y *Sumurun* (1920). Toda la serie provocó una serie de filmes siguiendo la misma corriente. El éxito alcanzado permitió que a finales de 1920 los filmes de Lubitsch aparecieran en Los Estados Unidos de Norte América. El sentido de la autenticidad, lo cual le daba un notable realismo histórico, estaba fuertemente valorado en sus

contenidos. El pueblo norteamericano, molesto por el fracaso de la política liderada por el presidente Wilson, deseaba en las pantallas una historia descarnada que describiera los grandes acontecimientos históricos. Los franceses por su parte, no tenían las mismas consideraciones para Lubitsch, quien habría sido llamado el humanizador de la historia y el Griffith de Europa (Jacobs, 2008, pág. 305). Para ellos, resultaba ser un propagandista y pensaban que su trabajo era una campaña de desprestigio en contra del pasado de los aliados. Todos los espectáculos históricos alemanes que los norteamericanos elogiaron con excepciones del realismo histórico saboteaban instintivamente toda inteligencia de los procesos históricos, todo intento de analizar modelos de conducta del pasado (Kracauer, 2013, pág. 55).

EL enfoque de Lubitsch tenía un tono nihilista del mundo, sus personajes no solo mataban a gobernantes insaciables, sino que, además, destruían a los jóvenes amantes. Parecía proponer que la historia es un producto de situaciones que frustran la felicidad y la libertad de las personas. La identificación con este nihilismo por parte de los alemanes se puede apoyar en el sentido de derrota que se vivía, negándose con ello a reconocer la historia como instrumento de la justicia.

El nihilismo de estas películas hacia incurrir en imágenes de destrucción total que, como las de *student von Prag* u *Homunculus*, reflejaban premoniciones de una hecatombe final, en la cual el accionar de las masas era vital, como lo muestran las películas de Lubitsch (Kracauer, 2013, pág. 59). Un elemento característico no solo de sus filmes, sino que también de la Alemania del periodo. Un símbolo de esperanza o de pesadilla.

Pero además de esta corriente fílmica existía una de segunda fila, las cuales satisfacían necesidades del momento o gustos desterrados, con características más provincianas, pero apropiándose de temas de interés mundial. Con temas de aventuras sensacionales, lograron colocarse en el gusto de la gente. La cual tenía preferencia por los temas exóticos, como el caso de *Herrin der Welt* (La dueña del mundo), *Der Mann ohne Namen* (El hombre sin nombre) y *Die spinnen* (Las arañas), primera película de Fritz Lang. Esta ficción resultó una imagen pura de progreso en

el cine y obligó a los equipos de los estudios alemanes a desarrollar nuevas técnicas.

Otro tipo de producciones eran las adaptaciones de operetas y obras teatrales, las cuales prevalecieron sobre las comedias alemanas las cuales estaban a la sombra de las comedias norteamericanas (Kalbus, 1935, pág. 77). El trabajo de Lubitsch fue vital para este género, ya que sin él se hubiera perdido en el anonimato.

Posteriormente el periodo de 1920 a 1924 en el cine alemán, representa una introspectiva, un monólogo interior, el cual pone al descubierto la mentalidad alemana del periodo, conmovida por sucesos que trastornaron su sistema emocional. Llevó al cuestionamiento del “yo” para ajustarlo a las nuevas condiciones de vida (Kracauer, 2013, pág. 62).

Diversos estilos, géneros y subgéneros se vislumbran en este periodo, entre ellos el expresionismo, el cual habremos de revisar en un apartado aparte. Por considerarlo vital para el estudio de este trabajo.

Estrenada en 1922, Vanina escrita por Carl Mayer, Trataba las causas y efectos lógicos de la tiranía, destacando ciertos complejos emotivos provocados por los regímenes tiránicos. Así mismo, Dr. Mabuse, der Spieler (El doctor Mabuse), de Fritz Lang, entrega un “documento del mundo contemporáneo” a través de su personaje tiránico que supera por su maldad y astucia a sus antecesores Caligari y Nosferatu. La propuesta de un villano camaleónico propone que la tiranía puede estar presente en diversas partes, pero a la vez no ser reconocible.

Cerrando la brecha de producciones tiránicas, se encuentra el filme producido en 1924 titulado Das Wachsfigurenkabinett (El gabinete de las figuras de cera, mejor conocida como el hombre de las figuras de cera). El guion cinematográfico fue escrito por Galeen, dirigida por Paul Leni, ex colaborador de Reinhardt. Tomando del expresionismo, presenta una atmósfera fantástica. Las figuras de cera usualmente imitan reyes, criminales o héroes del pasado, para permitir a la audiencia gozar del horror que inspiraron en la gente. La insistencia con que la imaginación visual se volcó en esos filmes, ponen al descubierto que existía un

problema con la autoridad absoluta, convirtiéndose en una preocupación social (Kracauer, 2013, pág. 86).

Fuera su destino la anarquía o el régimen tiránico, los alemanes sentían que este cataclismo estaba presente. Por esta misma razón un segundo grupo de filmes inspirados por Caligari surgió en manos de Fritz Lang dándole prioridad a este destino. *Der müde Tod* (La muerte cansada, mejor conocida como *Las tres luces*) de 1921, es la primera obra con esta temática, escrita con la colaboración de Thea von Harbou (Kracauer, 2013, pág. 90).

A pesar de ser un fin romántico la obra se torna en una tragedia fatalista, en la cual es imposible escapar del destino a pesar de recibir diversas oportunidades para intentar hacerlo. El amor solo puede perdurar en la muerte. La película finaliza con un sacrificio voluntario con la leyenda <<El que pierde su vida la gana>> (Kracauer, 2013, págs. 90-91). No importa lo que haga la gente el destino llega en un momento determinado. Un destino que posiblemente los alemanes vislumbraban en su gobierno.

Otra de las películas de Lang que corresponde al periodo y al estilo es *Die Nibelungen* (Los Nibelungos) de 1924. Una película que trata de ofrecer un documento puramente nacional adecuado para difundir la cultura alemana, diseñada para restaurar un vestigio de orgullo en los alemanes (Gill, 1996).

En esta secuencia a diferencia de la película anterior donde la acción de destino se ve manifiesta a partir de la acción de personajes tiranos, ahora se verá reflejada por arranques de pasiones e instintos ingobernables. El mito nórdico se tornó en un romance melancólico que destaca caracteres legendarios en pasiones primitivas (Kracauer, 2013, pág. 91).

En esta cinta, El destino se muestra por medio de los instintos ingobernables de los personajes, ninguna acción es fruto de la casualidad. Cada parte de la historia se va formando secuencialmente, apoyándose en elementos escenográficos y compositivos que ayudan a refirmar cada parte de la historia: Primero tras escuchar la leyenda que narra el anciano de su aldea, Sigfrido decide emprender la aventura;

posteriormente al encontrar y enfrentarse en ambientes inhóspitos a criaturas que le darán la gloria pero también sellarán su condena a la futura muerte, como el momento en que tras vencer a un dragón el cual ha de otorgarle inmortalidad toda vez que se bañe con su sangre, este al fallecer azota su cola para que la hoja del árbol caiga sobre la espalda de Sigfrido y sea este su único punto débil, algo muy similar a la historia del gran Aquiles.

En Neubabelsberg fue construido un bosque primitivo, árboles vetustos hechos de yeso que podían ser transformados por la luz para sugerir el oscuro y distante pasado. Lang rechazó la versión de Wagner e hizo la propia de los mitos teutones. Dividida en dos partes la película duraba más de cuatro horas (Gill, 1996)...

“El hecho de que las películas alemanas fueran en movimientos lentos, no me preocupa en lo más mínimo porque se podía deleitar la vista con el diseño, lo que posiblemente se suponía que hacíamos. Ese sombrío escenario fue una parte muy importante de la sombría historia.”

Asistente de cámara Peter Hopkinson

Escenas como las de los nibelungos, impresionaron profundamente a directores de Hollywood tal como Gilvidor (Gill, 1996).

“En Hollywood el camarógrafo ilumina a la estrella. Europa ilumina el escenario. Ahí lo tienen, lo pueden ver incomparablemente en esas dos grandes películas mudas alemanas. Son el diseño y el brillo los que realmente cuentan la historia.”

Asistente de cámara Peter Hopkinson

Otro grupo de películas que se derivaron de Caligari son las que trabajan con la irrupción de los instintos y apetitos desordenados en un mundo caótico, a las cuales se les ha denominado películas “de los instintos”. En donde destaca el trabajo del director de cine Carl Mayer. La primera película que se puede considerar de este tipo es Genuine (1920) en la cual Mayer demuestra mediante una historia fantástica con decorados exuberantes su transición del cine de los tiranos al de los instintos.

Una sacerdotisa llamada Genuine es vendida en un mercado de esclavos, es comprada por un viejo extraño, quien la confina al encierro en una especie de caja de cristal. De alguna forma ella logra conseguir que un joven peluquero le ayude a escapar, no sin antes matar al perverso tirano que la ha tenido encerrada. Desde ese momento Genuine hace imposible la vida de cuanto se encuentre a su paso.

Posterior a esta producción las películas de Mayer abordarán este tema siempre emplazándolas en la baja clase media, un grupo social que no puede contenerse a sus instintos debido a la situación de opresión en que viven, condición que refleja la situación de los alemanes durante la misma época (Kracauer, 2013, pág. 95). Plasma a sus personajes como seres poseídos por sus instintos que causan destrucción y la autodestrucción, quedando su suerte bajo los mantos del destino. Las críticas en Alemania llamaron a esta serie de películas, como <<obras de cámara>> las cuales exhibían las profundidades reales del espíritu (Kracauer, 2013, pág. 96)

En 1921 se estrenan dos películas que darán comienzo a un tiraje de este tipo de cinematografía: Hintertreppe (escalera de servicio) y Scherben (El raíl). La primera es una cinta trágica llena de simplicidad, en la cual una joven asalariada que se dedica a las labores del hogar es distanciada de su joven amante, el cual promete mandarle cartas para mantenerse en contacto. El cartero parcialmente discapacitado, el tercero en discordia, se enamora profundamente de la muchacha e intercepta las cartas. La muchacha ante la discapacidad que posee el cartero siente compasión por él y decide visitarle. Escena interrumpida por la llegada del amante de la muchacha. Ante tal situación llega el momento de aclarar la situación de las cartas interceptadas por el cartero, comenzando una lucha entre ellos como consecuencia. El resultado es el sangriento asesinato del joven en manos del cartero y el suicidio de la muchacha al presenciar tal acto.

La segunda un film dirigido por Lupu Pick aborda la historia de un guardavía que vive junto a su esposa e hija en un lejano y solitario paraje boscoso nevado. La llegada de un inspector ferroviario interrumpe la monotonía en la familia, toda vez que el inspector seduce a la chica y son descubiertos en plena intimidad por la

madre de ésta. Acto seguido la señora sale corriendo a rezar a un lejano paraje en donde muere de frío. Mientras tanto la chica pide al joven la lleve con ella, a lo cual el inspector se reúsa, desatando un fiero resentimiento por parte de la chica quien decide contarle todo su padre, quien va en busca del inspector con cierta prudencia, pues no pierde de vista su posición laboral, pero al estar frente al inspector su instinto paternal se despierta y estrangula al joven inspector. Al consumar el acto, el guardavía se ve en una escena junto a las vías deteniendo el tren que pasa con la luz roja de una lámpara. Aborda el tren y en un acto de arrepentimiento hace la fatal confesión ¡Soy un asesino! (único letrado que aparece en la película), pero las personas del tren están poco interesadas en la vida de un guardavía. Parte importante en la película ya que, con esto, Mayer indica la disolución social en estratos sociales, los cuales resultan incompatibles. Por último, la película finaliza con una escena en donde se aprecia a la chica observando a lo lejos como el tren se lleva a su padre.

Dos años más tarde se produciría la cinta fílmica *Sylvester* (La noche de San Silvestre) En el cual resalta el preludeo con cita a la historia de la Torre de Babel, con lo cual se remarca la intención de seguir explotando el tema del caos social y su separación. La historia entretiene historias diferentes de contextos sociales diferentes, una contextualizada en una cafetería en donde se reúne personas pertenecientes a la clase media. El punto focal es la vida del dueño de la cafetería quien se encuentra en una constante encrucijada, pues su mujer y su esposa constantemente tienen enfrentamientos. Mientras que la primera le exige al hombre que haga que su mamá retome su vida en otra parte, la segunda detesta a la primera por considerarla una intrusa en su vida. El hombre al no poder tomar una decisión se derrumba ante la madre colocando su cabeza en su regazo, un acto importante que después será retomado en varias películas alemanas, como símbolo de la emancipación reprimida (Kracauer, 2013, pág. 98).

Esta categoría fílmica culmina con la cinta del director F. W. Murnau presentada en 1924. Y que es motivo de nuestro estudio en esta tesis. Debido a ello solo haremos mención de que este filme plantea de forma brillante y dramática el hecho de como

la autoridad puede ser determinante para la cohesión social (Kracauer, 2013, pág. 98).

El tema de los instintos fructificó mucho para el cine alemán durante el tiempo de posguerra, tan es así, que cualquier obra literaria que tuviera una similitud temática, prontamente era adaptada en Filme, entre las vastas producciones podemos mencionar: *Fräulien Julie* (La señorita Julia, 1922), obra literaria de Strindberg; *Die Macht der Finsternis* (1924) perteneciente de Tolstoy; *Rose Bernd* (1919) de Gerhard Hauptmann; Y, por último, *Die Austreibung* (La expulsión) de Carl Hauptmann.

A la vez que se proyectaban en las salas de cine las películas de tiranos y de instintos, surgió una corriente que abordaba temas espirituales. En aquellos tiempos, la necesidad de un refugio espiritual era un sentimiento que permeaba el ambiente alemán, tanto en jóvenes como en intelectuales (Kracauer, 2013, pág. 105). Por esta razón, algunos directores de cine, no dudaron en generar nuevos intentos para descubrir un *modus vivendi* que inspirara y a su vez reflejara un esquema viable de existencia interior. Esta serie de películas comenzó en 1923 con las cintas: *Ein Glass Wasser* (Un vaso de agua) y *Der verlorene Schub* (La Cenicienta). Ambas películas plasmaban el barroco meridional alemán, que sugería el espíritu del absolutismo patriarcal imperante en los viejos principios católicos. Los finales felices eran una propuesta para vida alemana, la cual estaba con la esperanza de mejorar su condición, un retorno a las buenas épocas de antaño (Kracauer, 2013, pág. 106). Sin embargo, su esfuerzo no bastó para complacer del todo a los espectadores.

Un nuevo esfuerzo por encontrar un esquema psicológico adecuado, planteaba que los sentimientos nacidos de la tiranía y el caos debían ser soportados y superados con el espíritu del amor cristiano (Kracauer, 2013, pág. 106). Las metamorfosis íntimas eran imperantes para generar transformaciones en el mundo. El estado limpio del alma puede resolver los grandes males, como en *Nosferatu*, en *Der müde Tod* o *Crimen y Castigo* (1920). Esta última, una adaptación de la novela del mismo nombre, del autor Fyodor Dostoyevsky. Dirigida por Robert Wiene quien produciría

otra película más con un enfoque religioso, I.N.R.I. (1923). Mientras que a la vez se proyectaban otros filmes con la misma tónica pretendiendo demostrar el que el verdadero amor puede vencer obstáculos y hacer milagros, o que la gracia divina siempre está en favor del verdadero amor.

Arnold Fanck propuso un tercer género de películas que trataban de generar un cambio interno en las personas, pero con espíritu más aventurero y de reto. Las películas de montaña. Películas en las cuales hubo que depender de expertos deportistas que después se convirtieran en actores. Inicialmente su trabajo estuvo representado por tres películas que abordaban el tema del deporte de montaña, con todos y sus satisfacciones y hermosos paisajes: Wunder des Schneeschuhs (1920), Im Kampf mit den Bergen (1921) y Fuchsjagd im Engadin (1923), posteriormente se generaron otros filmes que seguían sus pasos de esta nueva producción temática: Der Berg des Schicksals (La montaña del destino, 1924), Der Heilige Berg (La montaña sagrada, 1926). Este tipo de películas contrasto con el resto puesto que sus escenarios eran naturales, totalmente opuesto a los escenarios prefabricados en estudio de sus congéneres. Además, los conflictos, los retos, los abismos, los caminos inaccesibles y toda suerte de peripecias que surgían en estas temáticas fueron del agrado del público, pues había empatía por este deporte. El cual simbólicamente representaba un idealismo heroico. Para Kracauer la idolatría por los glaciares y las montañas era síntoma de un antirracionalismo que los nazis lograron capitalizar (Kracauer, 2013, pág. 109).

Durante los primeros años de posguerra se pudo distinguir un cuarto estilo fílmico, el único que tenía una tendencia progresista. Con la intención de reivindicar a la razón, como una forma para controlar los instintos de la colectividad (Kracauer, 2013, pág. 110). Sin embargo, había poco interés en este momento por darle peso a la razón, así que solo tuvo un breve destello con dos filmes aislados: Der Golem (El Golem, 1920) y Schatten (Sombras, 1923). En el primer film, el director Wegener, realiza un conjunto de arreglos en la escenografía para esta nueva versión de la ya anterior surgida en la preguerra. Los escenarios recuerdan el expresionismo de Calligari, debido a sus formas, aunque a diferencia de este, que trabajaba con

escenografías teatrales planas. Las casas y calles son ensambladas en estudio. El conjunto de casas que conforman el pueblo de judíos, tienen cierta inclinación, amontonamiento y deformación que le dan ese toque fantástico, las perspectivas son complicadas y las texturas orgánicas. Todos estos elementos ayudan a reforzar la idea dramática y fantástica de la historia contextualizada en el siglo XVI.

Ante el decreto del emperador de los Habsburgo que exige la expulsión de los judíos de su gueto, el rabino Loew, quien ya había tenido el presagio de una catástrofe sobre su pueblo por conducto del estudio de los astros, idea un plan para persuadir al emperador a que desista de su decreto. Por medio de un conjuro mágico, el rabino logra dar vida a un ser hecho de barro llamado Golem, el cual posee una fuerza extraordinaria y obediencia para su creador. La finalidad es aprovechar su fuerza para rescatar al rey de su muerte, la cual parece estar previamente visualizada y preparada por el mismo rabino. Mientras tanto, el conde florence ha llevado al pueblo judío el mensaje, en su cometido conoce a la hija del rabit, quedando enamorado de ella.

En la corte del rey se realiza un gran festín, el rabit es invitado para animar la fiesta con su magia. Éste decide llevar al Golem para sorprender a todos los reunidos allí, objetivo que es cumplido. Ante la petición del emperador que siga sorprendiéndolo con su gran magia, el rabit acepta, pero con la precaución de que ante lo que muestre, nadie debe de hacer comentario alguno o reír, de lo contrario una gran calamidad se producirá. El sultán acepta y todos callan y ponen atención. El sorprendente judío haciendo gala de sus bastos poderes proyecta una visión sobre un muro, la cual asombra a todos, pero de repente el bufón de la corte no pudiendo controlar su naturaleza cómica suelta un chiste sobre la imagen y el sultán y su séquito se ríen a carcajada abierta. Lo cual provoca la gran catástrofe previamente anunciada por el rabit. Los muros del palacio comienzan a caer, aplastando a los presentes y el sultán temiendo por su muerte, le pide a Loew que le salve a cambio el desistirá de su decreto en contra de su pueblo. El rabit acepta la propuesta e inmediatamente ordena al Golem que detenga con su gran fuerza el techo del palacio, salvando a todos con este gran acto.

Una vez salvado el sultán, el rabit regresa a su pueblo con las buenas nuevas, y al concretar su cometido el Golem debe de ser regresado a su estado inerte, pero en el preciso momento que trata de quitarle del pecho el amuleto que le otorga la vida, el Golem se rebela en contra de su creador, pero gracias a un movimiento preciso del rabit, puede quitárselo quitándole la vida. Ahora es tiempo de destruirlo, pero en ese momento llega el ayudante del rabit para darle la noticia de que la gente del pueblo lo busca para llevarlo al templo. El decide salir y después destruir al Golem.

Todo el pueblo va tras el rabit para celebrar el momento. Pero su fiel ayudante se da cuenta que falta su hija, así que decide subir a su cuarto a buscarle y darle la buena noticia, pues cree que está dormida. Pero resulta que la joven se encuentra con el conde mensajero en un encuentro íntimo y secreto. El joven ayudante al enterarse de esto y al ser víctima de sus instintos da nuevamente vida al Golem, ordenándole atrape al conde. La creatura acatando la instrucción comienza a perseguir al joven enamorado llegando se persecución a lo más alto de la torre en la que se encuentran y desde la cual dará fin el Golem a la vida del conde. La chica al ver la trágica muerte de su amado cae desmayada. El Golem la toma y la lleva abajo, el joven sirviente decide que es hora de quitarle la vida al Golem, pero este se resiste y trata de eliminar al sirviente con un leño encendido, éste sale huyendo y da la noticia al rabit que su casa se ésta incendiando. El pueblo se alarma pues al parecer la ciudad corre nuevamente un doble peligro, el incendio puede alcanzar a todo el pueblo y el Golem está haciendo destrozos. El pueblo le pide al rabit les salve nuevamente, y éste con su gran poder mágico logra disipar el fuego. La gente le aclama, pero queda un pendiente, el Golem.

En su huida el Golem desea escapar de la ciudad a la salida observa un pequeño grupo de niñas jugando, con lo cual queda fascinado. Al aproximarse a ellas las pequeñas salen corriendo, excepto una, quien lejos de tenerle miedo y huirle, se le acerca y le ofrece una flor (acto similar al descrito en la obra de Frankenstein) El Golem carga a la niña y esta como acto instintivo a si naturaleza curiosa le quita el amuleto al Golem y cae inmóvil. Como último acto del film, El pueblo que buscaba al Golem se da cuenta que el monstruo esta derribado, todos dan gracias al Rabit,

pero este pide le den gracias a Dios que los ha salvado por tercera ocasión. Todos dan gracias y entran al pueblo llevándose a la creatura entre sus brazos.

La sumisión del Golem demuestra que la razón se aprovecha de ella, aunque en este caso sea para liberar a los oprimidos. Y hasta cierto punto parecería estar justificado este acto debiéndose convertir en el punto central de la película, pero se decide darle un giro y centrarla en la rebelión de la creatura, quien al parecer lejos de ser un monstruo, demuestra tener ciertos sentimientos. La monstruosidad de su ser queda sujeta a su aspecto y a sus instintos, pero en el fondo existe una bondad y el deseo por la vida, sin embargo, sus actos y su aspecto no tiene más cabida en el mundo y la sociedad que lo ha creado. Tan sólo ha sido un instrumento de la sociedad. Una otredad no comprendida.

En este mismo periodo de posguerra, la búsqueda de una fórmula fílmica para contrarrestar el problema interior de la sociedad continuaba. Surgiendo un grupo de películas que proponían un modelo autoritario. Dos películas de U.F.A. provenientes de contextos contrarios abordan esta propuesta. *Fredericus Rex* (1922) y *Die Strasse* (La calle, 1923). En el caso de *Fredericus Rex*, una película con fines propagandísticos para la restauración de la monarquía (Kracauer, 2013, pág. 112). Dirigida por Arzen von Cserèpy. Se narra con poco apego a los acontecimientos históricos la vida de Federico el Grande en una sucesión de episodios. La actitud rebelde del joven príncipe Federico quién a toda costa tratara de escapar de la dura disciplina de su padre, es mostrada entorno a una historia amorosa del futuro rey. Actitud que le vale su arresto y presenciar la muerte ordenada por el rey, de su amigo Katte. Lo cual hace renunciar a todo intento de rebeldía por parte de Federico, al grado de aceptar el matrimonio que su padre le ha conseguido con la princesa Brunswick Bevern. Un matrimonio político que al consumarse deja tranquilo al rey quien se siente seguro ahora de dejar a un digno sucesor. Predicción que se cumple toda vez que Federico asume el trono.

De acuerdo a los intereses propangandísticos de la Ufa para convencer al público de que un gobierno autoritario podría ser la solución para lograr las pretensiones nacionales. El personaje de Federico será presentado un gobernante paternalista,

protector de las masas, promoviendo un bienestar general para la población, luchando contra las injusticias legales y la explotación de los pobres por parte de los ricos (Kracauer, 2013, pág. 112). Para lograr garantizar mayor empatía con el público, se muestran los sufrimientos íntimos de Federico en los momentos difíciles de la Guerra de los Siete Años. En donde es traicionado y abandonado por sus más fieles seguidores aun a pesar de genio estratégico y de tener un fuerte compromiso con el movimiento. Como es de esperarse, a estos hechos le siguen un conjunto de imágenes que muestran batallas victoriosas. Que dejan ver a Federico como una figura emblemática y deseable para las condiciones de la Alemania de ese entonces.

Aun cuando la película tuvo éxito en taquilla, fue recibida con una fuerte crítica por parte de la prensa, incluso hubo quienes invitaron a boicotear la película como fue el caso de Vorwärts y el diario comunista Freiheit (Kracauer, 2013, pág. 113). Sin embargo, su influencia fue tal, que en lo futuro se lanzaron numerosos filmes que trataron de seguir su modelo.

Con la dirección de Karl Grüne, en Die Strasse la temática se alejaba de las capas políticas, pero mantenía sintonía con la necesidad de un renunciamiento a las libertades en pro de un autoritarismo de una caótica sociedad. Todo comienza en una toma abierta cuando un hombre de edad madura y aparentemente de clase media, esta recostado en la sala de su casa, mientras su mujer prepara la comida. Otra toma abierta permite ver como repentinamente una luz entra por una de las ventanas de la habitación permitiendo que se cuelen algunas sombras de la activa ciudad. Sombras que llaman la atención del hombre y lo sacan de su estado de confort. Tras ver que su mujer se aproxima para preparar la mesa para disponerse a comer. El hombre se levanta para curiosear en la venta y ver lo que ocurre en la calle. Como si fuera una especie de conjuro el hombre queda maravillado por lo que sus ojos observan, un conjunto de sucesos llenos de dinamismo y vida, lo cual contrasta con su vida cotidiana inerte. Al verlo su mujer en este estado casi hipnótico, se acerca y también mira a través de la venta, pero ello sólo ve un paisaje urbano común, motivo por el cual, prontamente se incorpora a la mesa para

disponerse a comer, llamando a su marido para que, él haga lo mismo. Sin embargo, el hombre que de principio accede al llamado de su esposa, siente un impulso instintivo que lo lleva a huir de la habitación en búsqueda de las maravillas de ese hipnótico mundo nocturno que le ha seducido y le despierta el deseo de la aventura.

En esta cinta, la ciudad es presentada desde la percepción del hombre en cuestión. Su monótona vida, le exige tener un cambio radical en su vida, por lo cual, al ver las sombras que se proyectan en el techo de su casa, como si fuera una especie de encantamiento, lo atrapan y lo llevan a mirar ese mundo voraz externo. La ciudad tiene vida y está llena de matices, se puede transformar en una voraz jungla llena de peligros o en el lugar más apacible donde florecen los buenos sentimientos y los actos más heroicos. Por ello en un mundo convulso es necesario de alguien que siempre imponga el orden, la presencia de la autoridad siempre es necesaria para poner remedio a estos males e imponer el orden cuando así sea requerido. La fiesta, el alcohol y los juegos son hedonismos banales que alejan al hombre de la verdadera felicidad. Si el hombre desea un estado apacible y calmado, deberá conformarse con su vida monótona, de lo contrario tendrá que exponerse a los riesgos que implica tener una vida activa y llena de aventuras, un peligro que puede llevarlo al fin de su vida. Todo ello posiblemente refleja la crisis moral alemana que se vivía en su momento.

El juego de cámara, el empleo de recursos expresionistas tanto en escenografía como en efectos de iluminación y de cámara, hicieron de *Die Strasse*, una película que influirá en otras cintas que tratarán la misma temática: *Von Morgen bis Mitternacht* (de la mañana a la media noche, 1920), *Phantom* (El nuevo fantomas, 1922), *Die Flamme* (Montmartre, 1923), *Nju* (1924) y *Varieté* (Variedad, 1925).

Otro corte temático que surgieron en el periodo fueron las cintas fílmicas de detectives, películas sensacionalistas (Kracauer, 2013, pág. 124), las que ofrecían una mezcla de vida amorosa y social, las comedias y por supuesto las cintas de corte dramático. A finales del periodo de inflación alemana, volvió a resurgir el interés por las producciones históricas y aquellas que trabajan con las costumbres populares centradas en canciones que las describían.

Todas estas producciones generaron una camada de actores y actrices que se convirtieron en toda una institución (Kracauer, 2013, pág. 124), algunos dada su reputación y trabajo emigraron hacia el cine Hollywoodense, como el caso de la Actriz Asta Nielsen, dejando una huella profunda por su belleza y grandes cualidades en la interpretación de personajes ennoblecidos por el amor.

El cine expresionista alemán

En su nacimiento el cine alemán coincidió con un espíritu intelectual en la Alemania de Posguerra. Los alemanes estaban en una disposición de “Aufbruch”¹¹ (abandono del mundo derruido de ayer hacia un mañana edificado sobre el terreno de concepciones revolucionarias). El público se identificó con la ideología de vanguardia y se vio reflejado en sus dramas visionarios que anunciaban a una humanidad en decadencia con tendencias suicidas (Kracauer, 2013, pág. 44).

Contagiados de este tumultuoso Aufbruch los intelectuales, estudiantes y artistas se prestaron a realizar propuestas para la resolución de los problemas de una Alemania caída. El cine por su gran capacidad de llegar a las masas atrajo toda esa energía creadora que ansiaba un espacio para expresar las nuevas esperanzas, temores y proyectos que saturaban la nueva era. El movimiento artístico de vanguardia nacido en Munich, llamado expresionismo. Estaba en contra del impresionismo y el naturalismo. Se inspiraba en el gótico, barroco y romanticismo (Sánchez-Biosca, 1995, pág. 235). Invadió las calles berlinesas en todos los campos: literatura, música, teatro, pictórico y no podía faltar el cine (Sadoul, 1972, pág. 126). Demandaba expresiones irreales de las emociones, no solo del deformado escenario, sino también de los actores (Gill, 1996).

Según Labarrère (2009: Pág.123), el cine expresionista alemán surge entonces en el apogeo del cine alemán mudo (1919 a 1929). Con la presentación de la película manifiesto de la corriente expresionista, titulada “El gabinete del doctor Caligari (Das Kabinett des Doktor Caligari) la cual es estrenada en 1920. Interpretada por Werner

¹¹ Actualmente significa partida

Krauss, escrita por Hans Janowitz y Carl Mayer y dirigida en una primera etapa por Fritz Lang y posteriormente por Robert Wiene, es una de las primeras películas producidas en la UFA. Una narración revolucionaria que originalmente pretendía reflejar la crítica de un sistema político manipulador con una voraz autoridad que se hacía sentir en el servicio militar obligatorio y en las declaraciones de guerra (Kracauer, 2013, pág. 66). La atmósfera amenazante producida por sus escenas decoradas da un toque dramático a la historia, en la cual el personaje de Caligari representa la autoridad ilimitada. Por su parte, Cesare es creado en esta historia con la misión de retratar al hombre manipulado, creado para matar y ser asesinado, representando al hombre común quien es preparado para matar o ser asesinado en el servicio militar.

Sin embargo, Fritz Lang dejó su papel de director de la película y los escritores optaron como segunda opción a Wiene, quien trató de apegarse al concepto de Lang (Kracauer, 2013, págs. 66-70), sin embargo, cambió la historia, cambiando con ella sus intenciones críticas, las cuales dejaban al descubierto la demente autoridad imperante. Con su nuevo enfoque Caligari glorificaba a la autoridad y mostraba al hombre común como un demente, el cual durante su replegamiento después de la Primera Gran Guerra, reconsideró su creencia tradicional en la autoridad.

Caligari es la pionera de una larga cadena de películas realizadas completamente en un estudio. La importancia de la arquitectura en este tipo de películas fue preponderante, pues se convertía en jeroglíficos que expresaban la estructura del alma del alemán en su estado de replegamiento (Kracauer, 2013, pág. 78).

En su intento por considerar los fundamentos del <<yo>>, la imaginación humana no se limitó a especular sobre la tiranía, sino que se dio a averiguar qué ocurriría si la tiranía fuese repudiada como programa de vida. Parecía existir una sola alternativa: que el mundo se tornara en un caos por la liberación de todos los instintos y pasiones... Parecía que para los alemanes no había otra alternativa que el cataclismo de la anarquía o el régimen tiránico (Kracauer, 2013, pág. 78).

César es utilizado por el Dr. Caligari para buscar víctimas y matarlas. Para el escritor Hanz, Caligari simbolizaba el gobierno autocrático que el odiaba, obligándolos a asesinar o a ser asesinados. Para el coautor Carl Mayer, Caligari estaba inspirado en su siquiatra militar, con quien había luchado por permanecer fuera del ejército. Conrad Veidt quién interpretó a César, el sonámbulo dormido durante 23 años, en Caligari, destacó por su actuación y su diseño. Estuvieron tan alarmantes sus escenas que el personal de la película discutió sobre la contribución del director (Gill, 1996)...

La controversia sobre Caligari era que al dirigir no hacía nada por la calidad de la película. Fueron los tres directores de arte (Hermann Warn, Walter Röhring y Walter Reimann) o Weichmann y Heibald, quienes hicieron todo y que él no hizo nada... yo digo que el director lo hizo muy bien. Simplemente, por la forma en como integraba a los actores en el escenario...

Editor, Jean Oser.

El filme de Wiene sorprende tanto por su tema como por sus decorados y trabajo de iluminación (Labarrère, 2009, pág. 123). Ostensiblemente pintados y estilizados, los decorados de los tres artistas del grupo expresionista Der Sturm, le daban la espalda al realismo, siempre privilegiando las líneas diagonales, las cuales, por su violencia expresiva, desencadenaba una reacción insólita en el alma del espectador. Así como también, esculpían el espacio con la iluminación, para proyectar sombras y jugar con sus posiciones, para causar mayor tensión y drama a la escena.

Las películas expresionistas no son homogéneas, por tal motivo, resulta difícil hacer una lista de las características de este tipo de películas. Incluso resulta difícil realizar con certeza una cronología clara. Algunos autores mencionan que el cine expresionista alemán como tal finaliza en 1924 con la película "El hombre de las figuras de cera, pero su influencia estará presente en películas posteriores hasta el año de 1930. Mientras que otros marcan 1927 como la fecha de término con la filmación de Metrópolis de Fritz Lang. Sin embargo, hay otro grupo de autores entre ellos Krakauer y Sadoul quienes argumentan que el film expresionista alemán

finaliza hasta 1933, coincidiendo con la llegada de Hitler al poder, aunque no niegan la coexistencia de otras corrientes fílmicas e incluso hacen mención de subcorrientes que nacerán del género. Y que más adelante desglosaremos.

Por su parte, Lotte Eisner (1980: Páginas 107-111), menciona que sólo hay dos películas completamente expresionistas, los demás amalgaman elementos expresionistas con otros estilos fílmicos de la época. Puede ser que la iluminación sea expresionista y los demás elementos correspondan al *kammerspielfilm*¹² o algún otro género, o puede ser que la iluminación sea impresionista y de repente aparezcan elementos expresionistas en la iluminación, en los decorados o en las acciones de los personajes. Según esta autora, lo mismo sucede con los actores, los cuales son muy pocos: Conrad Veidt, Werner Krauss, Alexander Granach, Max Schneck entre otros. Los cuales como es natural después se trasladarán a otros estilos que les permitan estar vigentes entre el agrado de directores, productores y público. Para Eisner actores como Eugen Klöpfer (en "Die Strasse"), pretenden tener una actitud expresionista, pero son actores naturalistas. Lo mismo piensa sobre los directores como Lang, Murnau y Pabst considerados maestros expresionistas, quienes se valieron de estos recursos que adquirieron en su breve estancia en la corriente y posteriormente aplicaron las técnicas y trucos a sus siguientes producciones. Por ejemplo, en la película "los nibelungos" (1924), de Fritz Lang en la cual para poder hacer un paisaje misterioso se crearon árboles de yeso, los cuales eran iluminados para crear un ambiente misterioso; Así mismo, en la película *Metrópolis* (1927) Las imágenes de la moderna ciudad tienen una figuración deformada en algunas escenas para crear la sensación de caos; Por último, en *Der Letzte Mann* (1924), de Murnau, para recrear el estado de embriaguez del viejo hombre, El director se vale de los efectos de la "cámara

¹² Inventado por el guionista expresionista Carl Mayer, se presentó como una vuelta al realismo, respetando ciertas unidades de tiempo, lugar y acción, con una gran linealidad y simplicidad en sus argumentos. Facilitando la comprensión de las escenas para el espectador a tal grado de prescindir de los títulos explicativos. La sobriedad en la interpretación es otra de sus cualidades, la temática se acerca a la gente humilde y muestran sus vidas cotidianas. Por todas estas cualidades se postura como un género en oposición al expresionismo, sin embargo, tienen aspectos en común, por ejemplo, la inexorabilidad del destino. Como en el caso de "Der Letzte Man" (1924) de Murnau.

desencadenada” para poder transmitir la sensación de mareo y distorsión de la realidad.

Dos elementos importantes de este tipo de cine son la representación y la expresión. La primera, se encarga de mostrar objetos o personas en los cuadros. Mientras que la segunda, le imprime a los primeros sentimientos y emociones. Los pintores expresionistas querían mostrar emociones, algunas veces cercana a la locura (Una realidad interna del hombre en ese momento de la historia). A través de la exageración y la ilusión. Para conseguirlo, los dibujos debían ser vivificados, una visión del mundo que desarticulaba la perspectiva, la iluminación, las formas y las arquitecturas, pero además de ser necesario los personajes y su psicología. La actuación era similar a la pantomima (Sadoul, 1972, págs. 126-127), por ello el vestuario podía ser extravagante y el maquillaje cargado para imprimir mayor expresión. Los movimientos podían ser complejos o por el contrario se buscaba congelar las posturas en formas manieristas. La coordinación entre los movimientos escénicos, el escenario y la toma debía de estar en sincronía, de lo contrario se podía destruir la composición. Aquí juega un papel importante el tiempo en el que suceden los hechos de las historias dentro del fil, el cual es un tiempo irreal, puede acelerarse o alentarse y pocas veces coincide con el real. Esto obligaba a los actores en ocasiones a acelerar sus movimientos, cuando estaban fuera de las líneas reguladoras y a inmovilizarse cuando su postura armonizaba con la toma del cuadro escénico. Los filmes expresionistas en la estructura de la narración no siguen una estructura lógica y aunado a esto, las películas de este género, no dan respuestas a todas las interrogantes que plantean y por lo regular no tienen finales felices.

La escenografía representa los estados de ánimo de sus personajes, como en Caligari, película en la cual es común ver líneas rectas con trazos fuertes, terminando en puntas, para dibujar la ciudad o los edificios civiles. Tratando de representar el caos que hay dentro de Caligari y dentro de la sociedad. Todo ello se refuerza con el manejo de las luces y sombras para aportar dramatismo y expresión a cada escena. El poder la fotografía y la iluminación se convierten en elementos

importantes para reforzar estas ideas. Lo mismo que el simbolismo. Todo ello manifestado en la misma película, la cual sería demasiado influyente para el movimiento al grado de hablarse de “Caligarismo” cuando una película estaba en sintonía con estos elementos expresionistas.

El horror, lo fantástico y el crimen se apoderaron del expresionismo, parecía una metáfora deformada que planteaba el destino de Alemania en los comienzos de la República de Weimar (Sadoul, 1972, pág. 128). Nunca deja de asimilar y desarrollar su preocupación por la repetición del pasado, el cual tiende siempre a repetirse y por lo tanto jamás puede ser abandonado (Sánchez-Biosca, 1995, págs. 236-237). Si bien la muerte, la necesidad del compromiso, el retroceso o el adelanto hacia un mundo literalmente truncado y descompuesto, constituyeron un paso seguro para el fin del expresionismo durante la primera guerra mundial (Sánchez-Biosca, 1995, pág. 238)¹³, pero tiene la oportunidad de resurgir y vitalizarse al decretarse la derrota de Alemania.

Las representaciones de la pobreza en el CINE DE ORO MEXICANO (periodo de 1946-1952)

El término de la Segunda Guerra Mundial (1945) traería al cine mexicano un conjunto de problemas que debería resolver (García, 1998, pág. 150). Estados Unidos reactivaría su economía y su industria, con ello, las producciones Hollywoodenses retomarían su cauce y por lo tanto el apoyo que recibía la industria cinematográfica mexicana por parte de Hollywood sería limitado. El cine mexicano enfrentaría entonces un periodo de famélicas producciones (García, 1998, pág. 151).

¹³ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1995) El Expresionismo: De la plástica al cinematógrafo. en Ilustración y modernidad. La crítica de la modernidad en la literatura alemana Karen Andresen, Brigitte E. Jirku y Berta Raposo (eds.), Departamento de Filología inglesa y alemana. Universidad de Valencia. 1995, Cuadernos de filología. Año XVIII, ISBN 8437023114. P-238.

La producción de largometrajes en México descendió notablemente a 70 propuestas cinematográficas en comparación al año anterior donde se habían estrenado 82 películas. Y para 1947 la cantera fílmica mexicana arrojaba sólo 57 producciones.

Así mismo, la competencia internacional representaba una gran amenaza, pues en México las salas de cine tenían un alto número de producciones norteamericanas y de otros países, como se puede apreciar en la siguiente tabla (García, 1998, pág. 151).

Películas	1946	1947	1948	1949	1950
Norteamericanas	254	292	270	246	228
Mexicanas	77	62	78	107	104
Europeas	25	44	76	72	56
Argentinas	31	37	17	11	4
Otras	6	5	4	5	3
Totales	393	440	445	441	395

Para enfrentar tal situación, el gobierno mexicano optó como una estrategia de política comercial, abaratar el cine nacional. El periodo de las grandes súper producciones quedaba atrás. El culto al “churro”¹⁴ cinematográfico parecía ser una estrategia adecuada para hacer frente a la situación. Los costos de las producciones fueron abaratados y como consecuencia directa los tiempos de producción fueron recortados (García, 1998, pág. 151). Tres semanas debía de bastar para tener lista una producción normal, mientras que una cinta de apenas aceptada calidad se tomaba dos semanas más. De esta forma el cine cambiaba a un público de clase media y alta, por un público con menor exigencia artística, analfabetos o semianalfabetos que asegurarían un posicionamiento en el continente.

La producción cinematográfica quedaba bajo el auspicio del Banco del Cine (García, 1998, págs. 151-152) institución que durante el gobierno del presidente Miguel

¹⁴ Películas de baja calidad, tanto en producción cómo en historia.

Alemán (1946-1952) cambiaría de nombre (en 1947) por Banco Nacional Cinematográfico y por las compañías distribuidoras del propio banco: Películas Nacionales fundada en 1947, la cual operaba en territorio nacional, y Películas Mexicanas, operadora en el resto de Latinoamérica. Sin embargo, la actividad monopólica en la exhibición del filme en la pantalla grande fue una constante en este periodo (García, 1998, pág. 152), el cual estaba encabezado por el norteamericano Williams Jenkins en asociación con Maximiliano Ávila Camacho (gobernador en turno de Puebla y hermano del presidente Manuel Ávila Camacho), grupo que controlaba en 1949 no sólo el 80% de las salas de cine del país, además controlaba a un gran número de productores de cine. Sin embargo, hubo grupos que se oponían a este grupo monopólico como el escritor de izquierda José Revueltas escribió para la revista Hoy (García, 1998, pág. 152):

El cine mexicano no está en peligro de desaparecer. Está en peligro de convertirse en el instrumento de los intereses más oscuros y agresivos que existen contra la patria mexicana...

Aunado a esto, declaraba a Jenkins como enemigo de la patria, toda vez que mencionaba que éste había fingido un auto secuestro con la finalidad de provocar un conflicto internacional.

Para tratar de controlar la situación o tratar de sujetar el monopolio de forma legal, el gobierno federal inspirándose en la normatividad Hollywoodense decretó la ley de la industria Cinematográfica (García, 1998, pág. 152)¹⁵, dentro de la cual se quedaba la Secretaría de Gobernación, por medio de la Dirección General de Cinematografía, como la responsable de resolver los conflictos legales que giraran entorno al cine nacional. Y dentro de sus soluciones emitía la cláusula que restringía a los exhibidores de cine a tener intereses económicos en la producción y la distribución de las películas. Además de emitir normas de censura en contra de las imágenes que atentaban en contra de las buenas costumbres.

¹⁵ GARCÍA, Emilio (1998). Breve Historia del Cine Mexicano: Primer siglo 1897-1997. Capítulo VII 1946 a 1950. El monopolio y la ley. México. Conaculta-IMCINE. P. 152.

La visión de marginalidad

El periodo alemanista se caracterizó por ser un gobierno de aceleramiento industrial con un importante crecimiento económico que sólo beneficiaba a un pequeño sector de la población, principalmente la élite industrial nacional y extranjera, marcando con esto un retroceso de beneficio social, que afectó a la mayor parte de la población, la cual además experimentó el alto índice de corrupción política y autoritarismo (Oscura, 2010, pág. 97).

El proyecto de modernización había contemplado dotar de una ciudad moderna que brindara los servicios públicos necesarios a sus habitantes, por ello se realizaron varias obras públicas de drenaje, tendido eléctrico, construcciones de monumentos, escuelas, hospitales, unidades habitacionales y otros espacios públicos que beneficiarían a la sociedad. Sin embargo el gobierno no contempló de manera correcta el crecimiento desmedido de las ciudades, el cual había sido ocasionado en gran parte por la desatención y mala situación en la que se encontraba el campo mexicano, dejando a muchos de los granjeros en un estado de miseria, ante lo cual las ofertas laborales en la ciudad y los programas de rentas congeladas que ya existían desde 1942 por iniciativa del Presidente Ávila Camacho y prorrogada por Miguel Alemán en 1948, les brinda una esperanza para salir adelante de tal situación. Provocando con ello un incremento en la población, como en la ciudad de México, la cual pasó de 1.7 millones de habitantes a 3 millones, generando el nacimiento de una nueva clase media y a sectores populares y marginales, asentados en el centro y los suburbios.

La comedia ranchera y el melodrama familiar eran géneros que se retomarían en el cine mexicano, dejando buenos resultados, así como como el de cabareteras y el de arrabal, los cuales fueron distintivos de este periodo (Oscura, 2010, pág. 97). Éstos daban una clara idea de la realidad urbana de aquel entonces, con todo y su marcada desigualdad social generada en su desarrollo (Oscura, 2010, pág. 99). La problemática socio-cultural quedaba destapada a través de espacios humanos emergentes, como el barrio y la vecindad, ocupados frecuentemente como

escenarios pintorescos, en donde ocurrirá un sinfín de historias, de tinte cómico o melodramático.

Desde el punto de vista de Oscura (2010), en este periodo el tratamiento popular de lo urbano no fue algo homogéneo, se pueden distinguir tres estilos, de los cuales, dos de ellos serán retomados durante las décadas siguientes y posteriormente llegarían a la televisión, y que a pesar de sus diferencias formales, compartían una visión acrítica y conformista de la desigualdad social, donde la pobreza era una condición natural, nunca vista por una injusticia social o por la mala administración de las autoridades; y un tercero, que sólo serviría de modelo a la temática de la pobreza urbana, esos estilos se pueden agrupar en: El maniqueísmo sentimental, el costumbrismo populista y la desmitificación subversiva.

El primero, trata sobre una visión ingenua, barroca y desorbitada de estética ecléctica, que reducía la complejidad social a una simple división entre ricos y pobres, otorgándoles atributos negativos a los primeros y positivos a los segundos. Esto se puede ver claramente en películas como **Nosotros los pobres** y **ustedes los Ricos**, ambas películas de Ismael Rodríguez (1947 y 1948).

El segundo por su parte, a través de la construcción de historias sencillas, apartadas del sentimentalismo y la truculencia, buscaba la construcción de personajes populares a partir de actores sociales fácilmente reconocibles (Como los choferes de los camiones, globeros, etc.), describiendo su psicología, dramas cotidianos, su vida laboral y especialmente su lenguaje vernáculo. Ejemplos de este tipo de película son **¡Esquina Bajan...!** y **¡Hay lugar para... dos!** (1948, Alejandro Galind), **Dos pesos dejada** (1949, Joaquín Pardavé), **Amor de la calle** (1949, Ernesto Cortázar), **Quinto patio** (1950, Raphael J. Sevilla), **El pecado de ser pobre** (1950, Fernando A. Rivero), **Donde nacen los pobres** (1950, Agustín P. Delgado) y **Arrabalera** (1950, Joaquín Pardavé).

Estas posturas deben de entenderse en el contexto histórico de la posguerra, señala la autora, marcado por la política anticomunista, y ante la cual cualquier intento de hacer una crítica directa a la pobreza era considerado un acto prosocialista o comunista. El éxito que obtuvieron estos dos estilos fue amplio, dejándolos como el

principal modelo en la representación de lo popular-marginal. A través de ellos el grueso de la población sentía una plena identificación, ya que los códigos melodramático y realista, así como las estrategias de recepción dirigidas al espectador, suponían la representación una realidad que le era familiar al espectador, en la cual se resaltaban acciones y pasiones por sobre las palabras, privilegiando relaciones primarias y sus signos: La familia, la obediencia, el deber, la traición, la justicia, etc. Lo popular se incorporaba en lo masivo, activando señas de identidad de la cultura popular.

En el tercer estilo, se haya una forma más cerca al neorrealismo italiano, a la nueva objetividad alemana y al cine negro estadounidense. Una forma desmitificadora de la miseria y sus efectos, demostrando su crudeza, buscando explorar la conducta humana a través de personajes en situaciones de pobreza, pero sin idealizarlos, sin juzgamientos, ni sentidos moralizantes, apelando básicamente a la violencia de las imágenes. Un ejemplo de este tipo de películas es **los olvidados** de Luis Buñuel (1950)

Lo significativo de este periodo concluye Oscura, fue el haber desarrollado una forma exitosa de representar el universo de la pobreza urbana introduciendo a los sectores populares de la ciudad en ella. Lo cual partió de detectar la problemática social del crecimiento de los espacios de pobreza en las ciudades, pero además de legitimar esos mismos espacios de pobreza llevada a cabo por el cine internacional, concretamente por el cine neorrealista, quién reivindicó la necesidad de dar voz y presencia a la problemática de los grupos marginales, en el contexto de la posguerra.

Lo cual converge con la idea de que la gran atracción que la gente ha sentido por el cine desde sus inicios, le ha permitido a éste, tomar elementos característicos de las distintas sociedades para mostrarlos como representaciones, las cuales contribuyen a la creación de modelos y estereotipos que son rápidamente adoptados por los espectadores, recreando su imaginario e influyendo directamente o indirectamente en su realidad (Ramos, 2013, págs. 305-322).

Capítulo III: Metodología.

Introducción

Objetivo

El objetivo general de este capítulo es describir de qué forma Las políticas de Estado, orientaron la representación cinematográfica de la pobreza, tanto en la República de Weimar en Alemania del cine mudo expresionista y de la Nueva Objetividad, como en México durante el periodo de la segunda etapa del Cine Mexicano de Oro (1946-1950).

Los objetivos secundarios sería demostrar que en las películas

Nosotros los pobres y en die Freudlose Gasse se da una interpretación de la pobreza que se puede observar a través de los contextos, del acceso a la educación, acceso al empleo, acceso al ingreso, acceso al alimento, acceso a la vestimenta y acceso a la vivienda y sus servicios básicos, así como también, de los espacios en decadencia en que se sitúa la historia de las películas.

Presentado de otra manera en forma de tabla de trabajo lo plantearíamos de la siguiente manera:

Categorías de Análisis	Película mexicana: Nosotros los pobres	Película alemana: Die Freudlose Gasse	Resultado
Acceso a la Educación			Semejanzas y diferencias
Acceso al empleo			Semejanzas y diferencias
Acceso al ingreso			Semejanzas y diferencias
Acceso al alimento			Semejanzas y diferencias
Acceso al vestido			Semejanzas y diferencias
Acceso a la vivienda			Semejanzas y diferencias

Acceso a los servicios básicos en la vivienda.			Semejanzas y diferencias
Espacios en decadencia en que se sitúa la película			Semejanzas y diferencias

Hipótesis

Las políticas de Estado, orientaron la representación cinematográfica de la pobreza, tanto en la República de Weimar en el cine mudo expresionista y de la Nueva Objetividad, como en México durante el periodo de la segunda etapa del Cine Mexicano de Oro (1946-1950). Práctica que podíamos contemplar al realizar un análisis histórico comparativo de la interpretación de la pobreza en las películas: Nosotros los Pobres y en Die Freudlose Gasse, a través de sus contextos, del acceso a la educación, acceso al empleo, acceso al ingreso, acceso al alimento, acceso a la vestimenta y acceso a la vivienda y sus servicios básicos, así como también, de los espacios en decadencia en que se sitúa la historia de las películas.

Preguntas a responder

¿Cuáles son las semejanzas y diferencias que guardan entre sí, las películas “Nosotros los Pobres” y “Die Freudlose Gasse” entorno a las políticas públicas del Estado sobre educación de sus respectivos países?

¿Cuáles son las semejanzas y diferencias que guardan entre sí, las películas “Nosotros los Pobres” y “Die Freudlose Gasse” entorno a las políticas públicas del Estado sobre el empleo de sus respectivos países?

¿Cuáles son las semejanzas y diferencias que guardan entre sí, las películas “Nosotros los Pobres” y “Die Freudlose Gasse” entorno a las políticas públicas del Estado sobre el ingreso de sus respectivos países?

¿Cuáles son las semejanzas y diferencias que guardan entre sí, las películas “Nosotros los Pobres” y “Die Freudlose Gasse” entorno a las políticas públicas del Estado sobre los alimentos de sus respectivos países?

¿Cuáles son las semejanzas y diferencias que guardan entre sí, las películas “Nosotros los Pobres” y “Die Freudlose Gasse” entorno a las políticas públicas del Estado sobre el acceso al vestido de sus respectivos países?

¿Cuáles son las semejanzas y diferencias que guardan entre sí, las películas “Nosotros los Pobres” y “Die Freudlose Gasse” entorno a las políticas públicas del Estado sobre el acceso a la vivienda de sus respectivos países?

¿Cuáles son las semejanzas y diferencias que guardan entre sí, las películas “Nosotros los Pobres” y “Die Freudlose Gasse” entorno a las políticas públicas del Estado sobre los servicios básicos en la vivienda de sus respectivos países?

¿Cuáles son las semejanzas y diferencias que guardan entre sí, las películas “Nosotros los Pobres” y “Die Freudlose Gasse” entorno a los servicios públicos?

¿Qué es el método comparativo en el cine?

En palabras de Lagny (1957: Pág. 53), el objeto de la historia depende esencialmente del problema que inicialmente plantea el historiador y de los conceptos que le permitan formular la pregunta inicial de la investigación. Por lo tanto, solo se pueden construir objetos de estudio si se han propuesto previamente los objetivos, los cuales son en resumidas palabras, la meta o fin que se pretende alcanzar en una investigación, y en el cual se indica el propósito por el que se realiza una investigación.

Los objetivos se centran en un área de conocimiento específica y van enfocados a ampliar el área de conocimientos sobre una determinada materia. La redacción de los objetivos deberá partir del verbo en infinitivo y deberán de ser claros, alcanzables y pertinentes. Y deberán ser planteados a partir de una problemática detectada o de una hipótesis.

Así mismo, los objetivos deberán de ser planteados a nivel general y específico. Los primeros se centran en un aspecto u objeto de estudio amplio e indicaran lo propósitos generales de la investigación. Por consiguiente, resumen el resultado

final que pretende alcanzar la investigación. En nuestro caso podríamos plantearlos como:

- a) Objetivo general: Identificar las formas de representación cinematográfica de las Políticas de estado sobre la pobreza: en el cine de la República de Weimar y el cine mexicano del periodo 1946 a 1950.

Por su parte, los segundos, se plantean sobre aspectos concretos, derivados de los objetivos generales:

Identificar las formas de representación cinematográfica de las Políticas de estado sobre la pobreza: en el cine de la República de Weimar y el cine mexicano del periodo 1946 a 1950. A partir de:

- a) Identificar la relación de la producción cinematográfica de estos países con sus respectivos contextos sociales.
- b) Identificar la relación de la producción cinematográfica de estos países con sus respectivos contextos económicos.
- c) Identificar la relación de la producción cinematográfica de estos países con sus respectivos contextos políticos.
- d) Identificar la relación de la producción cinematográfica de estos países con sus respectivos contextos culturales.
- e) Identificar la relación de la producción cinematográfica de estos países con sus respectivas legislaciones gubernamentales, en referencia a la misma producción cinematográfica.
- f) Comparar bajo que planteamientos legislativos se da una interpretación estética de la pobreza en el cine de la República de Weimar y en el cine mexicano del periodo 1946 a 1950

Por otra parte, la construcción del objeto de estudio se da a partir de delimitar el periodo de estudio, el espacio geográfico, el conjunto de conocimientos y los problemas que plantea dicho periodo, problemas que el historiador tendrá que

resolver (Lagny, 1997, pág. 50). Así mismo, la expresión <<objeto histórico>> expresa la idea de una realidad determinada, de la cual el historiador intenta resaltar todos sus componentes o partes, en términos de <<territorios>> es decir, como temas y nociones provenientes del sentido común que requieren de una conceptualización para poder posteriormente abrir <<trayectos>> o <<canteras>>. Por lo tanto, para convertir algo en territorio, significa reflexionar sobre su función dentro del campo social. Y su <<cantera>> o <<trayecto>>.

En el caso del cine (Lagny, 1997, pág. 55) para que el historiador pueda convertirlo en un territorio abierto a un tipo de investigación histórica que le permita explicar su funcionamiento, siempre deberá hacerse la pregunta ¿A qué territorios puede pertenecer determinado tema? ¿Qué trayectos recorre? Y deberá de tomar en cuenta las cuestiones que sugiere para imaginar el tipo de historia que se puede hacer. ¿Qué es lo que hace –o no- del cine un fenómeno específico de la historia general? ¿Qué lazos mantiene con otros fenómenos? Y, por último, preguntarse si ¿Posee autonomía relativa? Pero es importante, además, que se tenga en cuenta que los objetos historificables son aquellos que se pueden conceptualizar.

Los dispositivos que favorecen la producción, la elaboración y la recepción de las obras fílmicas, ante los ojos del historiador se convierten en un discurso que puede ser convertido en objeto de estudio, los cuales deberá de interpretar y rendir cuenta de ellos desde un punto de vista histórico (Lagny, 1997, pág. 55).

Michel Lagny (1997: Pág. 55) menciona que Debido a que el mundo se organiza geopolíticamente en Estados-Naciones (Al menos en occidente), la identidad nacional es el fundamento de la cohesión cultural. Por lo tanto, plantear la noción de cinematografía nacional, se convierte en el más sólido y justificado de los principios de segmentación. El concepto de nación, que se impuso definitivamente en el siglo XIX, constituye el fundamento de la identidad de los grupos sociales. Seguiremos el sentido común cuando se reconoce una identidad nacional a través de una comunidad de valores culturales (en gran medida cimentada sobre una lengua y una historia comunes), que se apoya en un <<Estado-Nación>>

estructurado, alrededor de un territorio, de un poder institucional y de grupos de intereses económicos.

Sin embargo, advierte el mismo autor (Lagny, 1997, pág. 55) que hacer tal planteamiento, conlleva tomar en cuenta algunos aspectos tales como el hecho de que un filme esta tan estrechamente ligado a la sociedad que lo produce, que está literalmente influenciado por corrientes de pensamiento. Es tarea del historiador explotar esta ósmosis, cada vez que intenta comprender las mentalidades o el imaginario de una sociedad a través de las secuencias fílmicas.

Por otro lado, se tiene que tomar en cuenta que si en un principio el cine fue creado como un lenguaje visual que permitiera traspasar las barreras lingüísticas. Tras el establecimiento del cine sonoro y el establecimiento de estudios locales, así como la práctica de crear versiones múltiples películas en dos o tres idiomas diferentes, los diferentes códigos socio-culturales pueden crear disparidades entre las diferentes versiones (Lagny, 1997, pág. 98). Así el guion tiene que ver directamente con las distintas concepciones sobre lo que es aceptable para una cultura nacional y lo que no lo es para otra.

Una cinematografía nacional puede ser entendida como el conjunto de filmes que presentan elementos recurrentes, temáticos y formales y que puedan justificar la existencia de un <<modelo>> del filme como por ejemplo el del cine francés, alemán o americano (Lagny, 1997, pág. 102).

Muchos filmes son contenedores de alusiones de la historia nacional de su país o de algún otro (Lagny, 1997, pág. 99), por esta razón es importante tener como referencia el contexto histórico al que se refiere la cinta y el contexto socio-histórico en el que fue producida (Lagny, 1997, pág. 101). La tarea del investigador será entonces construir redes intertextuales apropiadas que ayuden a realizar el análisis crítico de los trazos dominantes o repetitivos que hacen que una cinta sea considerada como un filme nacional (Lagny, 1997, pág. 102).

En el caso de nuestra investigación encontramos que el cine de la República de Weimar (1919-1933) es un periodo de producción fílmica en la cual una de sus

posibles delimitaciones temporales coincide con el periodo de gobierno de Weimar, como lo obvia su nombre. Así mismo es un cine que se encuentra sujeto y supervisado a la legislación alemana y que además obedece a ciertos criterios de propaganda políticos que beneficiarían al gobierno imperante. Así mismo, los contextos sociales, culturales, políticos y legislativos pueden observarse en específico en las producciones que elegimos para esta investigación.

Por su parte el cine mexicano del periodo de 1946 a 1950 se encuentra al igual que el cine de la República de Weimar, sujeto a la legislación del Estado. Y en algunos casos servirá para difundir los programas, ideologías e intereses políticos. Así mismo al igual que en Alemania, el tema de la pobreza será representado. Por estas razones, nuestro tema puede ser parte de un estudio comparativo dentro de la historia del cine, en el cual se puede comprender a través de las representaciones estéticas cinematográficas de los periodos en cuestión, como afectaron los factores sociales, económicos, políticos, culturales y la legislación de la producción cinematográfica, a la interpretación de la pobreza en la cinematografía de la República de Weimar y el cine mexicano del periodo 1946 a 1950.

La historia cuenta con un método (Lagny, 1997, págs. 58-59) para llevar a cabo su investigación, el cual proporciona las herramientas adecuadas que le permitirán al investigador realizar una exploración y explotación de sus <<canteras>> o <<trayectos>> y alcanzar correctamente los objetivos. Tal método cuenta con una serie de pasos que a continuación mencionaremos e iremos desglosando:

a) Búsqueda y selección de fuentes de información:

Tales fuentes deben de ser tratadas a través de un aparato crítico (Lagny, 1997, pág. 60) en cual nos proporcionará un conocimiento respecto de:

1. Si se tratan de testimonios verdaderos o falsos a través de la crítica externa o erudita (Lagny, 1997, pág. 60). Para ello es necesario saber cómo fueron producidas y determinar su procedencia, al mismo tiempo, observar si mantienen en el mismo estado o han sufrido alteraciones o cambios.

2. Tener una vaga idea de que es lo que queremos preguntarles a través de la crítica interna o de la credibilidad hacia el autor (Lagny, 1997, pág. 60): Una vez que se conoce lo que el autor del documento ha dicho, se plantean las siguientes preguntas: ¿Qué es lo que quiso decir el autor? ¿Creía en lo que decía? ¿Estaba autorizado para creer lo que decía?

3. Al término de estas operaciones se opera un control mediante el cotejo de las fuentes de información (Lagny, 1997, págs. 64-65). Para ello se debe de considerar que, para el historiador, las fuentes de información van más allá de la bibliografía, ya que se puede considerar como fuente otro tipo de recursos tales como: fotografías, filmografías, revistas, periódicos, páginas web especializadas, comics, etc.

En este marco, los filmes son fuentes de información valiosa que exigen un tratamiento crítico adecuado (Lagny, 1997, pág. 66), la cual comienza desde el saber elegir los filmes adecuados para extraer la información requerida, saber elegir el momento en que serán ocupados y como serán utilizados, para ello se tendrá que generar un cuestionario claro y preciso que nos permita extraer la información requerida de forma acertada.

Los filmes que hemos seleccionado son los siguientes:

Nosotros los pobres (1948) del director Ismael Rodríguez

Die Freudlose Gase (1925) del director Georg Wilhelm Pabst

Para generar el paso anterior, algunos investigadores se valen de la serialización y del tratamiento del documento como documento/monumento (Lagny, 1997, págs. 68-75). El primero llevaría a realizar un razonamiento cuantitativo de forma comparativa, mientras que el segundo, hace pensar el documento como un objeto tan institucional como el monumento, que tiene una intencionalidad, ya sea de forma consciente o inconsciente que el trabajo histórico debe de evidenciar. Por lo tanto,

el documento deberá trabajarse desde el interior hacia el exterior, introduciéndolo en una red de situaciones interconectadas y no tratarse como un <<acontecimiento>> algo aislado.

Dentro de este proceso el historiador debe de organizar la información (Lagny, 1997, pág. 72), distribuirla, ordenarla, repartirla en niveles, establecer series, distinguir lo importante de lo que no es importante, definir unidades y describir sus relaciones. Para ello es importante detectar procesos de estructuración dominantes y sincrónicas o las rupturas diacrónicas que constituyen <<discontinuidades>>, es decir, la <<constitución del problema a resolver>>, recordando siempre, que una obra está realizada en un sistema de citas, y por lo tanto puede contener una importante carga de influencias de un pensamiento interior.

4. El hacer historia proviene de un ejercicio crítico reflexivo entre las observaciones de las fuentes de información y la hipótesis que inicialmente se ha planteado y que debe de quedar en marcada en la <<Historia conceptualizante>> o <<historia problema>> (Lagny, 1997, pág. 53). Toda vez que el historiador ha realizado este ejercicio, se deberán generar <<conceptos históricos>>, los cuales son herramientas necesarias para tratar de abordar y explicar los procesos que se están estudiando (Lagny, 1997, pág. 55).

La problematización planteada en la investigación, los contextos en los que se sitúa dicha problemática y la conceptualización deberán estar respaldadas con la revisión del <<Estado del Arte>> o <<Estado de las cosas>> (Lagny, 1997, pág. 56).

Realizar un análisis comparativo, en este caso, de la filmografía seleccionada comparándola por pares, estableciendo vías o canales que sirvan para poder establecer un análisis comparativo entre ellas. En nuestro caso hay canales de comparación que son compartidos y útiles para todos los filmes que trabajamos:

- a) Identificar la relación de la producción cinematográfica de estos países con sus respectivos contextos sociales.

- b) Identificar la relación de la producción cinematográfica de estos países con sus respectivos contextos económicos.
- c) Identificar la relación de la producción cinematográfica de estos países con sus respectivos contextos políticos.
- d) Identificar la relación de la producción cinematográfica de estos países con sus respectivos contextos culturales.
- e) Identificar la relación de la producción cinematográfica de estos países con sus respectivas legislaciones gubernamentales, en referencia a la misma producción cinematográfica.

Pero existe un canal comparativo que se diferenciará en cada par de acuerdo a la forma estética bajo la cual se representa la pobreza en cada par de películas a trabajar. Por lo tanto, quedaría de la siguiente forma.

- f) Comparar bajo que planteamientos legislativos se da una interpretación estética de la pobreza en el cine de la República de Weimar y en el cine mexicano del periodo 1946 a 1950:
 - 1) En “Nosotros los pobres” (1948) de Ismael Rodríguez V.S. “Die Freudlose Gasse” (1925) de Georg Wilhelm Pabst. El canal comparativo será como en ambos filmes se da una interpretación de la pobreza a partir del acceso a educación, acceso al empleo, acceso al ingreso, acceso al alimento, acceso al vestido, acceso a la vivienda, accesos a los servicios de la vivienda y sus servicios básicos, Así como también a los servicios públicos, que reflejan los contextos de pobreza en donde se sitúan las historias de ambas películas. La primera considerada como melodrama urbano y la segunda perteneciente a la nueva objetividad (Neue Sachlichkeit) del grupo de la influencia verista italiana, la cual rasga la forma objetiva del mundo de hechos contemporáneos y representan la experiencia corriente en su tiempo y febril temperatura. Sin embargo, dentro de ella se encuentran características del cine expresionista alemán, en la

utilización de las luces y algunos decorados, que sirvieron para acentuar el drama y los entornos de pobreza.

En estas cintas fílmicas, el canal comparativo se dará en el análisis de la interpretación de la pobreza a partir de la situación real de pobreza que tratan de dibujar.

g) Establecer conclusiones de forma crítica y objetiva

Para Lagny (1997: Pág. 259) la exposición de conclusiones representa la última etapa del método histórico, las cuales son extraídas de la investigación:

<<La escritura histórica no es más que un montaje de fuentes realizado mediante el discurso del historiador que parte de hipótesis que serán remodeladas por las conclusiones extraídas del análisis de los documentos>>

Resumen de la metodología:

1. Plantear los objetivos de la investigación

Realizar un análisis histórico comparativo de la interpretación de la pobreza según los cánones estatales de la República de Weimar y del cine de oro mexicano.

Los objetivos deben de estar inmersos dentro de un objeto de estudio que tiene una delimitación temporal y espacial.

2. Buscar las fuentes de información apropiadas en archivos, hemerotecas, filmotecas páginas de internet especializadas, publicaciones, etc.

3. Hacer una clasificación, categorización y validación de las fuentes de información apropiadas a través de una crítica externa e interna a los textos encontrados.

4. Generar cuestionarios apropiados para extraer la información requerida de acuerdo a los objetivos de la investigación.
5. Generar un análisis comparativo de las fuentes de información
6. Generar una explicación crítica adecuada a la información obtenida al análisis comparativo del:

a) Análisis comparativo contextual:

Contextos sociales

Contextos políticos

Contextos económicos

Contextos legislativos: Cómo trata el Estado el tema de la pobreza y hace una legislación sobre el cine.

b) Análisis comparativo filmográfico

Bajo que planteamientos legislativos se da una interpretación estética de la pobreza en el cine de la República de Weimar y en el cine mexicano de oro.

- a) Nosotros los pobres (1948) Ismael Rodríguez V.S. Die Freudlose Gasse (1925) Georg Wilhelm Pabst.

7. Elaboración de conclusiones

Análisis de las dimensiones de la pobreza en: pareja de películas

Una definición de pobreza y sus dimensiones de análisis.

Para poder entender las interpretaciones que en el cine se dan acerca de la pobreza, primero debemos de tener claro a que nos referimos con el término pobreza. Domínguez (2006: Págs. 27-34) explica que el estudio científico de la

medición de la pobreza se remonta al siglo XX, cuando Rowntree (1901) elaboró un estudio de la pobreza en York, en el cual, utilizó un concepto de pobreza basado en requerimientos nutricionales. A partir de entonces, se han desarrollado y utilizado nuevos conceptos y metodologías sobre la medición de la pobreza. Pero fue hasta los años 40 del siglo pasado cuando “se descubre” en los primeros informes del Banco Mundial, la pobreza a escala mundial. La cual, era entendida como una operación estadística de carácter comparado que afectaba a los ingresos per cápita de los diferentes estados. Desde esta perspectiva, se deriva una estructuración mundial de la pobreza muy clara: países de mayor renta y países de renta inferior. Por lo tanto, un país pobre es el que queda por debajo de un determinado nivel de renta o umbral. Así, en 1948, el Banco Mundial define como pobres a los países con una renta por habitante menor a 100 USD y “por primera vez en la historia, naciones enteras y países son considerados (y se consideran a sí mismos) como pobres en el sentido de que sus ingresos son insignificantes en comparación con aquellos países que actualmente dominan el mundo económico”.

La misma autora, menciona que un poco más adelante, durante las décadas de los años 1950 y 1960 se consideraba que el crecimiento era el principal instrumento de reducción de la pobreza. Sin embargo, desde el propio Banco Mundial y hacia el final de los años 60 y durante los 70 del siglo en cuestión, se produce una reconducción en el término pobreza. Así, se comienza a hablar de pobreza absoluta y de niveles de vida, sobre los que pesa una clara delimitación o franja a partir de la cual se es pobre.

Sin embargo, aclara que, es en 1973 cuando el Banco Mundial lanza el primer concepto de pobreza absoluta en un discurso dado por su Presidente, Robert McNamara se pueden ver algunas de las dimensiones de la pobreza:

“...unas condiciones de vida tan degradadas por la enfermedad, el analfabetismo, la desnutrición y la miseria que niegan a sus víctimas las necesidades humanas fundamentales; unas condiciones de vida tan limitadas que impiden la realización del potencial de los genes con que se nace”.

En los años 80, se comienza a tratar la pobreza desde el desarrollo humano. Así se comienza a considerar la pobreza como algo multidimensional: se tienen en cuenta, además de la renta, aspectos como la educación y la sanidad. Es sobre esos tres aspectos clave sobre los que comienzan a construirse distintos indicadores de pobreza. Así, en el Informe sobre Desarrollo Humano de 1997 (PNUD, 1997), se da por primera vez una noción moderna de pobreza global en el contexto de desarrollo.

Así mismo nos comenta también que en la mayoría de los estudios económicos sobre pobreza que se han realizado se han centrado principalmente en la necesidad, el estándar de vida y en la insuficiencia de recursos; y los indicadores más aceptados han sido los ingresos disponibles, el consumo de bienes y la satisfacción de ciertas necesidades básicas. El concepto de necesidad se refiere a la carencia de bienes y servicios mínimos requeridos para vivir y funcionar como un miembro de la sociedad; por lo tanto, este enfoque se limita a centrar la atención en determinados artículos considerados básicos para la supervivencia de un individuo, como el alimento o el vestido. Al hablar de estándar de vida, no se refiere únicamente a determinadas privaciones, sino también al hecho de vivir con menos que otras personas; surge en este enfoque la relación ser más pobre que...

Por su parte, La ONU ha definido a la pobreza como “la condición caracterizada por una privación severa de necesidades humanas básicas, incluyendo alimentos, agua potable, instalaciones sanitarias, salud, vivienda, educación e información. La pobreza depende no sólo de ingresos monetarios sino también del acceso a servicios” (ONU, 1995: 57).

Por último, la insuficiencia de recursos se interpreta como carencia de riqueza para adquirir lo que una persona necesita; según esta última interpretación, la satisfacción de las necesidades no implica necesariamente que una persona deje de ser pobre, porque dicha satisfacción puede no haber sido lograda por medio de recursos propios.

Como lo indica Domínguez (2006: Págs. 27-34), utilizar la definición del “estándar de vida” plantea la necesidad de identificar claramente cuáles son los objetos que determinan ese estándar para, de esta forma, poder establecer claramente la

relación “ser más pobre que...”. El análisis económico tradicional suele identificar la noción de estándar de vida con la utilidad que experimentan los individuos ante el consumo de bienes (enfoque utilitarista).

Debido a lo anterior, en este trabajo, la discusión de la pobreza se limitará a entender la pobreza como una pobreza económica, puesto que está vinculada a las carencias de recursos económicos de las personas, para el consumo de bienes y servicios económicos. De este modo, un estándar de pobreza está basado en el nivel de recursos de la familia que se juzgan necesarios para tener un nivel de vida mínimamente adecuado. Por lo tanto, trataremos con el concepto, definición y medición de la pobreza desde lo que muchos llaman pobreza material, la cual se da cuando la población no tiene algo que necesita, o cuando carece de los recursos para acceder a las cosas que necesita (Spicker, 2009, págs. 291-306). En adelante, diremos que un individuo es pobre cuando su nivel de vida está por debajo de un determinado nivel mínimo (Spicker, 2009, págs. 291-306), aunque sabemos que el nivel de vida es un concepto multidimensional, como argumenta Sen (1983), ya que se compone de un conjunto de requisitos que determinan la capacidad de participar en la vida social de la comunidad con un nivel mínimo aceptable.

Calidad y espacios de la vivienda, y sus servicios básicos, así como los servicios públicos en los entornos de pobreza donde se sitúan las historias de las películas.

La calidad y espacio de la vivienda es un aspecto que nos permite distinguir entre clases sociales y su nivel de pobreza.

Durante el gobierno del Presidente Miguel Alemán Valdez se dio una política de modernización y embellecimiento de las ciudades, dentro de las cuales se pretendió construir viviendas dignas para los trabajadores (Fundación Miguel Alemán, 2015). Por ello se construyeron grandes multifamiliares en los centros urbanos, como el Presidente Juárez y el Miguel Alemán, fueron edificados en la ciudad de México. Los cuales fueron insuficientes, pues pese a los programas existentes para subordinar el campo a la industria y así lograr que floreciera el campo mexicano, se

desato un gran proceso migratorio del campo a la ciudad, lo cual orilló a que diversos grupos sociales buscaran espacios económicos para vivir en las ciudades. La periferia y las vecindades del centro de las ciudades se convirtieron entonces en los lugares predilectos para vivir. Los espacios eran reducidos y los servicios básicos en muchas ocasiones no estaban completos o tenían que ser compartidos entre vecinos, se trató de apoyar a estos sectores regularizando el precio de los alimentos y subsidiando el costo del transporte público, sin embargo, la pobreza en la ciudad seguía creciendo.

Pero no todo era pobreza, aunque representaba el grueso de la población, las clases más favorecidas se vieron beneficiadas, se desarrollaron nuevas unidades habitacionales, con los servicios más modernos del momento, así mismo la construcción de monumentos y edificios públicos, embellecieron las ciudades.

Por su parte, en la política de la República de Weimar, se pueden distinguir tres periodos o fases en la política de vivienda alemana de 1914 a 1933, que se caracterizaron por los diferentes niveles de la construcción y los compromisos urbanos (Zimmermann, 1997, pág. 154):

- 1914-1923 Primera Guerra Mundial y la inflación tiempo
- 1923-29 años veinte, la llamada época de "oro"
- 1929-1933 Gran Depresión

Con el nacimiento de la construcción de viviendas de protección oficial surgió el reconocimiento de que el Estado debía intervenir en el desarrollo urbanísticos con el fin de mejorar las deplorables condiciones de vida de los ciudadanos (Altrock, 2005).

Los temas centrales de la gestión social demócrata alemana fueron la lucha contra la renta privada del suelo, la acción cooperativa de la edilicia popular y la renovación tecnológica del ciclo productivo. Para su implementación fue necesario realizar un pacto proletariado-burguesía. Para el gran capital se trataba de neutralizar la alta conflictividad de la post guerra; así los auxilios financieros del plan Dawes (1924), así como la subsiguiente concentración monopólica industrial alemana, derivaron

en una política de gasto pública (con inflación), para contener la presión obrera en el mercado de trabajo y salvaguardar la estabilidad social del país (López, 2003, págs. 243-248).

La gestión urbanística de la socialdemocracia intentaría contraponerse a la “anarquía de la producción” capitalista, racionalizando la distribución en los sectores controlados sindicalmente y resaltando las bondades del modelo cooperativo de producción municipal. Su condición utópica estaría sustentada en la idea de un “capitalismo democrático” de autogestión productiva, distributiva y de consumo en el sector municipal y de la vivienda obrera, en el que desaparecerían la plusvalía, beneficio, acumulación y desarrollo.

El programa de viviendas se desarrolló a través de la construcción municipal en diversas ciudades del país. Bajo la proyección de Otto Haesler, se construyeron viviendas de forma rápida, con calidad, pero reducidas con el fin de bajar el costo de los alquileres, a partir de 1923, bajo este mismo arquitecto, los espacios debían de contar con todos los servicios centralizados, lavandería, baños, guardería, bar, etc.

En ambas películas la construcción escénica parte de los complejos urbanísticos de la ciudad, ya sea del barrio o de los vecindarios, del interior de las unidades habitacionales, de los negocios comerciales u oficinas gubernamentales o privadas, de los grandes salones, de los reclusorios, etc.

La importancia que se le da a la arquitectura de los espacios en la película es muy importante para poder contextualizar la problemática de pobreza en la historia. Por esta razón ambos directores, comienzan sus historias presentando a los personajes dentro de su entorno más general, sin que se pierda la contextualización de la pobreza en la que están sumergidos.



En “Nosotros los pobres” vemos como la acción ocurre durante el día en una de las calles del barrio de Pepe “El Toro”, en donde los personajes transitan con vigor y gran dinamismo, algunos sonriendo y otros absortos en sus actividades. Mientras que en “Die Freudlose Gasse” ocurre mediante una escena nocturna donde los personajes se integran a la toma, caminando, bajo un ambiente desolado y frío, con paso lento y sombrío, hacía el callejón “Melchior” en donde se desatará toda la historia.

La intención en la presentación de los espacios es la misma, pero las historias son presentadas de diferente manera, así que mientras en la cinta mexicana vemos un espacio más iluminado y con construcciones sencillas, aparentemente sin deterioro alguno. En la cinta alemana, la escena tiene grandes contrastes entre zonas con sombras y espacios iluminados por luces provenientes de un farol y de otras luces de complemento (fuera del cuadro de la toma), que simulan las de otros faroles. Este juego de luces y sombras crea un ambiente lúgubre en conjunto con el tono azul de la película y la arquitectura que tiene un aspecto antiguo, olvidado y deteriorado, al igual que la calle que se muestra plana, pareja, pero deteriorada y en ciertas partes húmeda, lo cual refuerza la idea de frío en el entorno.



La apariencia de las calles en Die Freudlose Gasse

A diferencia de Rodríguez, Pabs otorga una gran carga a los decorados de la arquitectura como símbolo de pobreza o riqueza. En la primera escena lo vemos en función de la pobreza, a través del decorado del acceso al túnel que los personajes tienen que atravesar para llegar al callejón "Melchior". Un arreglo ornamental arquitectónico con grutescos de tipo gótico, haciendo referencia a la decadencia humana de la etapa medieval, simbolismo que se refuerza con el contexto arquitectónico abrumador, decadente, deteriorado, desolado, casi fantasmagórico, del paisaje urbano.

Este tipo de grutescos serán común dentro de la película, en la arquitectura escénica y decorados de los muebles de los lugares que tienen que ver con el deterioro humano y su decadencia, como es el caso de la casa de modas y cabaret de "Frau Greifer" (Sra. Greifer).



Por otra parte, hablando de la arquitectura general del lugar, a diferencia del film mexicano, en el alemán tenemos pocas referencias en imágenes, la trama de la película parece circunscribirse a la calle inicial que recorren los personajes principales de la obra, justo en donde vive la familia Lechner, La familia Rumfort y al callejón "Melchior", del cual se ve en diferentes ángulos. Las construcciones centrales del callejón, es donde se sitúan la carnicería del gran tirano de la película, Geiringer (Werner Krauss) y la casa de modas y cabaret de Frau Greifer. Uno enfrente del otro. Justo en la parte de atrás de la casa de Frau Greifer, se encuentra el establo en donde viven Else, su marido y su hijo. En cada una de estas calles la arquitectura muestra edificaciones medievales, elevadas, con deterioros y umbrales poco claros, lo cual, ayuda a construir un ambiente inspirado en el expresionismo alemán, para acentuar el dramático panorama en el que se desenvuelve la historia.



Ismael Rodríguez por su parte, también se vale de la descripción del barrio para explicar el contexto de la pobreza, pero a diferencia de Pabst, este no le da un toque lúgubre en general, más bien, él apuesta por describirlo de manera caótica, pero alegre, con espacios descuidados pero iluminados. El caos, no sólo se da por el bullicio de la gente, y lo saturado de las aceras por lo puesto ambulantes, sino además por la mezcla de estilos arquitectónicos que se muestran en la cinta, los cuales al igual que en el callejón “Mechior” de Pabst, muestran deterioro, pero no suciedad. Lo cual estaría un poco fuera de la realidad, por lo menos para el contexto mexicano. En algunas tomas se puede apreciar la instalación de postes de electricidad, los cuales ayudan a la iluminación de las calles por las noches.



Respecto a la vivienda, en ambos casos se trata de comparar la situación que respecto de ella guardan ricos y pobres. En ambos casos se hace mención de personas que pueden llegar a carecer de vivienda, en *Die Freudlose Gasse*, se maneja a través de la situación que vive una desafortunada pareja que tras llevar

un gran tiempo sin empleo, no han podido pagar un alquiler, por esta razón viven en un establo en el que se les ha permitido vivir. En Nosotros los pobres se hace mención de este contexto toda vez que Pepe “El Toro” es encarcelado por un presunto homicidio, y además es embargado ilegalmente en su casa y taller de carpintería por un supuesto fraude al Licenciado Montes. Lo cual ocasiona, que su familia, pierda absolutamente toda posibilidad de pagar el alquiler de la casa, motivo por el cual son recogidas por Don Pilar, quien justamente ha robado en su casa a Pepe “El Toro”, el dinero que le dio El Licenciado Montes a cuenta de la fabricación de unos muebles.



Se podría pensar que la familia alemana al vivir en un establo, ya contaban con una vivienda, pero Pabst no lo asume así, y para confirmarlo en un par de letreros que salen en la escena (a partir del minuto 38:48) en donde Else (Hertha von Walther) que llega junto con Marie Lechner (Asta Nielsen) al establo donde se encuentra su esposo y su hijo, se lee lo siguiente:

“Zeit drei Monaten arbeitslos und ohne Quartier...”

“Por tres meses hemos estado desempleados y sin alojamiento”

“Der Schankwirt hat uns wenigstens erlaubt, im Pferdestall zu schlafen.”

“El dueño nos ha permitido al menos dormir en el establo”

Entonces en ambos casos, la carencia de vivienda se relaciona a la falta de ingreso o/y de empleo, aunque en el caso de “Pepe el Toro”, todo se desprende del hurto que le ha cometido Don Pilar. Ya que, aunque Pepe tiene un oficio, no le es suficiente para generar los ingresos necesarios, bienes y los ahorros suficientes que le ayuden para respaldar esta pérdida económica.

Respecto a la vivienda de los pobres, aquí cabe hacer mención que Pabst señala, que pueden existir familias que un momento gozaron de una posición económica muy solvente, pero que en un determinado momento pierden ese equilibrio económico, dejándolos en un estado de pobreza económica, pero tal vez no material, incluyendo en esto la vivienda, este sería el caso de la Familia Rumfort, pero que tocaremos más adelante. Sin embargo, la gente que siempre ha estado vulnerable económicamente en sus ingresos, pero que de alguna manera pueden obtener el cobijo de alguna vivienda, ya sea por alquiler o por su adquisición, tienden a conseguir espacios limitados, dado el precio de la renta y tienen ciertas carencias constructivas, de servicios y de bienes materiales dentro de ellas. Y este último punto lo reflejan con gran similitud ambos Directores, pues ambos coinciden en señalar que la vivienda de los pobres se da a través de espacios pequeños y multifuncionales, como lo apreciamos en las escenas al interior de la casa de Pepe “el Toro” y de Celia, para el caso de la película “Nosotros los pobres” y en la casa de la Familia Lechner en Die Freudllöse Gasse.





Los espacios multifuncionales, en ambas películas se debe a qué dado a lo reducido del espacio de las viviendas, en un área o cuarto se tiene que ocupar el espacio para abarcar la recámara y sala, cocina y sala o como les acomode más a las familias que lo habitan.

La casa de Pepe “El Toro”

El espacio de la humilde vivienda del joven carpintero es reducido, en las imágenes sólo se nos permite visualizar dos espacios dentro de la misma. Uno correspondiente a la carpintería (su negocio), el cual colinda por un lado con la calle y por el otro, con el patio de la vecindad. Y el correspondiente a su casa, ambos son divididos por una cortina de tela.

Si entráramos a esta casa por el lado del Taller y atravesáramos la cortina, lo primero que veríamos sería sobre el muro izquierdo sería, un par de camas pegadas a los muros separadas entre ellas por un mueble de madera igualmente pegado al muro, que tiene por encima de él y colgados sobre el muro un par de cuadros, de

los cuales no se distingue con claridad su temática, y entre ellos una serie de fotos sin marco pegadas al muro. Sobre la cama izquierda un crucifijo y sobre la otra un calendario. Después Junto a la cama situada al fondo. Se visualiza otro muro blanco, con hoyos, que mientras corre se observan un conjunto de cuadros y de imágenes colgadas, siguiendo ese muro se observa colgadas sobre el muro un conjunto de tarros y enceres de cocina y sólo un poco más adelante una mesa que sirve para sostener un anafre y otros productos de cocina, justo por encima de esta mesa un mueble de madera para poner los platos, por último y siguiendo sobre el muro se llega hasta el otro muro donde se encuentra una puerta que conduce al patio del vecindario. Siguiendo el otro se encuentra otro mueble de madera, justo por encima de él un pequeño espejo redondo de marco de madera y está custodiado por cada lado por unas fotografías de Chachita y Pepe respectivamente, justo de tras de estas fotografías hay unos hoyos que les sirven de alcancía. Y otras fotos de santos y flores. Finalmente, justo al centro del cuarto se halla una mesa de madera.

Cómo podemos ver entonces, la casa de Pepe que ya de por si es muy pequeña ha tenido que ser dividida para poner su taller de carpintería y para que sirva como hogar. El espacio del hogar es tan reducido que sólo se aprecian dos camas, aun cuando son tres de familia, es decir que una cama es para Chachita y la otra es para Pepe. La mamá de este debido a su invalidez (según se ve a partir del minuto 36:47), duerme en su propia silla de ruedas. Y dentro de este espacio también se encuentra una pequeña cocina improvisada con un anafre y un mueble para colocar los platos. Al centro del cuarto la mesa que serviría como comedor, y no se ven rastros de una sala o incluso de un baño, el cual tal vez pueda ser compartido en el vecindario.

La calidad de los muebles se ve de producción sencilla o económica, incluso a pesar de que Pepe es carpintero, no se ve que tengan estos un trabajo elaborado, más bien son prácticos. Los muros de la habitación a pesar de tener pintura e incluso una cenefa intermedia a modo de decoración, presenta grandes hoyos, qué dado el

oficio de Pepe, pudieron ser resanados, tal vez el autor los dejó para simbolizar el estado deteriorado de la economía del carpintero.

La casa carece de un patio para lavado y planchado, esto lo sabemos porque en la historia se ve a “Chachita” que sale a los lavabos compartidos de la vecindad, por lo cual también deducimos que no tienen lavadora en casa.

Por otra parte, la vivienda de este personaje goza de poca privacidad, puesto que la mayor parte del tiempo se la pasa con los accesos abiertos y por el entran personas incluso hasta sin pedir permiso como se puede ver en la escena del robo de dinero en la casa de Pepe “el Toro”, en el capítulo 1. ¡Ahí les voy! (a partir del minuto 57:48). En ella se ve como Pepe entrega a Chachita” el dinero que le ha dado el Licenciado Montes, como adelanto para la fabricación de unos muebles. Pepe le pide que guarde el dinero mientras él va a comprar unos medicamentos para su mamá a la botica. Chachita obedece y va a guardarlo al interior de la casa, justo en el hoyo que esta atrás de la foto de Pepe que cuelga en el muro. Pero no se percata que es seguida por Don Pilar quien escucho toda la conversación y que tiene las intenciones de robar el dinero. El hombre mariguano se da cuenta de que ha sido descubierto por la mujer invalida, pero a este poco le importa pues se da cuenta que ella no puede hacer mucho, así que al salir Chachita para ir a lavar un poco de ropa, trata de entra y cometer el hurto, pero en eso debe de esconderse, pues llega por la carpintería, “El Pinocho” quien igual mente, entra a la carpintería y al ver que está sola se dirige hacia la habitación contigua en donde saluda a la señora invalida y después sale al patio por la puerta trasera.

Esta poca privacidad, en parte es la que ocasiona que Don Pilar pueda entrar tranquilamente a Robar, y que al ser un lugar concurrido a nadie le sorprenda que entren personas y salgan a cualquier hora. Si no de que otra manera se explica que “Pepe el Toro” no haya preguntado entre los vecinos a quien vieron entrar antes de que se cometiera el atraco. Sólo se les ocurrió cuestionar a la mujer invalida que poco pudo hacer y al Pinocho que Chachita recordó fue el último en entrar.

Por otra parte, Los elementos decorativos incidentes en la casa de Pepe el “Toro son imágenes de santos”, lo que quiere decir que el fervor religioso y moral están

presentes, aunque Chachita incluso reza a San Dimas el buen ladrón para que no metan al “bote” (cárcel) a sus amigos.

Podemos concluir en este breve análisis a la casa de “Pepe el toro” que su vivienda es de condición humilde dado a la distribución del espacio, el cual tiene que ser compartido con su negocio y que los bienes materiales que tiene dentro de ella no le han permitido darse una gran calidad de vida. Incluso en la escena del embargo después de inspeccionar la casa y el taller de Pepe “El Toro”, (1:26:09), el licenciado Montes dice:

“Aquí no hay nada que valga la pena, ya mis 400 pesos se perdieron.”

Es decir que para él ninguno de los muebles o posesiones de Pepe “El Toro” tienen un valor. Pero tampoco, se puede decir que carecen de ello, puesto que más adelante el trabajador del mismo Licenciado y el señor Actuario deciden levantar el embargo y saquear todo. Por lo cual deducimos que para una clase muy bien posicionada estos no tendrían valor alguno, sin embargo para otros grupos sociales estos pueden tener alguno o bastante.

La condición económica del carpintero es evidente, pues ni siquiera tiene para comparar un refrigerador o una estufa, pues esta es sustituida por un anafre, sin embargo, no están delicada como para no tener ropa, aunque esta sea humilde o un lugar donde vivir, a pesar de que este lugar sea reducido y carente de algunos servicios como cuarto de lavado y baño, y algunos bienes como refrigerador, lavadora o estufa.

La casa de Celia

La casa de Celia, que resulta ser la portería de la vecindad, al igual que la de Pepe “El Toro” tiene características similares, puesto que vemos que los espacios están divididos por cortinas, las habitaciones comparten funciones, por ejemplo: se aprecia en la primera ala que comunica con la calle como una cama, tal vez la de Celia, está junto a la cocina improvisada que igualmente carece de estufa y la sustituyen con un anafre, sólo separada por la mesa que está al centro de la habitación. En la siguiente habitación, en la pared del fondo se aprecia un muro con

una entrada central que comunica a otra habitación (de la cual no se sabe su descripción). Por la parte derecha vemos un escritorio en donde Celia escribe sus cartas a Pepe “El Toro”. Al extremo izquierdo se aprecia una silla y justo por encima de esta, colgando del muro, un cartel y un mueble grande en la esquina. En el muro izquierdo, se aprecian otro mueble de madera más chico y sobre de él algunos cuadros colgando en el muro. En el muro derecho se observa una pequeña coqueta con un espejo. Todos los muebles al igual que los de “Pepe el Toro” parecen ser sencillos y prácticos. Al igual que con Pepe, la carencia de algunos equipos domésticos se hace evidente, como lavadora, refrigerador y la ya citada estufa.

A diferencia de la casa de Pepe “El toro”, sabemos que la casa de Celia cuenta con un baño, puesto que en una toma externa por el patio de la vecindad se observa un boiler junto a la ventana por donde ella se asoma, seguramente perteneciente al cuarto que desconocemos. Tal vez en ese cuarto se aloje la habitación de sus padres y el cuarto de baño. Esto dejaría en mejor nivel la casa de Celia en comparación a la de su novio.

La casa de la Familia Lechner

A diferencia de las casas de Pepe “El Toro” y Celia en “Nosotros los pobres”, la casa de los papas de Marie las recamaras tendrían un espacio independiente, puesto que en las imágenes se ve el cuarto de Marie separado por una cortina del cuarto de lavado-cosina. Justo en su cuarto se aprecian unas escaleras improvisadas de madera que comunican a un segundo nivel, pero del cual no se visualiza en la cinta (como en el caso de la casa de Celia), pero que suponemos ha de ser el cuarto de sus padres. El detalle de las cortinas a manera de elementos separadores de espacios, es común en la descripción de ambos Directores.

Así mismo, la cocina de la casa de los Lechner, aunque comparte un espacio funcional con el centro de lavado, cuenta con una estufa hecha con tabiques y cuenta con una especie de parrillas, aunque esta funciona a base de madera. Esto último lo deducimos, dado que solicita la mamá de Marie un huevo y madera, para prepararle a algo de comer a Marie. Esto nos permitiría suponer que la casa de los Lechner tiene un mejor nivel que la de los personajes mexicanos, ya que, en la casa

de estos, la carencia de una estufa los lleva a tener anafres, sin embargo, habría que decir, que estos tienen un centro de lavabos, aunque su uso es de manera comunal en el vecindario, a diferencia de los Lechner que tienen que lavar y colgar la ropa dentro de la misma vivienda.

También hay que señalar, que tanto en la casa de la familia alemana, como en la de las familias mexicanas, el desgate y calidad de los muros y muebles, se ve descuidada, gastada o deteriorada. El piso en casa de los últimos es de cemento, mientras que en los primeros es de madera, aunque ya muy deteriorada. En cuanto a la luz, en las tres viviendas se ve que hay cierta iluminación focalizada en algunos espacios, sin embargo, esta luz no se ve que provenga de una fuente eléctrica, sólo en el caso de la casa de Pepe “El toro”, en la escena nocturna cuando duermen “Chachita” y su abuelita, mientras Pepe está sentado sobre su cama reflexionando y triste (36:49) se alcanzan unas tenues luces provenientes a unas veladoras que están sobre el mueble que separa ambas camas, pero dado a la religiosidad que muestra “Chachita” suponemos que tienen una función ritual y no operativa al servicio de la iluminación de la casa.

Igualmente, Los elementos decorativos en las tres casas son escasos si los comparamos, con las casas de las familias mejor acomodadas económicamente dentro de sus respectivas historias. Tal vez, pudiéramos tomar esto como un indicador de su falta de ingresos, que afecta al consumo de bienes materiales dentro de su casa.

Una peculiaridad que debemos mencionar es la privacidad de las viviendas en cuanto a su vecindad. Esta última es definida como el conjunto de las personas que viven en las distintas viviendas de una misma casa, o en varias inmediatas las unas de las otras. Para nosotros tal vez sea la vecindad de Pepe “El Toro” la que se acerque más al referente común que tenemos de esta palabra:

Tiene características de un lugar sencillo, de bajos recursos, el patio central, tiene una fuente grande, de la cual algunos vecinos toman agua en algunas vasijas, además cuenta con un área de lavabos comunales, al igual que los espacios de los tendederos, en donde se ve tendida hasta la ropa interior de las personas.

Los elementos ornamentales de este vecindario es la fuente, que más que ornamental cumple una función práctica de servicio almacenamiento de agua. Sin embargo, destaca en un paisaje compuesto de tendederos, boileres, escaleras de madera, trebejos, tinas, tinajas, bandejas para el agua y barriles de madera.

El patio central se convierte entonces en un lugar dinámico y que sirve para la socialización e integración de los vecinos. En este lugar es donde se ve platicar en repetidas ocasiones a “Chachita” con Celia, Celia a su vez platica con su amiga, “la que se levanta tarde” y se les ve también lavando la ropa. En este lugar chachita es consolada por le Camellito, y allí en los lavabos “El pinocho” le regala un muñeco de Cantinflas, así mismo, en este lugar le avisan que está siendo embargada su casa. Por esta razón el patio central de la vecindad es un lugar público el cual, se convierte en uno de los lugares donde se entera uno de la vida de los vecinos, ya sea de forma directa o escuchando las conversaciones de otros, lo que conocemos común mente como chisme de lavadero.

Sin embargo, en Die Freudlose Gasse también, existe una vecindad, entre los vecinos de las casas contiguas e incluso surge una vecindad cuando la familia Rumfort renta a su inquilino un cuarto de su vivienda. Entonces, en ambas películas se observa como esta vecindad, refuerza lazos sociales a través de la solidaridad y acompañamiento, incluso en complicidad en diversas acciones de esparcimiento trabajo o cualquier otro interés. Por ejemplo: en “Die Freudlose Gasse” se observa el lazo solidario que se da entre Marie Lechner y Else, toda vez que las dos necesitan carne, para llevar a sus familias; cuando la mamá de Marie Lechner solicita un huevo y leña a su vecina, para dar algo de comer a Marie; Cuando el Teniente Davy (Leutnant Davy) regala unas latas de conserva a la pequeña Mariandl. Y en “Nosotros los pobres” la amistad que surge entre “Chachita” y Celia, quien la acompaña al Panteón; Los amigos de Pepe “El Toro”, que además algunos son sus vecinos, y llevan serenata a “Chachita”; La gente de la vecindad de Pepe, tiene un centro de convivencia central que gira entorno a los lavaderos del patio del vecindario, en donde vemos en diferentes momentos de la historia que platica

Chachita, con Celia, Celia con la que se levanta tarde y en donde chachita recibe o da algunas noticias respecto de sus amigos o casa.

También es cierto, que esta vecindad puede ser la detonante de fuertes problemáticas que pueden traer consecuencias graves, toda vez que se pierde la privacidad de la vivienda o de la vida privada, como se aprecia en ambas películas, ya que en ambos casos son la pérdida de la privacidad son detonadores de robo en el hogar, toda vez que hay un rechazo de los valores sociales preestablecidos, de algún habitante, ante la necesidad o carencia de un bien. En el caso de Die Freudlose Gasse vemos a Mariandl que toma unas latas de conserva del mueble en el que resguarda sus alimentos el Teniente Davy (Leutnant Davy) y que ocasiona que El Consejal Rumfort lo corra de la casa al ofenderse por considerar que alguien de su familia sea incapaz de robar. Y por su parte en Nosotros los pobres, esto se aprecia cuando Don Pilar roba en la casa de Pepe “El Toro”, los \$400.00 pesos que el Licenciado Montes le ha dado como anticipo para la elaboración de unos muebles. En ambos casos la falta de privacidad de la vivienda es evidente, en la cinta alemana, al estar compartiendo espacios dentro de la misma vivienda, y al saber la pequeña Mariandl donde se guardaban las conservas, ante la carencia económica de su familia para poder comprar variedad de alimentos, ella decide romper su esquema de valores y tomar las dos latas de conserva que no le pertenecen. Como consecuencia, El Consejal Rumfort corre al teniente la casa y complicando a la situación económica de la familia, ante lo cual, su otra hija Grete Rumfort (Greta Garbo), se ve orillada a intentar prostituirse en la casa de citas de la Sra. Greifer (Frau Greifer).



Así mismo, en la otra película, se aprecia que la casa-taller de Pepe “El Toro” siempre tiene diversos accesos abiertos, permitiendo que la gente de la calle y vecinos anexos al vecindario y del mismo, puedan ingresar invariablemente, e incluso puedan observar desde afuera, lo que sucede en su interior. Pero esta decisión de tener abiertos los diversos accesos de la casa no se debe de entender como un error de la familia, ya que tienen una razón, la primera, es que al estar el taller de carpintería de Pepe “El Toro” en su hogar, debe de tener ventilado el lugar, por el polvo de aserrín que se genera y los solventes que ocupan para la carpintería. En segunda, al no contar con estufa usan un anafre, por lo cual se requiere de tener el espacio ventilado para no generar una intoxicación y el mal olor del lugar. Este último motivo lo vemos también en casa de Celia.



La necesidad de tener abiertos los accesos de la casa de Pepe “El Toro” sumado al descuido que tiene “Chachita” al dejar sólo tanto el negocio como su casa, generan que fácilmente pueda entrar Don Pilar y cualquier otra persona (Como lo hace el “Pinocho”) sin que ella se da cuenta y de esta manera se genera el robo, el cual es la raíz del encarcelamiento de Pepe “El Toro”.

Así mismo, en los dos films, no se muestra que las personas con una mejor posición económica tengan problemas con la privacidad dentro de su casa, pues viven en espacios amplios y protegidos, aunque no están exentos de perturbaciones, pues aunque se esfuerzan por resguardar su privacidad, esta puede ser burlada y finalmente caer víctimas de la delincuencia como se muestra en Nosotros los pobres, toda vez que entran a asaltar a la mujer prestamista en su casa y asesinarla, quedando “injustamente” “Pepe el Toro” como el culpable.

El caso de los Rumfort es un tanto distinto, ya que la privacidad en su hogar la pierden hasta que económicamente se ven necesitados de rentar una habitación. Por lo tanto, podemos decir que los directores fílmicos apuestan por mostrar la falta de privacidad como una característica propia de las familias pobres. Aunque hay que decir que en las cintas tanto mexicana como alemana se le da un nivel distinto a la privacidad. Empezando porque en las casas de Pepe, Celia y Marie las

divisiones de los espacios dentro del hogar son creadas con cortinas o telares, mientras que en la casa de los Rumfort y de la prestamista también existen cortinas, pero tienen más una función decorativa que operativa como divisores del espacio. Así mismo, mientras en estas últimas casas hay cuartos específicos para las habitaciones, en las primeras las habitaciones comparten espacio con la cocina y/o sala y comedor, con excepción de la de Marie, ya que, en la película alemana, se muestra como el cuarto de Marie está separada de la cocina, por medio de una cortina, lo cual no le da del todo la privacidad que ella pudiera requerir auditivamente, sin embargo, la cortina visualmente se la otorga. A diferencia de Pepe “El Toro” quien comparte cuarto con “Chachita” y su madre parálitica, renunciando con ello a toda privacidad. Por su parte en casa de Celia, se ve una cama al lado de la cocina, aunque no es claro quien duerme en ella, pero se deduce que algún miembro de la familia queda sin esa privacidad a un cuarto.



¿Y las viviendas de los ricos?

Los dos directores coinciden también en mostrar a las clases opulentas con una vivienda más amplia y con decorados y muebles más ostentosos. Sin embargo, la representación de las viviendas es un tanto diferente, pues mientras en *Die Freudlosse Gasse* se aprecia la vivienda de la familia Rumfort en la primera planta de un edificio, en el cual habitan también la familia Lechner, sólo que en el sótano del mismo. En “*Nosotros los pobres*” se enuncia una casa de por lo menos dos

niveles en un espacio diferente al del barrio de Pepe “El Toro”. Es decir que en Alemania cohabitaban en los mismos complejos habitacionales ricos y pobres, aunque a diferentes niveles, mientras en México existía una separación espacial más marcada entre ambas clases, que se daba a través de las colonias populares, colonias de los suburbios y las colonias de familia acomodadas y adineradas. Ambos planteamientos reflejan las proyecciones políticas de su tiempo de sus respectivos países.



La casa de la familia Rumfort a pesar de ser de una planta era tan amplio para una familia de tres, que cuando surgió la necesidad económica, ocasionada por la pérdida de empleo del Consejal Rumfort, como un efecto de la gran inflación económica de la posguerra, pudieron aprovecharlo para rentar una parte. Al teniente Leutnant Davy, de la compañía de la guardia americana quien es enviado a Viena en una misión de ayuda dada el hambre y la miseria.



Los materiales de la casa de los Rumfort en comparación de la mujer prestamista de *Nosotros los pobres*, también muestran decorados y adornos, sofisticados. Incluso en la historia se aprecia parte de la recámara de la niña, la cual goza de una decoración mucho más elaborada y sofisticada que el demás grupo de personas en la película, pues en su recámara se nota esta tapizada con un estampado floral, mientras que en las demás viviendas el decorado de la pared es a base de una senefa pintada como en el caso de *“Nosotros los pobres”* en casa de *“Chachita”* y de Celia, mientras que para Marie en *Die Freudlose Gasse*, no se observa decorado alguno en la pared.



Por otra parte, las camas son otro factor que nos ayuda a distinguir el lujo y calidad de los muebles, pues mientras en la casa de los Rumfort se observa la cama de la pequeña Mariandl, con un alto mosquitero con finas cortinas, y una base de cama y cabecera con apariencia sofisticada, en las demás casas se aprecia una cama sencilla con base de metal, a excepción de la de “Chachita” que dado a que su papa es carpintero posiblemente ha hecho esta con mayor cuidado y tratamiento.

Por su parte, el espacio de la casa de la prestamista, es mucho más grande, qué la casa de Pepe “El toro”, Celia y Marie aunque al igual que en estas parece ser que un solo espacio puede ser multifuncional, pues también es esta se advierte que hay una sala y una mesa que puede servir como comedor, aunque no es clara la función que se le da a esta, pues también podría ser una mesa de juego para las reuniones familiares o de amigos, o inclusive como mesa de negocios, teniendo en cuenta que las personas que le solicitan prestamos la visitan en este lugar.

Aunque no se ve la totalidad de la casa de esta mujer, lo que sí sabemos es que cuenta con un espacio grande y que cuenta con cierta privacidad y seguridad cuando la señora lo dispone. Pues cuenta con un zaguán, el cual pide que deje cerrado al salir Pepe “El Toro” cuando va a conseguir material para hacerle un trabajo de carpintería. Y un poco antes el “Ledo” le pide al carpintero que deje abierto para que ellos puedan entrar.

Por otra parte, a diferencia de la casa de Pepe “El Toro”, de Celia, de los Lechner y los Rumfort que abarcan una sólo planta o nivel, y tienen como vista al salir de casa

un paisaje de construcciones urbanas, la Señora prestamista cuenta en su casa con un paisaje más despejado de construcciones, pues cuando sale Pepe por la puerta grande de la casa de esta mujer, se ve un cielo despejado, sin construcciones, lo cual posiblemente se deba a que está es una casa que cuenta con diversos niveles, esto lo sabemos por la misma mujer que pide a Pepe, le arregle las duelas del “otro piso” (1:22:38). Esto nos indica, el poder adquisitivo de la señora para poder adquirir una propiedad que cuenta con un espacio bastante amplio, el cual dice habitar sola, aunque tal vez lo haga con la servidumbre que contrata, pues quien descubre su cadáver es una mujer de servicio doméstico, de lo cual también carecen las otras familias, a excepción de la familia de Celia quien al recoger a “Chachita” y a su abuelita tratan de explotarla como sirvienta, en pago por el techo, cobijo y comida que le dan.



Los lujos y las comodidades también son apreciadas en la casa de la prestamista, al igual que en la casa de los Rumfort en la película alemana, donde además de contar objetos cerámicos de apariencia fina y delicada, los muebles también cuentan un fino acabado. Incluso las puertas de madera con cristales en ambas casas tienen un acabado fino. Y aunque en estos lugares también se utilizan cortinas, aquí no cumplen la función de puerta, como en las casas de las familias de Pepe “El Toro”, Celia y los Lechner, éstas tienen una función decorativa y lucen un arreglo y calidad de las telas más sofisticado y elegante, si las comparamos con la cortina improvisada de la casa de Pepe y de la de Celia.

Las salas tanto en la casa de la prestamista como en la de los Rumfort tienen igualmente un acabado fino, se ven limpias y con detalles grabados en madera. Mientras que las sillas de sus mesas, igualmente son lujosas, la madera igualmente es grabada y tallada, tapizadas con fino forro estampado. Así mismo los objetos decorativos lucen de una gran calidad y finura. Pero a diferencia de la casa de los Rumfort, en la casa de la prestamista se cuenta con una serie de libreros, lo cual nos habla de un acceso al conocimiento, algo que no se observa tanto en las demás casas, esto se debe a que Ismael Rodríguez liga el progreso de las personas, en cuanto a la sustancialidad de sus ingresos lo cual es causa de su preparación educativa, por lo tanto, los pobres al no aprovechar la educación que el estado les ofrece, quedan sumergidos en la pobreza. Pero Pabst parte del Periodo inflacionario de la Posguerra como causa de la pobreza de familias que ya eran pobres que ahora han empeorado su condición y de algunas familias de acomodados que vinieron a menos, tuvieron educación o no, como el caso de la familia Rumfort.

Por otra parte, en nosotros los pobres, se hace una mención simbólica de la vivienda, pues son considerados por muchos de los mexicanos los panteones o la tumba como la última morada, Ismael Rodríguez rescata la categorización que se da dentro de ellos por niveles económicos, a través de la visita que realiza “Chachita”, durante el festejo del día de muertos, a la que cree, es la tumba de su madre (31:02).



Dentro del panteón Ismael Rodríguez nos muestra primeramente los grandes mausoleos¹⁶, seguidos de las tumbas de las clases adineradas, en las cuales se nota sepulcros menos elaborados y rebuscados que los primeros, pero definitivamente con mucho mayor lujo y gasto que los de 6ta clase, pertenecientes a los grupos sociales más vulnerables, los cuales en su mayoría cuentan con una cruz de metal o madera, y en el mejor de los casos con una lápida sencilla, ya que muchos son cubiertas por las hierbas que crecen, debido al poco o escaso mantenimiento que se les da.



¹⁶ Monumento funerario levantado sobre la tumba de una persona, generalmente de una persona importante.



Conclusión del apartado.

Tanto en “Die Freudlose Gasse” como en “Nosotros los pobres”, la vivienda y su contexto urbano son un factor importante de la representación de la pobreza urbana. Sólo que, a pesar de coincidir en la descripción de los espacios de vivienda para las clases ricas y pobres, y en que el acceso a la vivienda se da por medio del ingreso económico. Ambos directores obedeciendo a los proyectos estatales de construcción de la vivienda difieren en algunos aspectos tales como que en la primera película pobres y ricos comparten la vecindad dentro de un mismo edificio, sólo que los pobres viven en los sótanos o en los establos, mientras que en la segunda cinta, pobres y ricos viven en colonias separadas, marcando con esto una diferenciación social en la construcción urbana. Así mismo, el acceso a la vivienda en la cinta mexicana es fruto del nivel ingreso el cual se da a partir del nivel de educación. Lo mismo sucede en Die Freudlosse Gasse, sólo que aquí tanto ricos y pobres sufren un perjuicio o beneficio a partir de la inflación económica de su país, lo cual altera su estabilidad económica en todos los niveles sociales para bien o para mal.

En “Die Freudlose Gasse” el intrincado complejo urbano y arquitectónico dado a los atributos simbólicos y escénicos de los que goza, Y los espacios de las viviendas,

junto con sus decorados, servicios y bienes materiales, se convierten en un reflejo de los trastornos sociales y morales de la sociedad vienesa dentro de la etapa inflacionaria de 1919 a 1924. El pesimismo del contexto urbano de la película, acompaña a las suertes trágicas de los personajes, que padecen en el entorno del callejón “Melchior”. Los estratos sociales que cohabitan en un mismo entorno o edificio, se superponen, aprovechan los más afortunados las desgracias de los otros, y la ciudad transformada en un sitio decadente del medievo, es un espejo de ello.

Mientras que en “Nosotros los pobres”, Ismael Rodríguez trata de reflejar estos aspectos a partir de mostrar los contextos de la vivienda de Pepe “El Toro”, de Celia y la prestamista, en los cuales se nota una diferencia entre las dimensiones de los espacios y de los muebles, la calidad de los decorados y adornos.

La disposición de los espacios, así como su utilización, pudieran parecer similares, pues mientras en la casa del protagonista y la de su novia los espacios son rectangulares y multifuncionales, operando como comedor, cocina y recámara, en la casa de la prestamista se ve un solo espacio rectangular, el cual es ocupada con una sala y posible mesa comedor, sólo que a diferencia de los primeros, no se visualiza una cama y una cocina.

En la película la disponibilidad del ingreso parece ser lo que confiere el poder adquisitivo (generado por la actividad laboral y el estudio) para hacerse de una casa que cuente con un espacio amplio y construida con materiales más finos (como la duela), así como también, con bienes y decorados que hagan lucir más lujosa la vivienda (o inclusive hasta el sepulcro, como ya vimos).

El acceso al ingreso, educación, el empleo y los alimentos.

Las personas tienden a percibir su propio bienestar en función del bienestar de los demás. La pobreza de una persona dependería de cuánto tenga su grupo social de referencia y no tener tanto como él implica una condición de “privación relativa”. Esto ha llevado a muchos autores a analizar la pobreza como parte de un fenómeno mayor: la desigualdad en la distribución del ingreso.

(Acosta, Olga Lucía. 2009)

La pobreza se puede ver reflejada por la insuficiencia de recursos, dicho de otra forma, por la carencia de riqueza para poder adquirir los bienes y servicios materiales requeridos para vivir y funcionar como un miembro de la sociedad. Entre ellos encontramos el acceso al vestido.

(Acosta, Olga Lucía. 2009)

Al finalizar la Primera Guerra Mundial, la inflación de la posguerra era un fenómeno europeo. El franco francés, la libra esterlina, el Reichsmark alemán - todas estas monedas experimentaron enormes déficits presupuestarios, además la deuda nacional, que había salido de la economía de guerra, traía enormes complicaciones (Michael, 1994, pág. 173).

El país alemán al ser la potencia vencida, se vio obligado por el Tratado de Versalles, se vio obligado a sufrir cambios en su territorio¹⁷, desmantelaron el antiguo imperio de los Habsburgo y redujeron a Austria y Hungría a una fracción de su territorio y población, la Austria alemana, principalmente a favor de Checoslovaquia y Hungría en favor de Rumania (Fergusson, 1975, págs. 39-40).

Pero Alemania, también se vio obligado a pagar los gastos de reparación bélica por un valor de 132.000 millones de marcos oro (los cuales nunca fueron abonados) (Del Olmo, 2010, pág. 6). Con la pérdida de la guerra el marco perdió la mitad de

¹⁷ Alsacia y Lorena pasaron a Francia; Eupen y Malmédy a Bélgica; Schleswig norte quedó anexo a Dinamarca; y Posnania, junto a la Alta Silesia, acabaron inscritas en Polonia. Además, el país apareció dividido en dos partes, una occidental ocupada por la Alemania propiamente dicha y otra oriental (Prusia Oriental), separada por el corredor de Danzig (Gdansk).

su valor, pasando de 4.2 marcos en 1913 a 8.9 en 1917 (Perepérez, 2009). No obstante, al principio la inflación tuvo un efecto benéfico, ya que la incesante caída del marco hizo más competitivos los productos alemanes y permitió a los empresarios satisfacer las subidas de salarios de principios de los veinte, contribuyendo a financiar la recuperación económica de la posguerra. A esto se debe de agregar, una gran especulación financiera y creciente desconfianza de la divisa nacional alemana y en su gobierno.

En 1921 Alemania comienza a pagar los gastos por las reparaciones de guerra, lo cual se hizo con emisión de papel moneda, esto ocasionó un gran incremento en el precio de los alimentos, el cual se sextuplicaba semanalmente, el índice de precios que había aumentado un 39,2% de 1920 a 1922 aumentó un 56,000,000% de julio a noviembre de 1923 (Perepérez, 2009, pág. 8).

Por esta razón, el Gobierno tuvo que emitir una cantidad creciente de papel moneda para compensar las demandas externas y las necesidades interiores, lo que provocó una creciente inflación que se transformó en una hiperinflación. Ocasionada por la impresión de billetes por el Reichsbank el cual imprimió billetes por valor de millones y billones de marcos. Hasta 1923 ciertos niveles de inflación estaban asociados con crecimiento económico y prosperidad (Pataccini, 2013, pág. 72) La masa creciente de dinero en circulación creaba un alto nivel de demanda y el contexto inflacionario en el que esto se producía hacía que quienes tuvieran dinero intentaran cambiarlo rápidamente por bienes con valor real. De esta manera se estimulaba la inversión y el consumo, y la producción industrial aumentaba al mismo tiempo que el paro disminuía.

Sin embargo, hubo instituciones, bancos y personas que trataban de comprar divisas extranjeras o acciones industriales con el fin de anticiparse a las cargas fiscales, recogiendo los beneficios de la bolsa ante la subida de las acciones ante la baja del marco (Fergusson, 1975, págs. 61-85). Este hecho provocaba que el banco tuviera que emitir cada día una nueva cantidad de billetes sin respaldo alguno que necesitaba para sus demandas internas y externas, lo cual ocasiona una

erosión el poder adquisitivo del marco y lo cual conducía a una nueva emisión de billetes. Un círculo vicioso que tronaba cada vez más la economía alemana.

El impuesto sobre la renta el cual comenzó en 1921, fue uno de tantos que surgieron en ese momento, pero este en específico, fue el que afectó a la mayor parte de la población, ya que los salarios subían en consonancia con los precios y esclavizaban cada vez más a la gente.

En 1921 era de 10% para los primeros 24,000 marcos, subía 20% para los siguientes 60,000 marcos y así de forma progresiva hasta un máximo del 60% para rentas superiores a los 395,000 marcos anuales (Fergusson, 1975, págs. 61-85). Esto provocaba que los ingresos mínimos necesarios para la subsistencia de una familia de cuatro personas eran algo inferiores a 24,000 marcos anuales. Sin embargo, a medida que el marco bajaba y los salarios subían, los impuestos sobre los ingresos reales se hicieron proporcionalmente mayores.

Las necesidades internas en Alemania incrementaron la devaluación de la moneda ya que surgió la necesidad de atender la desmovilización nacional, las graves cargas del armisticio y los gastos ocasionados por los intentos revolucionarios y huelgas, que hicieron aumentar de forma considerable la circulación fiduciaria¹⁸ y la deuda pública (Pataccini, 2013, págs. 73-75).

La crisis económica estuvo acompañada por una creciente inestabilidad política y social, ya que la industria, estaba desmantelada y el desempleo afectaba a millones de personas (Del Olmo, 2010, pág. 6), con la pérdida de la jornada laboral de ocho horas, hambruna y subida de precios del alquiler. El saldo inflacionista fue de cuatro años de pobreza y tensión social, que provocaron el hundimiento de las estructuras sociales (Perepérez, 2009, pág. 10).

Ya en la primavera de 1919 la inflación había orillado a que se dieran ciertas restricciones en la ciudad, el requisito mínimo de calorías diarias se cubrió a una cuarta parte, el suministro de carne se restringió y cerca de 20,000 personas se

¹⁸ Valor total de los billetes del banco central que están en circulación en un momento determinado.

reunieron ante Großmarkthalle (Mercado al por mayor) esperando la porción. Así mismo, en el Naschmarkt (Mercado callejero más popular de Viena) se realizaron disturbios debido al reparto de pescado para grupos privilegiados (Arbiter-Zeitung, 1919). Incluso para adquirir pan, la gente tuvo que realizar filas en panaderías. La venta de gas por su parte fue limitada en un principio y después fue privada. La escasez de combustible empeoró después a la escasez del carbón. Y ante tales circunstancias, las enfermedades aumentaron, como la “gripe española” que cobró numerosas víctimas.

Ese mismo año en el verano, la inflación pasó a convertirse en una inflación descontrolada, cayendo las exportaciones y aumentando el desempleo. Todos los indicadores apuntaban un desastre. Las exportaciones cayeron y el desempleo aumentó (Perepérez, 2009, pág. 6). El promedio de trabajadores desempleados fue de solamente 77.000 personas. Sin embargo, la situación económica estaba lejos de ser idílica (Pataccini, 2013, pág. 76). El pago financiero estaba destinado al pago de las compensaciones de guerra y si bien estas fueron condenadas a mediados de la década de 1920. La inestabilidad social fue en aumento conforme avanzaba la década.

Los salarios de los trabajadores, era demasiado bajo y los obreros no recibían un trato justo y se quejaban por el continuo incremento de los productos y por los continuos impuestos que surgían de un ineficaz sistema recaudatorio de impuestos, los cuales además no generaban el capital suficiente para mantener la estabilidad económica del país y realizar los pagos por reparación de guerra a los aliados. Los únicos que ganaban eran los empresarios y comerciantes, que se aprovechaban de las condiciones del mercado interno, la situación social de demanda laboral y de las operaciones que podían realizar en el extranjero (Fergusson, 1975, págs. 61-85).

El derrumbe total del marco fue causado también por las enormes exigencias que surgieron de las reuniones del “Comité de reparaciones”, creado por las potencias vencedoras (Londres, 1922 y París, 1923) (Pataccini, 2013, pág. 74). Entonces

aumentaron las necesidades internas de obtener divisas para poder completar los pagos, por lo cual, el gobierno alemán estaba imposibilitado de hacer frente a las reparaciones sin contar con préstamos internacionales a largo plazo (Perepérez, 2009, pág. 8). En junio de ese mismo año, ante el fracaso de obtención de préstamos, la Hiperinflación. El tipo de cambio del dólar fue de 311 marcos, el cual se incrementó para diciembre a 7,350 marcos y afínales de diciembre del siguiente año, 1,012 marco por dólar. El tipo de cambio llegó a 1,100,000 marcos, con lo cual se llegó a la hiperinflación. Los comerciantes e industriales se negaban a recibir marcos, primero en los territorios ocupados, más tarde en el sur de Alemania y subsecuentemente en todo el país. Era el caos total, había protestas permanentes de la población, saqueos y disturbios.

La prensa se encargaba de monitorear los precios todos los días, y los transmitía a la población cada mañana (Fergusson, 1975, págs. 193-206): Billete de tranvía 50.000 marcos; Coches de caballos 300.000 marcos; Baños públicos 115,000 marcos; Asistencia médica 80,000 marcos.

Motivo por el cual, el Estado declaró el Estado de sitio el 27 de septiembre de 1923. Sin embargo, el 5 de noviembre el dólar cotizaba a 4,200,000 millones de marcos (Perepérez, 2009, pág. 6). El país se encontraba en quiebra. Los poseedores de divisas como el dólar o libra, hicieron grandes fortunas adquiriendo fábricas y todo tipo de inmuebles y aquellos que tenían deudas las pagaron pronto.

Pero si la situación económica era fuerte para Alemania, Viena la vivía con mayor intensidad, pues se había convertido en una gran ciudad sin un país lo suficientemente grande para sostenerla ya que se había prohibió la conexión (anschluss) o unificación con Alemania (Fergusson, 1975, págs. 38-40). Por lo cual su situación fue en general para los austriacos deplorable, el frío y el hambre provocaron grandes estragos durante el primer invierno de la posguerra. A menudo subsistían con las sobras de Alemania, por lo cual la depresión de su moneda fue más rápida que la del marco alemán y sin posibilidades de recuperación. Tan sólo

en 1914 una libra esterlina valía 25 coronas, pero en mayo de 1922, una libra compraba 1,200 marcos o 35 000 coronas. Un traje costaba seis veces más de lo que valía en 1913, por lo cual se vendían trajes de papel. Algunos alimentos valían doscientas veces más, y en el aire la envidia reinaba, si alguien compraba incluso el mínimo alimento, debía de ocultarlo a los demás. Los ocupantes italianos, ingleses y norteamericanos se aprovechaban de la situación y compraban muebles y objetos de casa al por mayor. Dos veces al día se revisaba las cotizaciones de la bolsa. A cada nueva caída le seguía un nuevo incremento de precios. Esto ocasionó que rentas se congelaran, sin embargo, no era suficiente, pues no todos podían pagar el alquiler, como los antiguos funcionarios quienes eran considerados como unos de los grupos más miserables, por lo menos en Austria, pues al ser demasiado orgullosos, no exigían sus derechos, y encima no encontraban empleo, lo cual los llevo a perder todo.

Muchas familias tuvieron que recurrir al mercado negro con los *Schleichhändler* (contrabandistas), para poder conseguir los alimentos más necesarios que, a pesar de las cartillas de racionamiento, el Estado no podía suministrar.

En Alemania, los estibadores de Bremen solicitaron que sus sueldos estuvieran ligados al precio del oro. Los amotinados de Hamburgo, demandaban un salario base de 4,65 millones de marcos diarios (equivalente a 7 chelines), a lo cual el lunes 13 de agosto, les concedieron el incremento con sueldos que iban de los 5 a 15 millones de marcos semanales, pero el grueso de la paga tendría que ser vía cheque, el cual resultó complicado cobrar, por lo cual los trabajadores de la empresa y de muchas otras en Alemania arremetieron contra los directores de las empresas e incluso policías, exigiendo el pago pronto y en efectivo (Fergusson, 1975, págs. 193-206).

Para poner fin a esta terrible situación económica en Alemania, las potencias vencedoras se reunieron para elaborar un proyecto de pago a través del cual Alemania pudiera asegurar su propia economía y así garantizar el pago de la deuda por indemnizaciones de guerra. En éste, de primera cuenta, se estipulaba el plazo del pago el cual comprendía el periodo de 1924 a 1929, abonando de una manera

asumible para sus recursos y capacidades (Pataccini, 2013, págs. 87-88). Posteriormente, se fijó un pago inicial de 1,000.000.000.00 de marcos oro y luego se establecieron pagos anuales de 2,500.000.000.000 marcos oro. Además, El Reichsbank seguiría contando con la supervisión de los aliados y, además, los franceses y belgas se retirarían del Ruhr para permitirle a Alemania contar con su principal recurso económico. Así mismo las reparaciones se financiarían con impuestos al consumo, tributos aduaneros e impuestos al transporte. Por último, los préstamos económicos de Estados Unidos mediante el Plan Dawes serían destinados a la inversión productiva y eventualmente para balancear el presupuesto fiscal.

Todo ello tuvo inicialmente un beneficio para los alemanes, ya que se alivió la presión del pago de las reparaciones de guerra, se estimuló la inversión extranjera y ayudó a que la industria nacional por medio del financiamiento volviese a participar con productos manufacturados en el mercado mundial (Pataccini, 2013, págs. 87-88). Sin embargo, este plan dependía de la prosperidad de los Estados Unidos, la cual se vio interrumpida en 1929, Debido a que Estados Unidos no presionaba a los Estados europeos con el adeudo de las guerras, aunado a esto, los pagos de Alemania a Francia, empezaron a reducirse dada la progresiva depresión del marco. Esto llevó a realizar una reforma al Plan Dawes, en la cual se estipulaba que Alemania pagaría durante 59 años la cifra de 2,000.000 de marcos oro, fijando una paridad estable con el oro en caso de que el marco continuara devaluándose. Pero con todo y la reforma, los alemanes no pudieron hacer frente a la situación tan adversa, lo cual contribuyó sustancialmente a la caída de la bolsa de Nueva York en 1929, el famoso jueves negro o Crack de Nueva York. Ante este hecho los bancos estadounidenses no pudieron seguir prestando dinero a los alemanes, y se convirtiéndose en un efecto dominó de la economía mundial. Este nuevo escenario marco el fin del Plan Dawes y la necesidad de la definición de nuevas reglas de juego que pronto quedarían expresadas en el plan Young.

Por su parte en México.

La promesa de Miguel Alemán fue el desarrollo económico. Durante su sexenio México cambio de paradigma histórico paso de la vida rural a la urbana, de la reforma agraria a la industrialización (Fundación, 2015), Los cuatro puntos de su plan de modernización del país, se basaban en la construcción de redes de comunicaciones y transportes (Construcción de carreteras, rehabilitación de ferrocarriles y construcción de puertos y aeropuertos), el fomento industrial, el desarrollo agropecuario (construyendo obras de irrigación) y por último, las de bienestar social, con la que se dio la modernización de las ciudades, embelleciéndolas y dotándolas de servicios públicos, entre ellas el tendido eléctrico (García M. , 2010, págs. 102-121).

Debido al proyecto de Unión Nacional, entre 1940 y 1958, la economía nacional generó crecimiento económico importante, manteniendo una tasa promedio de incremento de 5.8 por ciento anual. Dicho avance fue impulsado por el crecimiento de la agricultura, el cual no sólo logró cubrir el consumo interno, sino que además logró exportarse, consiguiéndose entonces una tasa de crecimiento anual de 7.4% en la producción agrícola del país (Barajas, 2010, págs. 61-64).

Los estímulos gubernamentales dirigido al sector industrial, dieron como resultado un crecimiento en el sector manufacturero de 6.4% anual. (37)

El sector Turístico fue otro factor que impulso la economía del país, sobre todo en el puerto de Acapulco, en cual se desarrolla toda una infraestructura hotelera para dar un empuje a la atracción turística, apoyándola con su proyección y difusión internacional. Es así como el turismo se convierte en el segundo generador de divisas, superado apenas por la exportación del petróleo (Fundación, 2015).

Sin embargo, a pesar de tanto desarrollo económico, entre 1940 y 1950, la desigualdad social crecería enormemente ya que los salarios reales se redujeron una tercera parte (39), con la finalidad de estimular el interés de los empresarios, pero minando la capacidad adquisitiva de la mayoría, al grado de plantear un

problema a las industrias productoras de consumo. Además, el poder adquisitivo de las personas también se vio afectado por la política de mantener las cargas impositivas bajas, con lo cual se impulsaba el desarrollo industrial a través de la reinversión, pero se afectaba al grueso de la población, impidiendo que los impuestos les redistribuyeran el ingreso nacional generado; lo anterior, aunado a una política de salarios castigados, agravó el problema de desigualdad social en nuestro país (42). Aunado a esto, la cuestión del control de la inflación fue un problema permanente, ya que hasta 1958, la tasa anual de crecimiento de los precios fue de 10.6%. (38), y dado a que el salario era mucho mejor en la ciudad que en el campo, existió un rápido crecimiento del sector industrial y a la concentración de las ciudades de los servicios de educación, salud y transporte, se generó un gran proceso migratorio del campo a la ciudad, lo que ocasionó una tendencia a la concentración urbana, misma que aportó al crecimiento acelerado de la población urbana, la cual tuvo una tasa de crecimiento de 5.9% anual entre 1940 y 1950 (43).

Esta desigualdad social se agravó a mediados de 1948, con el anuncio de la devaluación del casi el 50%, la cual redujo la popularidad de presidente Miguel Alemán Valdés. Con lo cual el poder adquisitivo disminuyó.

Las tendencias de concentración del ingreso nacional se vigorizaron; la construcción de monopolios y oligopolios aparecieron en la vida nacional incursionando en nuevas actividades como las radiocomunicaciones, la televisión y el turismo (García M. , 2010, págs. 102-121).

El proyecto de unión Nacional, al estar enfocado a la modernización e industrialización del país, provocaría como una segunda reacción, el incremento del empleo, no sólo en la industria, sino que también en la cadena de servicios (principalmente dada por el sector de turismo) y por supuesto también en el campo al tratar de poner el campo al servicio de la industria.

Para la cuestión del campo, se aplicó la reforma al artículo 27 constitucional, en el cual se introducían los límites de la pequeña propiedad y el amparo (Loeza, 2010, pág. 667) en cuestión agraria para los predios agrícolas o ganaderos a lo que se

hubiera expedido o se fueran a expedir, certificados de inafectabilidad. Por otra parte, se continuó con la tendencia de Camachista de disminuir la dotación de tierras, las cuales además eran de mala calidad, esto ocasionó el descontento y protesta de los campesinos. Además, en contra de lo que había significado el ejido, se continuó con la práctica de dividir las tierras ejidales en parcelas, con el fin de que fueran trabajadas de forma individual. Pese a esto, el campo florecía en su producción y logro abastecer el consumo interno y contribuyó a la exportación, sin embargo, los campesinos sin tierras o con pésimas tierras, se tenían que rentar para trabajar bajo un salarió mísero que los orilló a migrar a una ciudad que se proyectaba, en un eclosionado crecimiento, prospera y con los servicios de salud y educación en sus manos.

Las oportunidades laborales se vislumbraban entonces en el entorno urbano, sin embargo, en este esperanzador lugar, la demanda laboral excedía a la oferta, el desarrollo industrial y comercial en las ciudades, no se dio abasto para atender las necesidades de una población creciente. Sólo algunos grupos sociales lograron aprovechar los beneficios del programa gubernamental. Aquellos que eran dueños de industrias, comercios o empresas prestadoras de servicios y que se apegaban a la normatividad establecida, y después los que se rentaban en trabajo para estos, ya fueran obreros, los cuales gozaban de prestaciones y servicios de salud, trabajadores del Estado, o los que trabajaban para alguna otra institución que igualmente les daba prestaciones y acceso a servicios médicos, como los industriales de la azúcar, quienes fundaron una clínica en 1946 con el apoyo gubernamental. Los demás, que eran el grueso de la población, quedaban fuera del alcance de estos beneficios. Ellos se vieron forzados a autoemplearse de manera informal o trabajar para alguien en esta forma de trabajo. En algunos sectores incluso aumento la vagancia y la sobrevivencia a través de la mendiguez.

El gobierno se vio entonces obligado a subsidiar los alimentos (Aboites, 2004, pág. 274) y los transportes, pero con todo y esto, crecían cordones de pobreza en las periferias de las ciudades, incluso en las vecindades del centro, y se acentuó aún

más con la devaluación del peso en 1948, con lo cual Miguel Alemán, perdió credibilidad ante una nación en desarrollo.

Si nos enfocamos a revisar las películas desde el enfoque del ingreso como factor de la pobreza, primeramente, habría que decir que a pesar de que los dos directores coinciden en marcar que dentro de la pobreza hay niveles de vulnerabilidad de ingresos. Marcan de forma distinta el origen de esta vulnerabilidad económica que viven los personajes. En “Nosotros los pobres”, Ismael Rodríguez relaciona la falta o cantidad de ingresos, con el empleo que se tenga y este a su vez con la preparación de estudios que pueda tener la persona. Mientras que en el caso de Die Freudlose Gasse, a pesar de mostrarnos tres niveles distintos de pobreza, sólo se ve un mismo origen en la cantidad o carencia de los ingresos, la gran crisis financiera de Viena, que terminó convirtiéndose en una gran Hiperinflación.

Entonces, dado a que en Die Freudlose Gasse no se aborda la educación como un factor de la pobreza, por el momento la dejaremos de lado, y nos enfocaremos a analizar lo que “Nosotros los pobres” nos plantea al respecto, ya que como vimos en el párrafo anterior los factores de acceso al ingreso, empleo y educación, están estrechamente vinculados y son factores que determinan la pobreza, por eso habrá que empezar por la educación para determinar en qué grado se relacionan y determinan a los otros factores que podremos comparar con Die Freudlose Gasse. Y para ello, es importante primero tratar de contextualizar las políticas públicas referentes a la Educación del Estado Mexicano.

Ya desde el gobierno cardenista había surgido el Proyecto de Unidad Nacional, el consolidándose durante el gobierno de Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés. El cual contemplaba dentro del ámbito educativo un proceso de alfabetismo y enseñanza técnica y especializada concentrándose principalmente en las zonas urbanas. Por tal razón en 1940 había surgió un proyecto político para erradicar el analfabetismo, en el cual se encontraba la mitad de la población (Alemán, 1986, págs. 209-216). El cual tuvo sus propios logros y avances.

Estos logros, se trataron de complementar durante el gobierno de Miguel Alemán Valdés, quien deseaba elevar la calidad de la educación y ampliar sus horizontes

de acuerdo con las necesidades del país. Para ello, se dio la creación de 21 escuelas normales de tipo rural; la fundación de del Instituto Federal de Capacitación del Magisterio, destinado a preparar maestros rurales y urbanos; se creó la Dirección General de Profesores, con la intención de mantener un control sobre los profesionistas titulados anualmente y coadyuvar a la capacitación de los no titulados; Se mejoró y diversificó los estudios técnicos, para ello en 1948, se dio la construcción de cinco edificios para el internado de la “ciudad Politécnica”. Serían terminadas las obras correspondientes a la Escuela Superior de Ingeniería Textil y la segunda planta de la Escuela Superior de Ciencias Económicas, administrativas y sociales; entraron en funcionamiento diferentes vocacionales orientadas a la actividad profesional, en los cuales se impartían cursos de carpintería, mecánica automotriz, maestro en tejido, electricidad, entre otros; Y por último, se abrieron los Institutos Tecnológicos, con el fin de proporcionar instrucción especializada en las actividades industriales de cada entidad.

Pero a pesar de ese esfuerzo político, el acceso educativo resultaba complicado, no sólo en el campo, también en la ciudad donde debido a la falta de ingresos, las familias ponían a los hijos a trabajar, obstaculizando con ello su educación.

Este contexto educativo está reflejado a la vida urbana en “Nosotros los pobres”, Ismael Rodríguez lo marca de forma directa en la escena, que corre a partir de 1:12:05. Cuando Pepe “El Toro” (Pedro Infante) y el “Pinocho” (Abel Ascencio) van a visitar a su amigo de la infancia, El licenciado Antonio Morales (Víctor Torres), alias “Moralitos”, con la intención de solicitarle su firma como aval para un préstamo económico que desea solicitar Pepe a una prestamista.

En la acción se escucha el siguiente dialogo:

“Moralitos”: ¡Dichosos los ojos tantos años sin vernos! Tú eres el “Pinocho” ¿Verdad?

“El Pinocho”: Afirma con la cabeza

“Moralitos”: Por fin acabaste de periodista. Dejabas de ir muy periódicamente en las clases (Se ríe y palmea en el pecho a “Pepe el Toro”) ¡Que buena puntada! ¿verdad?

(Dirigiéndose “Al pinocho”) Pero no te preocupes, muchos empezaron por ahí y han acabado en grandes hombres.

(Dirigiéndose a “Pepe el Toro”) Tú nada más fuiste un año a la clase ¿Verdad?

“Pepe el Toro”: Si, por la enfermedad de mi madre, me vi obligado a atorarle al trabajo desde muy chamaco.

“El Pinocho”: Allí iba el “Gorila” que te traía de puerquito en la escuela, y una vez “Pepe el Toro” se sonó por defenderte ¿Te acuerdas?

“Moralitos”: ¡Si! ¡No fue una, fueron varias! ¡Siempre te lo agradeceré Pepito!

“Pepe el Toro”: ¡No te fijes Toño!

Justo en ese momento se acerca un empleado y dice:

Empleado: Sr. Morales

“Moralitos”: ¡\$60,000.00 pesos! ¿Y de qué? (Al escuchar esto “EL Pinocho” y “Pepe el Toro” se voltean a ver y afirman con la cabeza, dando a entender de que hay posibilidades que “Moralitos” de la firma aval).

Empleado: La liquidación del arquitecto

“Moralitos”: -¡Ah! Sí, fue el que construyó mi casa

Mientras sucede esto se aprecia a Pepe “el toro que se inclina con interés para ver el cheque o documento que firma su viejo amigo y menciona:

Pepe “El toro”- Dicho tu que acabaste tu escuela

“Moralitos”- ¡Si, verdad! ¡Bueno dime a que debo el honor de tu visita!

“Pepe el Toro”: ¡Sabes! Necesito tu firma para que me presten unos fierros (Refiriéndose al dinero)

“Moralitos”: ¿Mi firma?

“EL Pinocho”: ¡Ándale! ¡No te hagas, “Chicli” y sacas un alma del purgatorio!

“Moralitos”: ¡Caramba! Yo no sé si ustedes sepan el mecanismo de este negocio, pero mi firma sola no te sirve, esta es una sociedad anónima y...

“Pepe el Toro”: No te preocupes, entiendo, bueno de cualquier modo ¡Muchas gracias!

Cuando Pepe “El Toro” (Pedro Infante) ve que “Moralitos” (Víctor Torres) firma un documento o cheque de 60,000 pesos, para el arquitecto que ha construido su casa. Pepe le dice, “Dichoso tu que acabaste tu escuela”, para darle a entender que gracias a sus estudios él tiene el dinero y las oportunidades económicas suficientes.



Así mismo, Cuando “Moralitos” reconoce en un principio “Al Pinocho” relaciona su actividad laboral de vendedor de periódicos con su vaga asistencia a la escuela, por lo tanto, su condición de pobreza se la atribuye a su rezago educativo. Después menciona a “Pepe el Toro” que el sólo asistió un año a la escuela, pero este se justifica que se debió a la enfermedad de su madre, y por eso tuvo que dedicarse al trabajo. De lo cual se desprende que no consiguió un buen puesto o trabajo por falta de educación.

Sin embargo, el director marca con esto que los pobres tienen acceso a la educación, pero son las vicisitudes de la vida y las malas decisiones de desaprovechar la educación la que hacen que los pobres trunquen su proceso educativo y con ello su futuro, quedando destinados a la pobreza. Sin embargo, hay esperanza en cuanto “Moralitos” le dice al “Pinocho”.

“Moralitos”: Por fin acabaste de periodista. Dejabas de ir muy periódicamente en las clases (Se ríe y palmea en el pecho a “Pepe el Toro”) ¡Que buena puntada!
¿verdad?

(Dirigiéndose “Al pinocho”) Pero no te preocupes, muchos empezaron por ahí y han acabado en grandes hombres.

Por lo tanto, podemos concluir que en la película Ismael Rodríguez concuerda con la política de estado educativa del contexto histórico del periodo estudiado, ya que, nos muestra a través de su historia, que los pobres, por lo menos en la ciudad, contaban con el acceso a la educación, sin embargo, estos no pueden aprovecharlo, debido a las dificultades económicas que surgen en su camino, o las decisiones propias de no querer estudiar. Esto concuerda con los proyectos educativos que había en el periodo estudiado. Así que su nivel de estudios, puede ser un factor importante para generarse un buen empleo que les proporcione a su vez un buen ingreso, como lo pretende demostrar Ismael Rodríguez con estas acciones.

El acceso al empleo y su relación con el ingreso económico y poder de adquisición (alimentos y vestido)

Una vez que hemos marcado las implicaciones de la educación en el acceso al empleo y este en el ingreso, entonces podemos hablar del acceso al empleo en ambas películas y las repercusiones que tiene este para el ingreso económico y por consiguiente el poder adquisitivo.

Ismael Rodríguez en la historia de “Nosotros los pobres”, no nos plantea una situación directa de desempleo, como uno de las posibles causas de la pobreza, como en Die Freudlose Gasse, sin embargo, nos presenta dos ámbitos laborales muy distintos, en el primero están las personas que dado a su preparación académica pudieron ejercer una profesión que les permitió obtener un buen ingreso económico, y así poder adquirir bienes, como casas, joyas, autos y buena ropa.

Y el segundo, está conformado por aquellos que debido a diferentes vicisitudes de la vida tuvieron que desertar de la escuela, no tuvieron acceso a ella o se encuentran

estudiando. Este grupo de personas que se muestran en la película son pertenecientes a una clase social baja, incluso algunos muy vulnerables económicamente.

Por lo tanto, como ya lo habíamos explicado anteriormente, en la película el éxito de encontrar un buen empleo queda sujeto a la preparación académica que se tenga. Aspecto que difiere de la visión de Pabst en *Die Freudlosse Gasse*, ya que el director, plantea la problemática del acceso al empleo, como un producto de la crisis económica en Viena de 1923. En la cual el nivel académico tiene poco o nada que ver. Pues en la cinta se ve como hasta personas con conocimientos académicos son perjudicados con la pérdida del empleo, pero esto lo veremos un poco más adelante.

Para comprobar lo anteriormente dicho partiremos de la escena introductoria de la película de Ismael Rodríguez en la cual hace transitar por la calle del barrio de Pepe “El Toro” a la gran mayoría de los personajes que participan en la historia y en la acción podemos distinguir la ocupación de la mayoría de ellos. En la acción, algunos sólo cruzan por la calle, otros están realizando alguna actividad comercial o de óseo, y otros se reúnen como si fuera una cita. Esta escena se convierte entonces, en una interacción social dinámica, en la cual la ocupación social se distingue a través de su vestimenta y/o de sus acciones.



Entre las personas que se remolinean en la multitud, se distinguen: una familia (La cual es la protagonista de la película: Pepe “el toro”, La novia de este, Celia “la Chorriada” y la sobrina del primero, “Chachita”), justo por detrás de ellos, un indígena vestido con su ropa de manta y sombrero que carga sobre sus espaldas un petate, y por delante de ellos y de todo el grupo de personas, en la parte central

baja de la toma, aparecen en un plano medio un par de niños que pepenan en un tambo de basura del cual sacan varias cosas, entre ellas un par de zapatos viejos que se cuelga el niño en su hombro derecho y un libro que más adelante se sentaran a hojear y que contiene los créditos y desarrollo de la historia de la película. A un costado de la familia de Pepe aparece un vendedor de periódico (“El pinocho”), quien en la historia se sabe emigrará a Estados Unidos en busca de una mejor oportunidad de ingreso. Al fondo un señor leyendo el periódico, junto a un organillero y justo por delante de estos pasa un gelatinero, dos mujeres andrajosas (“La guayaba” y “la tostada”), un policía que lleva agitando su macana y un colega suyo se visualiza en el fondo de la toma. También se puede ver, un vendedor de billetes de lotería (“El camello”), quien ofrece los mismos a una mujer de vestido presentable (a miga de Celia) quien se encuentra con un hombre trajeado (Lic. Montesinos) que resalta de todas las demás personas por su elegancia.



Más adelante en otras acciones se aprecia a un panadero llevando su enorme canasta sobre la cabeza y a un lechero que entrega en bicicleta el producto, Así mismo un cuarteto de músicos (El trio cantarrecio) y aun conjunto de vendedores ambulantes que andan a pie o en puestos improvisados sobre la calle. Pero no todo el comercio se da a través de esta forma, ya que en la película también se pueden observar algunos establecimientos, tales como la misma carpintería de Pepe “el Toro” o la cantina cerca a su casa, donde recibe las llamadas telefónicas o en la

que se encuentra con el Ledo. Todos ellos con excepción de el Lic. Montes (quien aparece de traje), forman parte del conjunto de trabajadores que a falta de estudios han tenido que emplearse o autoemplearse en la ocupación informal o en algún oficio, como el caso de Pepe “El Toro”.

Si comparáramos esta primera acción con la cinta alemana encontraríamos algo similar, ya que Pabs presenta igualmente a una parte de los personajes principales de la historia, caminando por una calle que conduce al callejón Melchior, Sin embargo, a diferencia de Ismael Rodríguez sólo se alcanza a ver la actividad laboral que ejercen, un conjunto de policías que ponen orden en la gente, ante la petición del carnicero, que juega un papel de tirano en la película.



Por otra parte, En Nosotros los pobres, tenemos el caso de las personas que gracias a sus estudios han podido desarrollar un empleo que les permite obtener mayores ingresos, ya sea de manera formal, como el caso del Lic. Montes, quien es abogado o del Lic. Morales, socio de unos talleres gráficos; O de manera informal como el caso de la mujer prestamista, quien atiende a sus clientes en su elegante y enorme casa.

Las tres personas tienen vestimentas de buena calidad y lujos materiales. Si analizamos al personaje del licenciado Montes, nos daremos cuenta que a diferencia de los personajes pobres que se nos presentan, el medio de transporte que tiene el licenciado es un carro lujoso, convertible (16:15, 16:20, 16:26, 26:24 y 1:02:30). Que destaca de la pobreza del entorno. Así mismo, su ropa también destaca del entorno pobre del barrio en que vive Pepe “El Toro” (00:10). Incluso su ingreso es tan alto que le permite el manejo de una cuenta de cheques en el banco (56:00), como se ve en la escena en la que el trata de dar en cheque el anticipo de \$400.00 a Pepe “El Toro” y este lo rechaza en cheque por decir que los pobres

tienen dificultad para cobrar un cheque porque no pueden conseguir una firma de “desconocimiento”, porque los ven pobres. Entonces esto indica que a los pobres se les discrimina en cierto tipo de movimientos bancarios por su aspecto, lo cual confirma el Lic. Montes, dándole la razón a Pepe.



Lic. Montes: ¿Y cuánto va a necesitar usted? ¿Los... 400 pesos?

“Pepe el Toro”: Lo de la madera, ¡Si, señor! Y pa´ mi nada mas deme hay un 25 que necesito pa´ medicinas.

Lic. Montes: Señorita mi chequera por favor

“Pepe el Toro”: Si me va a dar en cheque, prefiero en Laca

Lic. Montes: ¿Por qué?

“Pepe el Toro”: ¡Porque es una de dificultades! Cómo lo ven a uno pobre (Señalando su vestimenta) no hay quién de la firma de desconocimiento, y para que voy a aventarme a hacer una tarugada.

Lic. Montes: ¡Tiene usted razón!

En el caso del segundo, en el capítulo 1 de la película, titulado “Ahí les voy”, a partir del minuto 1:12:05 Se puede apreciar la capacidad adquisitiva que tiene. Toda vez que Pepe “El Toro” va a los Talleres gráficos, para visitarlo para solicitar su firma como aval para el préstamo que necesita para compensar el robo de dinero que ha sufrido en su casa.

“Moralitos”: ¡Dichosos los ojos tantos años sin vernos! Tú eres el “Pinocho”
¿Verdad?

“El Pinocho”: Afirma con la cabeza

“Moralitos”: Por fin acabaste de periodista. Dejabas de ir muy periódicamente en las clases (Se ríe y palmea en el pecho a “Pepe el Toro”) ¡Que buena puntada! ¿verdad?

(Dirigiéndose “Al pinocho”) Pero no te preocupes, muchos empezaron por ahí y han acabado en grandes hombres.

(Dirigiéndose a “Pepe el Toro”) Tú nada más fuiste un año a la clase ¿Verdad?

“Pepe el Toro”: Si, por la enfermedad de mi madre, me vi obligado a atorarle al trabajo desde muy chamaco.

“El Pinocho”: Allí iba el “Gorila” que te traía de puerquito en la escuela, y una vez “Pepe el Toro” se sonó por defenderte ¿Te acuerdas?

“Moralitos”: ¡Sí! ¡No fue una, fueron varias! ¡Siempre te lo agradeceré Pepito!

“Pepe el Toro”: ¡No te fijes, Toño!

Justo en ese momento se acerca un empleado y dice:

Empleado: Sr. Morales

“Moralitos”: ¡\$60,000.00 pesos! ¿Y de qué? (Al escuchar esto “EL Pinocho” y “Pepe el Toro” se voltean a ver y afirman con la cabeza, dando a entender de que hay posibilidades que “Moralitos” de la firma aval).

Empleado: La liquidación del arquitecto

“Moralitos”: ¡Ah! Sí, fue el que construyó mi casa

Mientras sucede esto se aprecia a Pepe “el toro que se inclina con interés para ver el cheque o documento que firma su viejo amigo y menciona:

Pepe “El toro”- Dicho tu que acabaste tu escuela

“Moralitos”- ¡Si, verdad! ¡Bueno dime a que debo el honor de tu visita!

“Pepe el Toro”: ¡Sabes! Necesito tu firma para que me presten unos fierros (Refiriéndose al dinero)

“Moralitos”: ¿Mi firma?

“EL Pinocho”: ¡Ándale! ¡No te hagas, “Chicli” y sacas un alma del purgatorio!

“Moralitos”: ¡Caramba! Yo no sé si ustedes sepan el mecanismo de este negocio, pero mi firma sola no te sirve, esta es una sociedad anónima y...

“Pepe el Toro”: No te preocupes, entiendo, bueno de cualquier modo ¡Muchas gracias!

En la escena podemos ver entonces como “Moralitos” o el Lic. Antonio Morales goza de una buena posición económica, gracias a su empleo, el cual ha conseguido por la educación que ha recibido.



Por último, a la mujer prestamista la observamos en su casa, vestida con un traje sastre negro, destacando por su elegancia al igual que el Lic. Montes y Morales, de la vestimenta de trabajo de Pepe “El Toro”.

Su enorme y lujosa casa son posiblemente producto del poder adquisitivo que ostenta, pues al ofrecer préstamos obtiene ganancias elevadas mensualmente. Ya que presta al 40% de intereses mensuales, este poder de negociación y manipulación tal vez sean producto de los estudios que ha tenido, esto lo deducimos del librero que hay en su casa, justo aun lado de su caja fuerte.



Estas tres personas a parte de su poder adquisitivo, tienen algo más en común. El aprovecharse de la situación de pobreza e ignorancia de otras personas. Pues mientras, El licenciado Montes hace uso de su poder económico y su posición laboral para encerrar en prisión a Pepe “El Toro” sin recurrir a una investigación más profunda, por ejemplo, investigar el lugar donde se reunió Pepe “El Toro” con los delincuentes. Además de aprovechar la situación de Pepe y de su Novia Celia para obtener relaciones sexuales con ella, como se puede ver en la escena que corre al inicio del capítulo titulado ¡A ver que sale! (1:50:20)

Celia: Ni modo, yo quiero a mi novio a toda ley. Si pa’ verlo libre he de perderlo... no me importa. ¡Sávelo, Licenciado!

Lic. Montes: ¡No, muchacha! Te equivocas. Te hice el amor como hombre no como funcionario. ¡Mmj! ¡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 tu es capaz de renunciar al amor, por el amor mismo. El amor si existe, y ustedes los pobres son felices porque tienen amor.

Celia: ¡Entonces usted ayudará a mi Pepe!

Lic. Montes: Pepe “El Toro” está perdido, hay demasiadas pruebas en su contra. Estoy seguro que ni el defensor más hábil podría demostrar su inocencia.

Celia: ¡Pero si no es culpable! ¡Estoy segura que no es culpable

Lic. Montes: El amor nos hace ciegos. Esa es la verdad. Siento mucho lo que pasa, pero no puedo hacer nada por él. sin embargo, toma lo que necesites, desinteresadamente, te lo juro.

Celia: Muchas gracias licenciado, lo único que quiero es salvar a mi Pepe. (Celia se retira del lugar)

Cómo se puede ver el licenciado Montes acepta que buscaba a Celia no para una relación formal, sino más bien para obtener un placer sexual que después remuneraría económicamente. Y esto lo busco no en una mujer de su clase social, sino en una mujer con ciertas necesidades económicas, y aprovechando la situación que vivían Celia y Pepe “El Toro”, pudo obtener lo que quería.

En el caso del Licenciado Morales, después de que sale Pepe el toro a solicitarle su firma como aval en los talleres gráficos vemos como se encuentra en su oficina con Yolanda, la hermana de Pepe “el toro” y el licenciado Antonio Morales le dice...

Lic. Morales: ¿Qué haces aquí? ¡No quieras confundir una aventura con otra cosa! Aquello fue una cuestión de copas y no voy a estar con la monserga de tu presencia aquí todos los días.

Yolanda: ¡Esta bien! ¡No voy a molestarte más!

Lic. Morales: ¡Toma estos cinco pesos a ver de qué te sirven! Y si vuelves por aquí doy aviso al hospital de tuberculosos. (Sale Yolanda del lugar topándose en su camino con su hermano Pepe, quien ha escuchado todo y regresa para golpear al Lic. Morales, diciéndole que así no se trata a una mujer)

En este caso vemos como el Licenciado Moralitos al igual que el Licenciado Morales incurren a las aventuras sexuales con mujeres de una condición social inferior, sólo que en este caso sabemos que Yolanda se dedica en parte a la prostitución, pero Morales sabe que Yolanda es hermana de Pepe “El Toro”, y no le importo, meterse

con ella a pesar de esto, así mismo, trata de compensar las acciones al igual que el Licenciado Montes, con dinero, pues le da 5 pesos para que se ayude con algo, pues además sabe que está enferma de tuberculosis y la amenaza con denunciarla al hospital para tuberculosis si la vuelve a ver en el lugar.

Por último, la prestamista ya hemos enunciado como abusa de su posición económica y de la necesidad de las personas para endeudarlas, mediante préstamos con intereses al 40% mensual.

Este mismo grupo social aparece en Die Freudlose Gasse. En la película vemos que las clases altas gastan bastante dinero en cenas, bailes, ropa y joyería, pero ¿De dónde sacan tanto dinero en un periodo de Hiperinflación? aunque el director Pabst, no lo marca sabemos perfectamente al revisar el contexto histórico y las políticas públicas de la República de Weimar, que muchas personas que poseían los medios de producción y/o el capital suficiente, se dieron a la tarea de invertir su dinero en la compra de divisas extranjeras, así mismo de hacer negocios en otros países, y aunque esto acrecentaba la problemática en la economía alemana, a nivel individual la economía de estas personas crecía o por lo menos, se mantenía estable.

Así mismo, estos grupos sociales, aprovechaban las permisiones gubernamentales de sueldos castigados que tenían la finalidad de impulsar la industria. Así de esta manera, los dueños de los medios de producción y de algunos comercios de productos y servicios se enriquecían a manos llenas, sin tener que preocuparse de la Hiperinflación. Muchos de ellos comprarían muebles, autos y otros bienes que personas afectadas por la crisis se veían obligadas a vender a precios mucho muy bajos con el fin de obtener un ingreso para solventar algunas deudas o gastos que se presentaban.

Por las razones anteriores, podemos ver en la cinta a este grupo de personas, en entornos lujosos, donde todo es fiesta, baile y vicios. Contextos que sirven para la socialización, las negociaciones, conspiraciones, traiciones, el adulterio y la prostitución. Con esto Pabst nos muestra una clase alta, hedonista, en otras palabras, moralmente deteriorada, cegada por el materialismo y los instintos

carnales. Una clase alta que basa que derrocha eso que quisieran tener, para cubrir las necesidades más básicas, el dinero.

El director alemán, nos lo muestra en las primeras escenas del segundo acto (a partir del minuto 27:19) en donde los hombres adinerados se reúnen en el burdel secreto de la Señora Greifer (Valesca Gert).





La posición laboral de estas personas les permite al igual que al carnicero o la prestamista de “Nosotros los Pobres”, tomar decisiones que afectan a la economía de las otras personas, sin importarles que esto sea su ruina económica. Como podemos ver en las acciones que ocurren a partir del minuto 14:00, con el Cónsul de Valparaíso, Don Alfonso Canez (Robert Garrison), quien llega a Viena para realizar un negocio de especulación financiera en la industria del carbón junto con el director general del Banco Central Europeo, Rosenow (Karl Ettlínger).



“Ich habe eine große Sache für Sie! Wien friert, Wien braucht Kohle. Die Petrowtzer Bergwerke aber können wegen Kapitalmangel nicht arbeiten.”

¡Tengo una gran propuesta para usted! Viena se congela, Viena necesita carbón. Pero las minas Petrowtzer no pueden trabajar debido a la falta de capital.

“Wir werden das Gerücht eines Streiks in die Welt setzen. Wenn dann die Aktien weiter fallen, kaufen wir zum Tiefstpreis.”

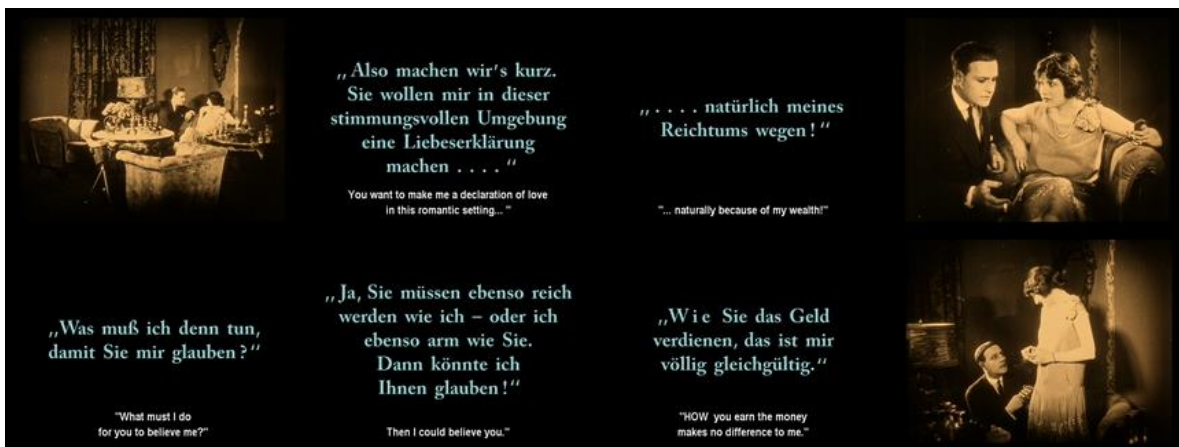
Vamos a poner el rumor de una huelga en el mundo. A continuación, compraremos las acciones en el precio más bajo.

“Nach aufklärung des Gerüchts werden die Aktien steigen. Wir verkaufen und haben eine halben Million in Gold verdient.”

"Después de la aclaración del rumor, las acciones subirán. Nosotros venderemos y tendremos un medio millón ganado en oro ".

Este fraude financiero será el culpable de que muchas personas se vayan a la ruina económica, como los Rumfort, quienes perdieron el dinero de la liquidación del Consejo Rumfort que había invertido en las acciones de Petrowzer., agravando con ello sus ingresos económicos, que al parecer ya tenían resueltos.

Incluso el Joven empleado de Director del Banco Central Europeo, Egon Stirner (Henry Stuart), al enterarse del fraude que habrá de realizarse, busca dinero para invertirlo y así cambiar su posición social económica. Pues pretende el amor de la hija de su jefe, Regina Rosenow (Gräfin Agnes Esterhazy), pero ella lo presiona a que consiga dinero, pues lo suyo es algo imposible por ser de clases sociales diferentes, sólo pensaría que su amor es por interés y no por un amor sincero, así que la única forma de que le crea es que él suba su posición económica y se diferencien en su clase social.



Ante esta situación Egon Stirner (Henry Stuart) se ve en la necesidad de conseguir el dinero suficiente para poder comprar acciones de acuerdo al fraude que se cometerá en la bolsa de acciones. Aparentemente a pesar de que él trabaja en el Banco Central Europeo, no tiene ahorros o el capital suficiente para poder hacer la operación correspondiente, por tal motivo acepta la ayuda de Lia Leid (Tamara Tolstoi) esposa del Dr. Leid (Alexander Mursky), quien está decidida a vivir una aventura amorosa con él, misma que le cuesta la vida, pues en el hotel donde se citan para su idilio, son descubiertos por la otra enamorada de Egon, María Lechner, quién huyo de casa por el miedo que siente por su padre por no poder llevar carne para comer, y ante este hecho teniendo en cuenta una propuesta de matrimonio que le hizo Egon Stirne, decide acudir a él, pero éste le explica que necesita dinero para poderla hacer dinero, así que ella decide prostituirse para poderle dar el dinero que necesita, pero al verlo en el hotel con Lia Leid, decide asesinarla, un final desastroso que comparte con su víctima, pues al descubrir en el periódico que se culpa a Egon Stirne del crimen ella decide entregarse, a la justicia.

Al parecer en ambas películas coinciden en que las chicas pobres ante las necesidades económicas de sus parejas y al no contar recursos económicos para apoyarlos, entregan su cuerpo a otro hombre para poder conseguir el dinero o el apoyo que requieren. Es decir, como menciona el Licenciado Montes en la escena que ya hemos analizado previamente (1:50:20) entre ellas existe el sacrificio por amor verdadero.

“¡No, muchacha! Te equivocas. Te hice el amor como hombre no como funcionario. ¡Mmj! ¡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 tu es capaz de renunciar al amor, por el amor mismo. El amor si existe. Y ustedes los pobres son felices porque tienen amor. “

Sólo que en el caso de “Nosotros los pobres” El inútil sacrificio que hace Celia (Blanca Estela Pavón) al entregar su cuerpo a licenciado Montes, pensando que este le ayudaría a liberar a su novio, Pepe “El Toro” (Pedro Infante), es recompensado al final por el acto de justicia, que se hace así mismo Pepe y terminan

casándose. Pero en *Die Freudlose Gasse*, Marie Lechner (Asta Nielsen) al asesinar al asesinar a Lia Leid (Tamara Tolstoi), por un arranque de celos, y descubrir que culpan a su amado, decide entregarse a la justicia y quedar encerrada en la cárcel.

En “Nosotros los pobres” se presentan otro grupo de personas de una clase pudiente pero no tan adinera que también debido a sus estudios pudieran llevar una vida no tan apretada como la de las clases bajas. Aquí aparecen los fotoreporteros que dan la nota del encierro de Pepe “El Toro”, el doctor y enfermeras del hospital que atiende a Yolanda y su mamá, incluso los policías y agentes ministeriales que salen en la historia, y los trabajadores del taller de gráficos, junto con el actuario y los colaboradores del Lic. Montes.



No se describe mayormente la relación que pueda existir entre estas personas y sus ingresos económicos y su capacidad para adquirir bienes materiales o alimentos. Salvo el actuario y el colaborador del Lic. Montes, de los cuales hablaremos en el siguiente punto a desarrollar

Por último, habría que mencionar que en ambas películas se presenta el papel de personajes tiránicos que tienen un empleo que les permite ingresos medios o mayores, los cuales obtienen a partir de su posición comercial o de servicios, con la cual manipulan los costos de productos o servicios o la aplicación de estipulaciones comerciales o legales, a su conveniencia no importando perjudicar a la gente.

El primero en esta lista lo encontramos en la película alemana. Geiringer (Werner Krauss), el carnicero. Éste, Ante la crisis económica podrá jugar con la oferta de la carne, dado a que hay escases del producto, aunque en la película su refrigerador

se ve lleno de carne, pero sabemos esto, por lo que, revisamos en el contexto histórico y en las políticas de estado, que la comercialización de algunos productos alimenticios estaban limitados y regulados. La carne era uno de ellos ya que los productos del campo no llegaban a las ciudades, y ante la demanda de la comunidad, esto le da una posición económica y social cómoda. Incluso la inflación económica imperante, que ha generado una gran población en pobreza como ya se ha visto igualmente en el apartado del contexto histórico, le permite obligar a las mujeres a caer en sus deseos sexuales a cambio de un trozo de carne. Este abuso de su poder y de su posición lo llevará a su perdición, puesto que Else (Hertha von Walther), una mujer que ha perdido su empleo junto a su marido y han perdido la vivienda por falta de renta, necesita carne para poder alimentar a su familia y sobre todo a su bebe. Ella al solicitarle un trozo de carne al tirano carnicero, y al serle negado este con un tono de burla e indiferencia por su situación, entra en una crisis de cólera y mata al carnicero con uno de sus propios instrumentos de trabajo.



En nosotros los pobres un personaje tiránico similar al carnicero lo encontraríamos en la mujer prestamista, quién ante situaciones de crisis económicas, se aprovecha de sus clientes para endeudarlos mediante préstamos a intereses muy elevados, pero siempre y cuando cuenten con un bien material que sirva como respaldo al deudor o un aval que lo respalde. En la historia (se ve en las acciones que corren de la 1:10:00 y 1:20:48), esta mujer ofrece un préstamo a Pepe “El Toro” de 400 pesos con un interés del 40% mensual, el cual no puede pagar, por lo tanto, él se ve obligado a buscar un aval, pero al no conseguirlo, éste accede a hacerle un trabajo de carpintería a la señora en su casa.

Prestamista: 400 pesos... ¿No, Guapo? Si yo tuviera 20 años menos, no tendría usted que andar pidiendo 400 pesos.

EL “Pinocho”: ¡Voy! ¡Voy!

Prestamista: Es un piquito ¡eh! ¡Un piquito! ¡400 pesos!

¡Es buena, eh! (Refiriéndose a una medalla de oro que trae puesta Pepe “El Toro”)

Pepe “El Toro”: Si, la milagrosa. Regalo de mi madre

Prestamista: Milagrosa de 18 quilates. ¿Cuánto quiere por ella?

Pepe “El Toro”: No la vendo, me la regalo mi madre cuando era yo chamaco, y por nada del mundo me separaría de ella.

Prestamista: ¡Bueno! (Saca un fajo de billetes de una caja fuerte) Bueno ya sabe usted cual es el rédito al que presto yo.

Pepe “El Toro”: ¡No!

Prestamista: 40%

Pepe “El Toro”: ¡Total!

Prestamista: ¡No! Mensual.

Pepe “El Toro”: ¿40% mensual? ¡Bueno ta’bien señora!

Prestamista: ¿Y sobre qué va a ser la operación? Para no pelear.

Pepe “El Toro”: Pues yo tengo un tallercito de carpintería.

Prestamista: ¿Cuánto valdrá?

Pepe “El Toro”: Pues yo le cálculos unos... 250 pesos de herramientas más el crédito.

Prestamista: ¡No! ¡No se va a poder! Sin embargo, si usted consigue que algún amigo firme alguna letra, por supuesto alguna persona solvente, ¡verdad! Conque... a ver a conseguir esa firmita. ¡Ah! Y si dispone de algún tiempcito libre, vengase que yo tengo un trabajo de carpintería para usted. ¡Ah, pero me considera, eh! Ya ve usted que yo soy una pobre mujer que lucha sola.

Después de esto, Pepe busca la firma aval con amigos y conocidos pero éstos se la niegan, así mismo es invitado por unos maleantes que escucharon su plática con la prestamista a unírseles en un asalto que tienen planeado en la casa de la mujer, ante lo cual el carpintero se niega, sin embargo, este regresa a la casa de la señora a realizar el trabajo de carpintería, y en el momento, aprovechando que sale Pepe “El Toro” a comprar materiales que necesita, entran los maleantes y asesinan a la mujer. De este acto criminal será culpado el joven carpintero y, por lo tanto, llevado a prisión.

Como dato curioso, en ambas películas se coincide en el destino de ambos personajes, puesto que la mujer prestamista es asesinada como el carnicero. La primera por la manipulación que logra hacer con la gente sobre el capital el recurso económico que ellos necesitan, haciéndolos endeudarse e incluso perder sus pertenencias. Y el segundo, al controlar el recurso en alimento que necesitan las personas para poder comer.

Otros personajes que abusan de esta manera en Nosotros los pobres los vemos en “Nosotros los pobres”. Es el caso del actuario y del colaborador del Lic. Montes quienes deciden ilegalmente hacer el embargo en la casa de Pepe “El toro” (Pedro

Infante) (1:26:08), lo cual demuestra que desean proceder para ganar un ingreso extra, aunque sea de manera ilegal y no importándoles que sea acosta de dejar en la miseria a otras personas que necesitan lo que tienen, pues claramente observan como esta en estado de invalidez la mamá, de “Chachita” (Evita Muñoz) y se llevan hasta su silla de ruedas.



El último nivel de empleo que vemos en *Nosotros los pobres*, es el que pertenece a aquellos sectores vulnerables, en los cuales, debido a su falta de estudios sólo pudieron conseguir un oficio y establecer un pequeño negocio o bien se han colocado en el empleo informal, ya sea como vendedores ambulantes o en pequeños puestos de tianguis, como prestadores de servicios domésticos, como el caso de “Chachita”, quien lava ropa ajena, al igual que en *Die Freudlose Gasse*, la Señora Lechner. Incluso en esta categoría veremos a mujeres que han incursionado en la prostitución, ya sea por necesidad o por preferencia, este es el caso de Yolanda, la Tísica y de una forma controversial podríamos mencionar el caso de “la que se levanta tarde” y Celia. Igualmente veremos personas que mediante una actividad piden limosna, como el caso del ciego que toca sus instrumentos a las afueras de la vecindad de Pepe “El Toro”.

A diferencia de la cinta mexicana de Ismael Rodríguez, en *Die Freudlose Gasse* se maneja presenta en este nivel a la mamá de Marie Lechner, quien tiene que lavar y planchar ajeno, para ganar un sustento económico, pero el director hace más énfasis en el tema del desempleo ocasionado por la gran crisis económica, la cual ha afectado en todos los niveles sociales, ocasionando en algunas familias un retroceso social en la escala de niveles socioeconómicos. Aquí se nos presentan dos casos muy específicos el de la familia Rumfort y el de la familia de Else. Pero a pesar de estas diferencias los dos autores coinciden en señalar qué bajo estas

circunstancias, existen problemáticas sociales que se tienen que enfrentar los personajes con gran dificultad, y todas ellas se relacionan con el dinero disponible para poder costear determinadas necesidades como la alimentación, salud y renta. Para estos temas en particular, En Die Freuslosse Gasse se trata de dar en todo momento un sentido mucho más dramático, el cual está apoyado en la escenografía, ambientación, música y la iluminación, incluso hasta en el color de la película, pero de esto se ha creado un apartado especial. Aquí sólo basta decir que a diferencia de Nosotros los pobres, este dramatismo es mucho más cargado pues quiere demostrar en todo momento la crudeza que se vive en estos contextos, mientras que en Nosotros los pobres se busca intercalar los momentos dramáticos con momentos de alegría, unión social y compañerismo, ya que aquí lo que se busca es resaltar la importancia de los valores sociales ante un contexto de pobreza.

En “Nosotros los pobres”, el primer ejemplo que nos muestra Ismael Rodríguez lo vemos con el personaje principal Pepe “El Toro” (Pedro infante) quien es carpintero de oficio, según se muestra en las acciones que corren en su visita a los talleres gráficos (1:12:07), él tuvo que abandonar la escuela debido a la invalidez de su madre. Y esto lo le ha permitido tener un mejor empleo, así mismo los gastos médicos y de medicamentos de su madre tampoco le han permitido salir adelante, aunado a esto hay que mencionar que él se ha hecho responsable de la hija de su hermana Yolanda (Carmen Montejo), aunque ésta, le ayuda en los ingresos del hogar lavando ropa ajena. Él vive de manera humilde en un vecindario, con los pocos ingresos que tiene, en una humilde casa de dos piezas, de las cuales una utiliza para su taller de carpintería. Sin embargo, su frágil estabilidad financiera se ve gravemente interrumpida, cuando su vecino Don Pilar (Miguel Inclán), entra a la casa de Pepe y hurta 400 pesos que le habían dado para el anticipo de la elaboración de unos muebles.

Entonces, ante un sistema de ahorro, que pueda respaldar el daño, Pepe, se ve obligado a conseguir dinero prestado con una mujer prestamista (Conchita Gentil Arcos), quien, por cierto, le cobra intereses muy elevados. Para dicho préstamo, esta mujer, le solicita un aval pues su taller y sus pertenencias de Pepe valen muy

poco, como para respaldar el monto. Después de solicitar amigos que sirvan como aval y no encontrar el apoyo, acepta un trabajo de carpintería que le ha ofrecido la misma mujer prestamista, pero al realizarlo entran unos delincuentes a su casa y matan a la señora, Pepe “El Toro” será culpado entonces de dicho crimen, y será enviado a la cárcel.

Si bien es cierto que “Pepe el Toro” ha sido víctima de un robo en su casa, también es cierto que no contaba con un ahorro u otro ingreso que le permitiera respaldar el robo del dinero, lo que quiere decir que van al día. Ya que el préstamo solicitado era por la misma cantidad que se perdió con el robo. Por otra parte, El director Ismael Rodríguez en esta escena, marca una estrecha relación de la falta del ingreso, con la falta de educación, ya que cuando “Pepe el Toro” ve que firma el documento o cheque Antonio Morales, el primero le dice, Dichoso tu que acabaste tu escuela, para darle a entender que gracias a sus estudios él tiene el dinero y las oportunidades económicas suficientes.

Después menciona a “Pepe el Toro” que el sólo asistió un año a la escuela, pero este se justifica que se debió a la enfermedad de su madre, y por eso tuvo que dedicarse al trabajo. De lo cual se desprende que no consiguió un buen puesto o trabajo por falta de educación, y ese trabajo, aparentemente no le dejó gran capital, tal vez por lo costoso de la enfermedad de su madre, o tal vez porque el salario no era basto, pero sabemos que por lo menos le alcanzó para poner su propio taller de carpintería, aunque de forma humilde, compartido con su hogar. Por lo tanto, el ingreso de “Pepe el Toro” es insuficiente, para poder comprar una casa a diferencia de “Moralitos” el que si acabo la escuela; Y para poder generar ahorros. Incluso su hija Chachita se ve obligada a trabajar lavando y planchando ropa ajena para poder ayudar con los gastos de la familia, aun a pesar de que “Pepe el Toro” no está de acuerdo y se lo manifiesta, por considerar que la sociedad se lo criticará, pero de alguna forma acepta la contribución de la niña, como lo vemos en una secuencia del Primer capítulo a partir del minuto 05:17.

Por esta razón, “Pepe el Toro” se ve forzado a pedir un préstamo del cual los intereses son demasiados elevados y los cuales a pesar de que él sabe

perfectamente serán imposible de pagarlos, pues la prestamista le cobra 40% de intereses mensuales, decide aceptarlo. Destacando Ismael Rodríguez la honradez del personaje, ya que, aunque recibió la oferta por parte de un grupo de delincuentes de robar en su casa a la mujer prestamista, este la rechaza la propuesta, que desgraciadamente de poco le sirve puesto que después será encarcelado injustamente por el asesinato de la misma.



Un ejemplo más lo vemos en el minuto 17:47, cuando le van a cobrar la renta de la casa a “Chachita”, quien aparentemente administra el dinero del hogar en vez de “Pepe el Toro”. Ella empieza a reunir el dinero que tiene guardado en dos diferentes lugares, uno para los billetes y otro para las monedas, y al juntar lo y contarlo le es insuficiente para el pago de la renta, por lo cual, le dice a la arrendadora, que le espere un poco que lavará un poco de ropa y en cuanto le paguen ella cubrirá el resto.



Merencianita (Portera): “Chachita”

“Chachita”: ¡Voy!

Merencianita (Portera): ¡Oye! No te quisiera dar la molestia, pero ya toca la renta.

Chachita: ¡Aguánteme tantito! (Chachita se dirige a sacar dinero de unos hoyos que se encuentran detrás de los retratos de una pared, sobre un espejo, el cual permitirá ver el dinero que cuenta, debido a la toma top-shoulder).

¡El de los fajos está muy pobre! ¡Y el de los centavos, ni hablar está peor! ¡No, no alcanza!

¡Ay, doña Merencianita! ¡No más, me faltan tres baros! Pero la que se levanta tarde me dijo que quiere que le lave la ropa, en cuanto azote con la lana, le llevo el resto.

Merencianita (Portera): Ta bueno “Chachita”

Chachita: ¡No más, no le diga nada a mi papá! ¡Chantese la charola! (Señalando con su mano que guarde silencio) e

Merencianita (Portera): ¡Ya lo sé, hijita! ¡Ya lo sé!

De esta acción se puede deducir que el ingreso de Pepe “El Toro” es insuficiente por sí solo, para cubrir los gastos de su familia, por ello es necesario que “Chachita” trabaje para contribuir con el gasto familiar, aun a pesar de que Pepe no está de acuerdo. Incluso vemos que “Chachita” es la administradora de los gastos del hogar y que Pepe el Toro aparentemente no está muy consciente de sus gastos y deudas.

Un último ejemplo en Nosotros los pobres lo tenemos en el capítulo 1 Titulado ¡Ahí les voy! En el minuto 6:28. Mediante un encuadre dinámico apoyado con un plano medio y una luz en picada frontal a la toma, se puede observar como el “Topillos” y el “Planillas” entran a la carpintería de Pepe “El toro” y al ver unos muebles que están fuera de campo de la toma, se sorprenden y dicen:

Planillas: Esos muebles son como para una novia que valga la pena ¿No?

Chachita: ¡Pos ándale, mándale a hacer uno a tu chamaca!

Planillas: ¡No! ¡La guayaba tiene con su buen petate pa’ rugir!

¡Oye, Topillos! ¡Cómprasele tu a la tostada! ¡No!

Topillos: ¡Ya! ¿Y si se me cae de la cama? ¡Apenas la estoy enseñando a rugir en el catre y la tengo que amarrar, porque le vienen convulsiones!

Planillas: ¡Voy!... ¡Oye, Chachita! ¿En cuánto nos vas a dar esos! (Refiriéndose a unos palos).

Chachita: ¿Te gusta pa´ un 30?

Topillos: ¿Treinta? Torito, quiere treinta por esos palitos

Pepe “el toro”: Ni modo viejo, ella es la administradora, ella lava la ropa y ella plancha.

Topillos: ¡Ella nos cobra un treinta y nosotros azotamos!

Planillas: ¡Por weyes!

Topillos: ¡Pero vámonos!, ahorita regresamos, nada más vamos a batear la barcina y luego regresamos.

Planillas: ¡No, nos dilatamos!

Pepe ¡el toro!: ¡Ándenle! (Salen de la carpintería)

Cómo podemos apreciar, los dos humildes hombres se asombran al ver unos muebles que muy posiblemente no pueden costear, Cuando el “Planillas” se asombra de verlos, Chachita le menciona que le mande a hacer uno a la “Guayaba” (su novia), pero este le dice que no, ya que ella está bien con su petate. El petate¹⁹ es un tipo de alfombra tejida o estera que se utiliza en América Central y en México, elaborada a base de fibras de la llamada palma de petate (*Thrinax morrissi*). Esta alfombra tiene varios usos, pero uno de ellos es para que sirva a manera de colchón, a la hora de dormir. Normalmente su precio es mucho más accesible para poder compararlo, en comparación un sencillo colchón. Actualmente un petate puede costar entre \$130.00 o \$200.00 en contra de un colchón sencillo que puede costar alrededor de \$500.00, aunque hay que hacer mención que una persona de muy bajos recursos, tal vez ni siquiera, pueda costear un objeto nuevo, así que tendrá que recurrir a objetos de segunda mano.

Por su parte el catre, considerado de mayor estatus social que el petate, actualmente puede costar de \$500.00 en adelante. Claro que estos precios deberían

de ser diferentes en la época de la película, pero de esta forma nos damos una idea de su contexto.

Si tratáramos de deducir de lo anterior que la guayaba no tiene para comprarse un catre o colchón, sería equivocado ya que hay que recordar que tanto la guayaba como la tostada son personas alcohólicas, y dado a este vicio que tienen, tanto el descuido de su persona como la falta de bienes puede estar relacionado a su consumo del alcohol. Sin embargo, cuando nos referimos al “Topillos” y al “Planillas”, la situación es distinta, ya que, a pesar de ser novios de las mujeres alcohólicas, en la historia no se ve que ellos tomen o sea alcohólicos, aunque podría suponerse que lo hacen en cierto grado. Además, ellos aparentemente tienen un trabajo en comparación a sus vagas mujeres²⁰, aunque no les genera el dinero suficiente para adquirir los medios que requieren para subsistir cómodamente. Lo cual se aprecia sólo un poco después en la película, cuando le pregunta a Chachita por el costo de unos palos, y ella les responde que \$30, a lo cual se asombran y tratan de conseguir mejor precio protestando a “Pepe el Toro”, sin embargo, al no lograr un mejor precio se retiran mencionando que regresaran por los palos más tarde.

Esta carencia de ingresos justificaría la vestimenta de estos dos personajes que se analiza en otro apartado de este trabajo, Y en cierta medida algunas de las actitudes que toman ante ciertas vicisitudes de su vida.



²⁰ Vago o vaga: [persona] Que tiene poca disposición para hacer algo que requiere esfuerzo o constituye una obligación, especialmente trabajar o que carece de oficio conocido.

Conclusión del apartado

De todo lo anterior podemos deducir que en ambas películas se pretende mostrar como el ingreso permite generar un gran poder adquisitivo en las personas, con el cual se pueden no sólo obtener bienes materiales, además se pueden conseguir productos de primera necesidad tales como alimentos, vestido y medicamentos. Este ingreso es más reducido en las clases sociales pobres, por lo tanto, no sólo quedan reducidos en las posesiones materiales en comparación de las clases más altas, sino que además para el consumo de productos primarios que dan expuestos o vulnerables. En ocasiones esta necesidad de adquirir los productos primarios los expone a situaciones de riesgo que los lleva a tomar decisiones equivocadas, pero esto dependerá de su apego al esquema de valores que tengan como se verá en otros aspectos de la pobreza que estaremos analizando.

Sin embargo, en *Die Freudlosse Gasse* el acceso a este ingreso se ve afectado por las condiciones de una gran crisis económica, en las cuales algunas personas o familias podrán sacarle provecho y crecer económicamente, mientras que otras se hundirán en la pobreza, incluso algunas que antes tenían una buena situación económica y social. Ya que, en la película alemana, la pobreza no está relacionada con el goce de una educación académica. Como en el caso de “Nosotros los pobres”, en donde el ingreso y la pobreza se debe al desaprovechamiento voluntario o involuntario de la educación, la cual garantiza tener mejores oportunidades laborales que le permitan a uno generarse un buen ingreso, el cual le ayude a solventar las necesidades primarias y a conseguir otras necesidades, de tipo material o de cualquier otra índole.

Ambas películas tratan de reflejar la situación política e histórica sobre su país, sólo que mientras W.G. Pabst lo hace de una manera realista y cruda. Ismael Rodríguez, pinta un modelo idílico de la pobreza, aun a pesar de su intención de querer retratar la realidad, la cual está plasmada, pero maquillada con situaciones chuscas, esperanzadoras y heroicas.

EL mensaje de Ismael Rodríguez es claro, es esperanzador, ¡Pobre, pero honrado! Y a pesar de que haya carencias económicas, materiales o de cualquier otro tipo, siempre es preferible mantenerse dentro de los estatutos que las leyes jurídicas, morales y hasta religiosas, de lo contrario se sufre más. Dentro de la pobreza siempre existirá un aliciente mucho más valioso que cualquier bien monetario o material, y este se reduce en las palabras que menciona el licenciado Montes (1:50:20).

“Ustedes los pobres son felices porque tienen amor”

Mientras que el mensaje de Pabst es no es tan esperanzador, es más crudo, el pobre no siempre tiene esperanzas, su salvación dependerá del apego que tenga de alguien que este una posición económica mucho mejor que la de él. En esta película, la moral es un elemento que permite tener en orden a la sociedad. Pero el apego a esta en las clases bajas puede ser determinada por la carencia de un ingreso que ayude a conseguir las necesidades primarias, de alimento, vestido, casa, etc. Y las clases altas por el apego a los hedonismos sociales.

Acceso al vestido

Para poder analizar el acceso al vestido, primeramente, debemos aclarar que nos acercaremos a esta problemática desde el término de privación, el cual se refiere a la ausencia de bienestar y a menudo es entendido a en referencia a bienes materiales, recursos y también estados Psicológicos (Spicker, 2009, págs. 249-251). Las privaciones son consideradas circunstancias insatisfactorias e indeseables, sean materiales, emocionales, físicas o de comportamiento tal como son reconocidas por gran parte la sociedad; Comprenden carencias de algo que se considera en general deseable (un ingreso suficiente, buena salud, etc.). Una carencia está asociada, en mayor o menor medida, a algún grado de sufrimiento”; “La privación puede ser definida como un estado de desventaja visible y demostrable, relativa a la comunidad local y a la sociedad o nación a la cual pertenece el individuo, la familia o el grupo; Y Ha sido aplicada a las condiciones

(es decir, a las circunstancias o estados físicos, emocionales o sociales) más que a los recursos, y a las circunstancias específicas y no sólo generales; por ello se la puede distinguir del concepto de pobreza”. Entonces para medir la pobreza con exactitud, es necesario medir tanto los recursos como la privación, pero es necesario que además veamos las necesidades básicas de las personas.

La Organización Internacional del Trabajo (OIT) considera que las necesidades básicas incluyen dos elementos (Spicker, 2009, págs. 208-210): “En primer lugar, refieren a requerimientos mínimos de una familia para su consumo: alimentación adecuada, vivienda y ropa, así como ciertos muebles y equipamiento del hogar. En segundo lugar, incluyen aquellos servicios esenciales suministrados generalmente en forma comunitaria tales como: agua potable, servicios sanitarios, transporte y salud pública, educación e infraestructura y servicios de tipo cultural. Es conveniente contextualizar el concepto de necesidades básicas en el marco del desarrollo socioeconómico de una nación y de las relaciones más globales en las que está inmersa. Bajo ninguna circunstancia se debería considerar a las necesidades básicas como lo mínimo necesario para la subsistencia.

Todo esto va ligado al acceso de un ingreso el cual ayuda a cubrir estas necesidades básicas y así reducir el nivel de privación que tengan. Como lo podemos ver en nuestras películas que estamos analizando.

Tanto Ismael Rodríguez como Georg Wilhelm Pabst plantean en sus respectivas cintas, el problema que se enfrenta en la pobreza al acceso a al vestido. Con la diferencia, de que, en la cinta mexicana, sólo se anuncia de manera visual y comparativa, al colocar a los personajes de diferentes estratos sociales juntos, en diversas escenas. Para así poder tener una idea clara de las dificultades que tienen los personajes de estratos bajos para poder adquirir ropa. Por su parte, En la película alemana, Pabst, nos muestra este problema directamente como un problema ligado al ingreso familiar, es decir que en el acceso a la vestimenta puede existir una privación de este, sino se cuenta con el recurso económico suficiente. Sin embargo, en “Nosotros los pobres” dado a la forma en cómo se nos presenta el

problema, tenemos mayor cantidad de ejemplos para analizar que en Die FReudlose Gasse, a pesar de que en esta sean más específicos y directos.

Para comprobar lo anterior, comencemos con la escena introductoria o de preámbulo de “Nosotros los pobres”, en donde vemos una categorización de estatus social marcada por la vestimenta de los personajes:



la escena introductoria de la película de Ismael Rodríguez la cual ya hemos analizado anteriormente desde el punto de vista del acceso al empleo. También nos sirve para abordar los problemas del acceso a la vestimenta. Ya que en ella podemos notar como los personajes de acuerdo a su condición social tiene diferentes tipos de prendas, que nos permiten desarrollar el tema.

Para iniciar me permitiré tomar una fracción de la descripción realizada anteriormente.

Entre las personas que se remolinean en la multitud, se distinguen: un cilindrero, un vendedor de periódico (“El pinocho”), un señor leyendo el periódico, un gelatinero, una familia (La cual es la protagonista de la película: Pepe “el toro”, La novia de este, Celia “la chorriada” y la sobrina del primero, “Chachita”), dos mujeres andrajosas (“La guayaba” y “la tostada”), un policía que lleva agitando su macana y otro más en el fondo, un vendedor de billetes de lotería (“El camello”), quien ofrece los mismos a una mujer de vestido presentable (a miga de Celia) quien se encuentra con un hombre trajeado (Lic. Montesinos) que resalta de todas las demás personas por su elegancia. La mayor parte de ellos son personajes importantes de la película.

Justo por delante de todos ellos a parecen en un plano de tipo americano un niño y una niña harapientos y sucios, hurgando en un tambo de metal que sirve de basurero y tras sacar un poco de basura, un viejo sombrero y un par de zapatos gastados (los cuales el niño cuelga en sus hombros), sacan un viejo libro que tiene por título “Nosotros los pobres”, lo sacuden y se sientan sobre la cera a leerlo.

Dentro de este contexto, la ropa andrajosa que portan un par de borrachitas (“La guayaba y la tostada”) y los niños pordioseros que aparecen en la parte frontal, queda muy por debajo de esta categorización del estatus social si la contrastamos con el traje negro del hombre que parece durante la acción. Incluso si lo comparamos con el resto de las personas el traje negro sigue estando por arriba, las telas de la vestimenta de las demás personas parecen más sencillas, incluso la de los policías, su traje, aunque es formal y hasta cierto punto elegante, pierde su toque de sofisticación por ser un traje de trabajo de gendarme. Dentro de estas vestimentas habría otra que tendríamos que hablar y esa es la del indígena que pasa cargando un metate, a pesar de ser un traje de manta blanco, este parece estar limpio y en buen estado, en comparación a los harapos de los niños y de la borrachitas, por tal motivo, parece ser que estaría por arriba de ellos.

Podría relacionarse a esta situación la actividad laboral ya que, si observamos la secuencia, algunas de las personas que aquí consideramos que están por arriba del estatus social de los niños y las borrachitas, realizan una actividad que la mayoría de las personas realizan una actividad comercial que les permite el ingreso suficiente para poder adquirir ropa, a diferencia de los niños que hurgan entre la basura y sacan un par de zapatos que el niño carga sobre su hombro derecho. En cuanto a la ropa de las borrachitas, podría deberse más a un descuido de sus hábitos de limpieza e imagen personal, ya que en la historia no se ven que trabajen, pero si tienen parejas que posiblemente les proporcionen el sustento y los medios, y aunque no sean los mejores, alcanza incluso para sostener su vicio.

Hablar sobre los demás personajes sería especular en cuanto a la relación de su trabajo con sus ingresos, pero lo que sí se puede deducir correctamente es que sus

actividades no les dejan el suficiente ingreso para poder vestir con el lujo del señor de traje negro (El licenciado Montesinos).

Por otra parte, En el capítulo 1 titulado ¡Ahí les voy! La secuencia comienza con una canción que los colonos cantan alegremente. Dentro de esta acción musical se puede ver igualmente una categorización del Estatus social, dentro de las clases bajas, ya que el director primero presenta a las personas en la calle cantando, de las cuales la mayoría tiene una ropa más deteriorada y descuidada que las que están dentro de la vecindad, las cuales portan una ropa sencilla, pero en mucho mejor condición que mayoría del sector de afuera.

Así mismo se ve que la ropa predilecta de este grupo de personas que no Tienen un estatus social tan elevado en el overol para los hombres como símbolo de la clase obrera o trabajadora, lo cual parecer un hábito transmitido a los más chicos, y por su parte las mujeres usan el delantal como símbolo de su participación en las labores domésticas lo cual igualmente es transmitido a las más pequeñas. Inclusive el uso de este atuendo en las mujeres es para reforzar la idea machista de su participación exclusiva en las labores domésticas así lo vemos en la escena en donde la pareja de la guayaba, “El planillas”, al verla en la vagancia, la manda a “cumplir las labores propias de su género” refiriéndose a las labores domésticas (minuto 6:02).





Por su parte, la ropa de las clases alta resalta de los demás en escenas cuando ambos estratos sociales están juntos, por ejemplo: A la 1:12:05 se observa que Pepe “el toro” va a solicitar el aval de su amigo de la infancia Antonio Morales, alias “Moralitos”, quien es dueño de unos talleres gráficos, para solicitar un préstamo a intereses, ya que le han sustraído de su casa \$400.00 pesos que le habían dado como adelanto para un trabajo de carpintería y requiere del dinero para realizar el trabajo.

En la acción Pepe “el toro” llega junto su amigo “el Pinocho” a los talleres gráficos de Moralitos, previamente su hermana Celia, había entrado igualmente buscándolo, sin embargo, un par de empleados le negaban el acceso y la presencia de su jefe. Pero ésta decidió entrar forzosamente y esperarlo en su oficina. Segundos después entran Pepe “El toro” y su amigo y se encuentran con “Moralitos” quien tras unas breves palabras acerca de la escuela, que retomaremos en otro apartado del análisis, le da a entender que no es posible, ya que su firma no vale por sí sola, que su empresa es una sociedad anónima. Pepe “el toro” entiende la situación y deciden despedirse y retirarse, sin embargo, cuando está ya casi en la salida, escucha la voz de su hermana que sale de la oficina y el Lic. Morales le reclama su presencia en el negocio, le menciona que la relación que tuvieron fue sólo una aventura de una noche de copas y que no tolerara su presencia, le da \$5.00 pesos y la corre, amenazándola con llamar al hospital de tuberculosos si se vuelve a presentar. Ante este acto que ha sido escuchado por el joven carpintero, hermano de Celia, se regresa y se ve de frente con Celia quien sale huyendo del lugar, mientras Pepe se dirige a “Moralitos” lo sujeta para golpearle diciendo antes que así no se trata a una mujer, pero ante la súplica de “Moralitos”, sólo lo avienta, tratando de intervenir uno de los empleados, pero con mala fortuna, pues sale golpeado por “Pepe el toro” que como acto seguido sale del lugar, seguid por el “Pinocho”, quien primero amenaza

si no hay alguien más que quiera buscar problemas porque ya se van, pero al buscar a Pepe y ver que ya se fue, sale en su busca, perseguido por el empleado golpeado.

En esta acción la ropa que porta el Lic. Morales es un traje negro con corbata, mientras que Pepe “el Toro” y el “Pinocho” llevan un overol, el primero de forma completo y el segundo de tirantes, ambos con ropa de trabajo, por su parte los empleados del Taller Gráfico visten camisas blancas de manga larga o corta y pantalón de vestir, claro o negro. Y sólo se distinguen algunas pocas personas de traje que aparente mente son clientes del lugar.



En el capítulo dos de la película, titulado “Humo en el mofle”. A partir del minuto 1:26:09 Se puede apreciar algo parecido.

Tras ir a Prisión Pepe “El toro” por ser acusado de homicidio y fraude, el licenciado Montes, quien procede en su contra en el juicio, va a su a casa para realizar un avalúo de los bienes que posee el carpintero y así tratar de recuperar parte de sus \$400.00 pesos, pero al ver que no hay nada de valor, da por perdido su dinero y se retira del lugar, sin embargo uno de los trabajadores de Lic. Montes, al ver que se ha retirado el Licenciado, le sugiere al actuario que se lleven las cosas que hay en el lugar, y este le contesta que eso sería ir en contra de la ley, pero le responde “Y estos analfabetas que van a saber sobre leyes”, entonces proceden a llevarse absolutamente todas las pertenencias de “Pepe el toro”, incluso la silla de ruedas de su madre paralítica, la cual dejan recostada en el piso.

En la acción vemos que el licenciado Montes lleva su singular traje negro, el cual se ve de mejor calidad que el de los otros hombres que deciden realizar el embargo. Y justo por detrás de ellos se alcanza a observar a otros dos hombres que serán los

que carguen las cosas del embargo sobre el camión de mudanzas, ellos llevan una ropa mucho más sencilla, un tanto sucia y deteriorada, lo mismo sucede con su calzado, incluso su apariencia es sucia, dejando en claro que hay una carencia para poder adquirir ropa a pesar de estar empleados.



Por último, casi en el inicio del tercer capítulo titulado “No llores corazón” tiempo 1:28:33, Ismael Rodríguez nos marca lo complicado que puede ser conseguir vestido para algunos grupos sociales, toda vez que se ve en la cárcel de Lecumberri a Pepe “el toro” sentado en una banca junto a sus amigos, quienes habían sido encerrados por robar unas canastas con comida, las cuales habían ocupado para celebrar la fiesta de “Chachita” y otros por haber golpeado a un policía en una fiesta. Al mismo tiempo se oye la voz de un policía que da la orden de libertad para sus amigos, pero “el Topillo” y el “Planillas” deciden quedarse con él, ante lo cual les dice que aprovechen su libertad ellos que pueden. Como acto seguido sus amigos deciden emprender el camino y “el planillas” le dice “al Topillos” -¡Vamos a vestirnos!- a lo cual su compañero le responde -¡Será a desvestirnos!- Dando sentido de que se encuentra mejor vestidos en la cárcel que en su vida de civiles.

Tal vez la vida dentro de la cárcel pueda ser dura, pero dentro de ella tenemos garantía de pan y comida. ¿Podría ser esta la reflexión que trata de darnos a entender Ismael Rodríguez con esta escena?



Concluyendo, podemos decir que si bien es cierto que para hacerse de una prenda hay diversas formas: a través de un regalo, por herencia, por intercambio, por mendigar (inclusive por pepenar como se ve en la cinta), o por compra directa de ropa de primera mano o segunda mano. El acceso al vestido en gran medida depende de la compra, por lo cual se depende directamente del acceso al ingreso que tenga la persona.

La política de Miguel Alemán Valdés a pesar de contemplar un desarrollo económico para México a través de la inversión en comunicaciones, en el impulso al campo y en el impulso industrial, lo hizo acosta de las clases bajas, de las cuales sólo los sectores obreros y otros bajo el apego al régimen, gozaron de beneficios, los cuales eran una minoría, si los comparamos con el grueso de la población que quedo vulnerable, ante un ingreso castigado y la falta de apoyos de salud.

La calidad y marca de las prendas está directamente ligadas al costo, siempre y cuando se trate de ropa nueva, y las clases realmente vulnerables económicamente, tienen muy pocas o ninguna posibilidad de adquirirlas. Así que el armario pudiera estar no tan dotado de ropa Nueva, incluso puede que no éste tampoco dotado de prendas de segunda mano. En la película *Nosotros los Pobres*, Ismael Rodríguez nos plantea esta situación como una problemática ligada al ingreso, pues mientras vemos a personajes como La mujer prestamista, el Lic. Morales y el Lic. Montes con ropa elegante y al juzgar por la apariencia ante la cámara de la tela de sus vestimentas, podemos decir también finas. Vemos a un Pepe el Toro y Chachita con algunos cuantos cambios de vestimenta durante la película, atuendos que son más sencillos. Sin embargo, vemos a otros personajes con prendas más desgastadas e incluso sucias, durante el transcurso de la película. Es el caso de la guayaba y la tostada, (quienes sólo al finalizar la película, cambian un poco su imagen), así como también el “Topillos” y el “Planillas”.

Por su parte en la película *Die Freudlose Gasse*

En esta película la carencia a la vestimenta se ve reflejada específicamente en el personaje de Gretel Rumfort (Greta Garbo), a quién la vemos usar en varias

escenas de la cinta, un abrigo café deteriorado y que en su momento se ve que fue un buen abrigo de marca.



En las acciones que vemos dentro de la oficina en donde trabaja Gretel, vemos que, al quitárselo, las compañeras de trabajo le observan el Estado de su abrigo y comienzan a reírse de ella (45:13), y más adelante en su casa vemos que cuando su papá, el Consejal Rumfort, cree que han resuelto su situación económica, ve el estado de su abrigo y la manda a que se compre uno nuevo (49:15). Y sólo un poco después (53:44), se observa como ella asiste a la casa de modas de la señora Greifer, para comprar un nuevo abrigo, pero al observarle el abrigo viejo que posee, la señora Greifer se da cuenta que aunque éste está ya viejo, era un abrigo de calidad, motivo por el cuál le muestra un hermoso abrigo caro, el cual Gretel se prueba, sin embargo, se da cuenta que es un precio demasiado elevado y le dice que no le es posible pagarlo, pero la señora Greifer le ofrece poderlo pagar a plazos, por lo cual Gretel, confiando en que la situación económica de la familia se ha resuelto accede a adquirir el abrigo. Por último, al renunciar Gretel a su empleo (1:10:27), y después al darse cuenta que su papá ha perdido todo en la bolsa de valores (1:16:43), intenta regresar el abrigo, pero será imposible, el único camino que al parecer ve ella para resolver su situación es ingresar a la prostitución (1:19:29), como se lo va ofreciendo, poco a poco la señora Greifer, quien además es la dueña del club secreto, nocturno, que está a espaldas de su casa de modas.



Cómo podemos ver entonces, la necesidad económica de los Rumfort, no les permite adquirir ropa lujosa, como antes estaban acostumbrados, las palabras de Gretel así lo confirma. “Das ist ja doch zu teuer für uns...” (55:02) (Eso es demasiado costoso para nosotras) e incluso tampoco poder comprar algo más modesto, pues de poder hacerlo así lo hubieran hecho, es evidente que su prioridad es conseguir los alimentos diarios, pues se ve que todos los días comen lo mismo, así no lo hace saber su pequeña hermana, Mariandl, quien menciona que está cansada de comer todos los días sopa de repollo, con la expresión... Immer nur Kohl! (¡Siempre sólo repollo!)

Con este ejemplo parece quedar muy en claro que el acceso al vestido depende en gran medida del ingreso económico, pero por si hay dudas el mismo Director no lo confirma con el caso de Marie Lechner, quien al conocer al Cónsul en la casa de citas o club nocturno secreto de Mandame Greifer, decide hacerla su dama de compañía, y por esta razón la lleva de compras, para comprarle ropa y joyas, lujosas, aunque al ver su actitud tan poco optimista y amigable, este decide no comprarle artículos tan lujosos, pero que perfectamente se ve que puede pagar, de todas formas, la vestimenta humilde y sencilla que poseía contrasta de los nuevos atuendos que le ha comprado el Cónsul. Sin embargo, su corazón destrozado y su

sentimiento de culpa, no le permiten valorar esos lujos, pues para ella es más importante su corazón roto, y el sentimiento de culpa que siente por el asesinato que ha cometido.



Dado a este sentimiento, Marié Lechner decide desprenderse de las joyas, y de ese mundo de lujos, que podría cambiarle la vida, una oportunidad que, en ese momento, tal vez muchas personas hubiesen querido tener, y prefiere marcharse a ser una mujer de la calle, a lado de Else, una mujer que está sufriendo terriblemente la crisis financiera junto con su familia. Aunque ésta al verla enferma, le aconseja que regrese a casa de sus padres, consejo que Marie decide seguir. Ya en casa de sus padres, se entera de que el amor de su vida ha sido encarcelado, culpado por el crimen que ella ha cometido, así que, tras dejarle, una carta de despedida a sus padres, decide entregarse a las autoridades y pagar por su crimen. Un acto de amor y moralidad que se sobrepusieron a las necesidades económicas de Marie.

Como podemos ver en estas acciones, la vida de Marie pudo ver cambiado toda vez que conoció al Cónsul, quien tiene todo el dinero para poderle dotar de buen vestido y joyas. Incluso la hace pasar como una secretaria del consulado, tal vez hasta en cuestión de empleo hubiese cambiado su destino, pero su moralidad y sentimiento de culpa, aunado al ver al amor de su vida en riesgo, deciden cambiarlo

todo, y preferir perder la oportunidad de cambiar su suerte y hasta posiblemente la de su familia y nuevos amigos, Else y su esposo, quienes también tendrán un fin trágico. Y quienes también pasan por una situación económica que no les permite tener acceso a la vestimenta.

La familia de Else, ha estado viviendo en un establo en el cual les ha permitido vivir su antiguo casero, pues al ser desempleados los dos, no han podido generar los suficientes ingresos para poder alquilar un cuarto, y mucho menos para poder conseguir los alimentos suficientes. Esta situación ha llevado a Else a que se prostituya en el establecimiento secreto de la señora Greifer, pero desafortunadamente, los caballeros no han sido muy afectos a ella, por lo cual tampoco genera el dinero que ella esperaría en este lugar. Su situación es tan crítica que, para poder conseguir carne para comer, ha tenido que intercambiarla por sexo con el carnicero.

La situación de la familia de Else, los ha llevado a tener ciertas privaciones de las necesidades más básicas, como ya se han nombrado algunas y dentro de las cuales se encuentra la vestimenta. Esto lo podemos observar en una escena en la cual. Después de ir a conseguir carne y ceder a las necesidades sexuales del carnicero. Else es acompañada a casa por Marie Lechner, y allí Else le explica a Marie su situación. Esta al ver que ellos están en una peor condición económica que la suya entrega su chal y la carne a Else, diciéndole que ella no necesita más su chal, que de todas formas ella no piensa regresar a casa. Acto seguido, Else le da el chal a su marido, para que se cubra, pues éste, a pesar del frío que se trata de reflejar en la historia con la ropa abrigada de las demás personas y el azul de la película, sólo porta un saco ligero a juzgar por lo que se ve en las acciones.



Resumiendo. Dentro de *Die Freudlose Gasse*, podemos decir que el director Georg Wilhelm Pabst trata de destacar como la gran crisis económica de Viena ha afectado a ciertos grupos de personas en su economía a tal grado de tener que privarse de algunas necesidades básicas, como el alimento, la vivienda y en este caso en particular, el acceso al vestido. El autor lo expone en tres casos diferentes, incluso mostrándonos con uno de ellos, lo que puede hacer el poder adquisitivo en torno al vestido, comprando ropa y joyas lujosas. Sin embargo, el mismo autor, manda un mensaje a los espectadores, antepone el apego a las conductas morales, a las necesidades básicas incluso del vestido como lo vemos en el caso de Marie Lechner, quien posiblemente se había encontrado con una persona que le cambiaría su destino.

Como podemos ver entonces, en ambas películas se muestra que dentro de la pobreza hay una dificultad para poder acceder al vestido, sólo que, en la película mexicana, se da a través de la imagen o de forma sugerida, sin tocar directamente el tema, mientras que, en la segunda, es algo que trata de resaltar de forma directa el director. Sin embargo, en las dos es evidente que tratan de reflejar una privación en la compra y obtención de la vestimenta.

Capítulo IV: Conclusiones

En el inicio de la investigación señalamos como hipótesis que Las políticas de Estado, orientaron la representación cinematográfica de la pobreza, tanto en la República de Weimar en el cine mudo expresionista y de la Nueva Objetividad, como en México durante el periodo de la segunda etapa del Cine Mexicano de Oro (1946-1950). Práctica que podíamos contemplar al realizar un análisis histórico comparativo de la interpretación de la pobreza en las películas: *Nosotros los Pobres* y en *Die Freudlose Gasse*, a través de sus contextos, del acceso a la educación, acceso al empleo, acceso al ingreso, acceso al alimento, acceso a la vestimenta y acceso a la vivienda y sus servicios básicos, así como también, de los espacios en decadencia en que se sitúa la historia de las películas.

Por lo tanto, después de un largo proceso de investigación, podemos considerar verificados y válidos dichos planteamientos. Dentro de las variables trabajadas que nos ayudaron a dar validez a la hipótesis, encontramos el acceso al ingreso como la constante de la que hemos hablado durante todo el análisis de la película. Las otras constantes: acceso a la educación, acceso al empleo, acceso al alimento, acceso a la vestimenta y acceso a la vivienda y sus servicios básicos, así como también, a los servicios públicos en los espacios en decadencia en que se sitúa la historia de las películas. Tienen una gran dependencia o relación a la primera. el grado de dependencia va variando dependiendo la interpretación de cada director, a pesar de que comparten similitudes.

Sin embargo, para poder llegar a esto, durante la investigación primeramente dimos cuenta del contexto espacial de los personajes en ambas películas, por ello se trabajaron las variables de Calidad y espacios de la vivienda, y sus servicios básicos, así como los servicios públicos en los entornos de pobreza donde se sitúan las historias de las películas.

En esta variable se encontró que ambos Directores reflejaban de forma consciente o inconsciente los proyectos de urbanización imperantes en sus respectivos tiempos históricos.

En nosotros los pobres, Ismael Rodríguez contextualizaba a los estratos sociales más bajos en colonias populares, las cuales, si bien contaban con servicios básicos, como alumbrado público, agua potable, alcantarillado, banquetas y carpeta asfáltica, también, se mostraban con deterioro o descuido en las fachadas de sus edificaciones, y en algunas partes de sus calles, en las cuales, sobre sus banquetas era común visualizar pequeños comercios ambulantes improvisados.

Al interior de las viviendas de estos lugares, los espacios se mostraban reducidos y eran ocupados de una manera multifuncional, y con poco acceso a la privacidad, ya que, al estar formados por vecindades, muchas de estas casas, compartían espacios de actividades o de tránsito. Por ejemplo, en la vecindad de “Pepe el Toro”, vimos cómo la zona de lavaderos era compartida. Así mismo dado a que dentro de estas viviendas se carecía estufa, y se tenía que sustituir por el uso del anafre, se tenían que dejar puertas y ventanas abiertas, un motivo más para perder cierta privacidad, ya que los vecinos y hasta las personas de la calle podían observar, lo que ocurría al interior, lo cual se prestaba en algunos casos, como se pudo observar, para que se cometieran robos a domicilio.

Estos contextos de la vivienda de los estratos bajos contrastaban con los espacios de las viviendas de la gente con mayores ingresos, pues esto de inicio eran más grandes y podían tener más de dos niveles, como se pudo observar en la casa de la prestamista. Así mismo la calidad y cantidad de los muebles, decorados y objetos decorativos era superior a la de las clases humildes, puesto que no contaban con mayores ingresos para poder adquirir, más que lo necesario.

Incluso a diferencia de la Película “Die Freudlose Gasse” en donde ricos y pobres viven en la misma colonia, y hasta dentro de un mismo inmueble. “En nosotros los pobres”, ambos grupos sociales vivían en colonias separadas. Esto debido a que en los proyectos de urbanización de México y Alemania hubo grandes diferencias, ya que mientras en Alemania ante una creciente crisis económica de posguerra, y con creciente población, que demandaba vivienda de bajos costos, se buscaba mejorar la calidad de vida de las personas, con la construcción de viviendas pequeñas de calidad, que contaran con todos los servicios centralizados, y donde

coexistieran ambos grupos sociales, con el fin de disminuir la apariencia de la pobreza, pero también de generar a su vez mayor calidad de vida. El costo de la vivienda debía de ser relativamente bajo, para que el grueso de la población pudiera tener acceso a ella. Sin embargo y pese a esto, aunque Pabst rescata los tipos de vivienda en su interior de su tiempo, algunos contando con todos los servicios y lujos que se puedan contar, y otros con carencias de los mismos, el contexto del barrio de Melchior Gasse lo expresa con un semblante medieval, para generar un contexto mucho más abrumador y decadente.

Por su parte en México, el proyecto de modernización y embellecimiento de las ciudades permitió que se crearan zonas departamentales y nuevas colonias en la periferia de la ciudad, así surgieron los suburbios, que se llenaban de personas que migraban a las ciudades en busca de mejores oportunidades de crecimiento económico. Muchas de estas colonias eran consideradas de estratos bajos, y aunque se trató de dotarles con todos los servicios públicos, en muchos casos, los recursos eran insuficientes. Así mismo, en el centro de las ciudades existían las llamadas vecindades, conjuntos habitacionales que agrupaban aun conjunto de viviendas, las cuales compartían ciertos espacios comunales, como el área de lavabos, tendedores, y baños. En las ciudades mexicanas fue común ver también espacios de construcción para unidades habitacionales de mayor lujo y costo, en zonas distintas a los suburbios.

En cuestión del acceso al ingreso, educación, el empleo y los alimentos. Se descubrió que hay una mayor relación y casi dependencia entre los tres últimos y el primero y que los dos autores tratan de forma directa o indirecta de expresar una problemática entorno a la pobreza respecto a estas variables.

Primero si hablamos del ingreso podríamos mencionar como en Nosotros los pobres éste se convierte en un problema en los estratos bajos, ya que, al tratar de adquirir las necesidades más básicas, se encuentra limitados, es decir que tienen cierta privación de ellos. Su situación se empeora o agrava cuando les surgen ciertas complicaciones, como el extravió de dinero, su pérdida o les es robado. La carencia de un sistema de ahorro, debido a lo limitado de su ingreso, les lleva a cruzar por

diferentes dificultades económicas que no les permite muchas veces resolver su situación de manera rápida y por sus propios medios, ya que tienen que recurrir a préstamos, con conocidos o con terceras personas, que sólo agravan su situación al cobrarles intereses demasiado caros, que muy difícilmente podrán cubrir.

En esta película queda muy claro que el nivel de ingreso entre pobres y ricos, es muy distante, y esta gran diferencia les permite a los ricos no sólo cubrir sus necesidades básicas, además dotarse de lujos y excentricidades. Incluso de comprar más de lo que ellos pueden ocupar o necesitar.

Así mismo, Ismael Rodríguez muestra que un nivel de ingreso alto sólo se obtiene a través de un buen empleo, el cual se consigue mediante el aprovechamiento de los estudios. Lo cual contrasta con “Die Freudlosse Gasse” en donde el nivel de preparación de poco ha servido a algunos grupos de personas que han perdido el empleo y hasta la casa, en pocas palabras lo han perdido todo, incluso mujeres han tenido que recurrir a la prostitución para tratar de generar recursos económicos o hasta un poco de alimento. Sin embargo, en esta película parece que la crisis que ha afectado a algunos otros que poseen los medios de producción o de comercio de los productos de canasta básica han podido sacar provecho, sobre todo en cuanto de comida se trata, pues en este filme se destaca considerablemente las grandes dificultades que tienen estos grupos vulnerables para acceder a los alimentos a diferencia de “Nosotros los pobres” en donde apenas se hace mención de ello.

Al igual que los que controlan los productos de la canasta básica, las personas que tienen un empleo que le da acceso a la información financiera, les permite sacar provecho de esta para la especulación financiera, así generar una acumulación mayor del capital. Por lo tanto, en la película de Pabst, el empleo al igual que en nosotros los pobres puede ser un factor de enriquecimiento, sólo que acosta del empobrecimiento de los demás.

Por último, el acceso al vestido en donde igualmente el nivel de ingreso económico juega un papel importante. Aunque en “Nosotros los pobres” se desarrolla más este aspecto a través de las imágenes al poner en varias escenas a los estratos sociales

vulnerables y los más acomodados juntos, es evidente por la misma apariencia de sus prendas que guardan los unos de los otros que hay una limitación o privación de la vestimenta en los estratos inferiores, dado a que su ropa luce desgastada, rota y mucho más sencilla, que la de las personas acomodadas que gozan de mayores ingresos, quienes en todas las escenas lucen trajes, y con accesorios mucho más finos que los de los primeros. Así mismo, en la cinta alemana se refleja esto, pero de una manera más explícita, pues aquí se presentan tres diferentes casos que ya se han desarrollado, y que nos permite ver las dificultades que guardan los estratos sociales bajos para poder adquirir vestimenta nueva incluso sencilla, en comparación con las clases elites que pueden adquirir hasta joyas sin escatimar recursos.

La interpretación que dan ambos directores de la pobreza van acorde a los contextos de históricos de su tiempo, pues mientras la película alemana contextualiza la historia, de una manera crítica y cruda en la hiperinflación alemana de 1923, Nosotros los pobres hace lo propio con su contexto histórico, de crecimiento macro económico del país, sobre el derrumbe de la microeconomía de la población, dado por el desarrollo, embellecimiento y modernización de las ciudades y de la industria, acosta de los sueldos castigados en el campo y la ciudad. Sólo que lo hace de una manera más romántica y moralista, lo cual le generado ciertas críticas por no dibujar la pobreza cruda que se vivía en su tiempo. A pesar de esta gran diferencia, ambas películas coinciden en transmitir un mensaje de alta moral, el cual podríamos describir de la siguiente manera:

A pesar de la pobreza, uno tiene que estar al margen de la moralidad, y si se respeta esto, siempre habrá una esperanza que pueda cambiar tu vida, sin embargo, para las personas que caen en la tentación y no respetan este condicionamiento social. El costo será peor, pues puede pagarse con la perdida de la libertad o incluso hasta con la muerte.

Bibliografía

- Berrueco, A. (2009). "Nuevo Régimen Jurídico del Cine Mexicano: Antecedentes Inmediatos de la Normatividad Vigente". México. UNAM.
- Aboites, L. (2004). "El último tramo 1929-2000. Estabilidad y crecimiento económico", en *Nueva historia mínima de México Ilustrada*. México. El colegio de México.
- Alemán, M. (1986). "Manuel Ávila Camacho, Secretario de Gobernación", en *Remembranzas y testimonio*. México. Grijalbo.
- Alemán, M. (1986). "Realidades y perspectivas de la industrialización", en *Remembranzas y testimonios*. México. Testimonios política mexicana Grijalbo.
- Bejar, M. D. (2011). *Historia del Siglo XX: Europa, América, Asia y Oceanía. El nacismo en Alemania*. Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- Del Olmo, J. M. (2010). *III Reich: el experimento nacional-socialista alemán*. España. Éride Ediciones.
- Eisner L. H. (2007). "Contribución a una definición del cine expresionista", en *Romaguera, i. Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (editores), Fuentes y documentos del cine*. Gustavo Gili, Madrid.
- Fergusson, A. (1975) *Cuando muere el dinero. Delirio de millones*. España. Alianza Editorial.
- García, E. (1998). "1946 a 1950. El monopolio y la ley", en *Breve Historia del Cine Mexicano: Primer siglo 1897-1997*. México. Conaculta-IMCINE.
- Jacobs, L. (2008). *The Decline of Sentiment: American Film in the 1920's*. U.S.A. University of California Press.
- Kalbus, O. (1935). *Vom Werden Deutche Filmkunst I. Alemania*. Altona-Bahrenfeld Cigaretten-Bilderdienst. Para las primeras comedias alemanas
- KALBUS, O. (1935) *Vom Werden Deutche Filmkunts I. Alemania*. Altona-Bahrenfeld Cigaretten-Bilderdienst.
- Kershaw, I. (2003). *Adolf Hitler: A Profile in Power*. Barcelona Ediciones folio.
- Kracauer, S. (2013). "De la rebelión a la sumisión", en *De Caligari a Hiltler. Una historia psicológica del cine alemán*. España, Paidós.
- Kracauer, S. (2013). "El caos mudo", en *De Caligari a Hiltler. Una historia psicológica del cine alemán*. España, Paidós.
- Kracauer, S. (2013). "Genesis de UFA", en *De Caligari a Hiltler. Una historia psicológica del cine alemán*. España, Paidós.
- Kracauer, S. (2013). "La conmoción de la libertad", en *De Caligari a Hiltler. Una historia psicológica del cine alemán*. España, Paidós.

- Labarrère, A. Z. (2009). *Atlas del Cine. Cine alemán (plano de conjunto)*. Madrid. Akal.
- Lagny, M. (1997). *Cine e Historia: Problemas y métodos en la investigación cinematográficas*. Barcelona. S.A. BOSCH.
- Loeza, S. (2010). *Nueva Historia general de México: Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968*. México. El colegio de México.
- López, M. A. (2003) *Arquitectura e historia: curso de historia de la arquitectura, Volumen II*. Caracas. Universidad Central de Venezuela, consejo de desarrollo científico y humanístico.
- Martínez, C. (2007). *1946-1952 El sexenio alemanista: Optimismo y represión. Relatos e Historias en México*, Año VII Volumen 82.
- North. M. (1994). *Das Geld und seine Geschichte*. München. Beck.
- Mitry, J. (1986). *Estética y psicología del cine*. España. Siglo XXI de España Editores.
- Neumann, C. (1937). *Jahrbuch der filmindustrie*. Alemania. H. Scherping.
- O.N.U. (1995) *The Copenhagen Declaration and Programme of Action* (Nueva York: Organización de las Naciones Unidas).
- Pabst, W. (1920). *Bedeutung des films, Moderne Kinematographie*. Alemania.
- Parker. R.A.C. (2007). *Historia Universal Siglo XXI: El siglo XX, Europa 1918-1945. Alemania de 1919 a 1939*. España, Siglo XXI editores. Vigésima quinta edición.
- Peredo, F. (2004). *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México. UNAM, CISAN-CCyDEL.
- Sadoul, G. (1972). "Las revelaciones alemanas Fundación de la UFA", en *Historia del cine mundial, desde los orígenes*. México. Siglo XXI Editores.
- Sadoul, G. (1972). *Historia del cine mundial, desde los orígenes*. México. Siglo XXI editores.
- ZIMMERMANN, Clemens (1997). *La política de vivienda en perspectiva comparada europea 1900-1939*, Stuttgart.
- Spicker, P. (2009). *Definiciones de Pobreza: Doce grupos de Significados. En Pobreza un Glosario Internacional*. Buenos Aires. CLACSO.

Hemerografía

ALTROCK, Uwe (2005) "Los estudios de Urbanismo en Alemania: de los errores y la puesta en duda de una metodología normativa y de la imagen difusa de la profesión de cara a la sociedad". Revista Urban 10. 93. Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1350197.pdf>

Barajas, G. (2010, Enero). "Políticas de bienestar social del Estado posrevolucionario: IMSS, 1941-1958. Política y Cultura", (33), 61-64. Recuperado de:

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422010000100004

Domínguez, J. y Martín, A. M. (2006, Diciembre) Antecedentes históricos. En *Medición de la pobreza: una revisión de los principales indicadores*. Revista DE METODOS CUANTITATIVOS PARA LA ECONOMÍA Y LA EMPRESA (2)29-34. Rescatado de:

<http://www.upo.es/RevMetCuant/art5.pdf>

García, M. (2010, Abril). *La planeación del desarrollo regional en México (1900-2006)*. Investigaciones Geográficas (Mx), núm. 71, 102-121. Recuperado de:

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=56919172009>

Perepérez, J. (2009, Primer semestre). *La República de Weimar, la hiperinflación y el quiebre de los estados*. Audit Ibérica, (5), 9 Recuperado de:

images.ozongo.com/xpress/auditiberica/resources/image/revista_audit_N5.pdf

Sánchez-Biosca, V. (1995) El Expresionismo: De la plástica al cinematógrafo. En *Ilustración y modernidad. La crítica de la modernidad en la literatura alemana* Karen Andresen, Brigitte E. Jirku y Berta Raposo (eds.), Departamento de Filología inglesa y alemana. Universidad de Valencia. 1995, Cuadernos de filología. Año XVIII, ISBN 8437023114. P-235.

Periódico alemán

Arbeiter-Zeitung, Der freie Handel mit Pferdefleisch. 17.4.1919 y 25.4.1919.

Filmografía

Kevin, W. (Productor) Gill, D. (Director). (1996) *Cinema Europe: The Other Hollywood*. Series Documental Discovery Channel. Capítulo "La Cámara Desencadenada" referida al cine alemán de los años 1920s. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=cWe6tDUpKgA>

Desconocido (2015). Lic. Miguel Alemán Valdés Presidente de México. Fundación Miguel Alemán A.C. Recuperado de: <http://www.miguelaleman.org/index.php/biografias/presidente-miguel-aleman-valdes>.

Diana Roldán (Productor). Serment, L. (Director). (1998) Miguel Alemán Valdés: El presidente empresario. En Clío México Siglo XX. De la serie los sexenios. Basada en la obra de Enrique Krauze. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Hv60qOW4DmE>

Tesis

Oscara, S. (2010). Tesis de Doctorado. La representación de la pobreza urbana en el cine. Adolescentes y marginación social en algunos filmes latinoamericanos del cambio del siglo: La visión de la marginalidad en el periodo alemanista. México. UNAM, p.98

PATACCINI, Leonardo (2013). Tesis de Maestría. Comparación de las políticas económicas alemana y británica en el periodo 1919-1932. Una indagación sobre sus efectos políticos, económicos y sociales. Buenos Aires. Argentina. Universidad de Belgrano. P. 72

Congresos

Acosta, Mónica y Sahian Sonica (UBA). (2007). La República de Weimar: interrelaciones entre política y cultura a través del cine de época. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

Ramos, J. M. (S/F). *Representaciones de la pobreza urbana. Época de oro del cine mexicano, 1945-1955. En III Congreso Nacional: Estudios Regionales y la Multidisciplinariedad en la Historia*. UAM Ixtapalapa. México. Memoria en Línea: <http://filosofia.uatx.mx/memoriasIII/16.pdf>

Anexos.

Fichas Técnicas

Nosotros Los pobres

FICHA TÉCNICA	
DIRECCIÓN	Ismael Rodríguez
PRODUCCIÓN	Ismael Rodríguez
GUION	Carlos González Dueñas
MÚSICA	Manuel Esperón
FOTOGRAFÍA	José Ortiz Ramos
Arte	Carlos Toussaint
Sonido	Jesús González Gancy y Manuel Topete
Montaje	
PROTAGONISTAS	Pedro Infante, Evita Muñoz "Chachita", Blanca Estela Pavón, Fernando Soto, Carmen Montejo, Miguel Inclán, Rafael Alcayde, Katy Jurado y María Gentil Arcos
GÉNERO	Drama
DURACIÓN	128 minutos
PRODUCTORA	Películas Rodríguez
DISTRIBUCIÓN	
AÑO	1948

Die Freudlose Gasse

FICHA TÉCNICA	
DIRECCIÓN	Georg Wilhelm Pabst
PRODUCCIÓN	Michael Salkind
GUION	Willy Haas, según la novela homónima de Hugo Bettauer
MÚSICA	Max Deutsch
FOTOGRAFÍA	Guido Seeber, Curt Oertel y Robert Lach
MONTAJE	Marc Sorkin
PROTAGONISTAS	Greta Garbo Asta Nielsen Agnes Esterhazy Henry Stuart Robert Garrison Einar Hanson
GÉNERO	Drama
DURACIÓN	2:30:50
PRODUCTORA	Sofar-Film-Produktion GmbH
DISTRIBUCIÓN	Sofar-Film-Produktion GmbH
AÑO	1925

Carteles Publicitarios de las películas

