


2013

Nosotros los pobres y el marco “abierto”

Joel Richardson

Bowling Green State University

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel>

 Part of the [Caribbean Languages and Societies Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Richardson, Joel (2013) "Nosotros los pobres y el marco “abierto”," *La BloGoteca de Babel*: Número 4 , Article 1.

Available at: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel/vol4/iss1/1>

This Artículo is brought to you for free and open access by ScholarWorks@BGSU. It has been accepted for inclusion in La BloGoteca de Babel by an authorized editor of ScholarWorks@BGSU.

NOSOTROS LOS POBRES Y EL MARCO “ABIERTO”

Nosotros los pobres y el marco “abierto”

Joel Richardson

(Bowling Green State University)

Introducción

Según James Monaco, el uso del marco en el cine es similar a su uso en las artes plásticas e incluye “codes that operate with the frame...” (149). Aunque no es la meta de este ensayo discutir estos “códigos” es necesario mencionar los aspectos (los “códigos”) importantes que luego pueden ayudar a formular un análisis de los primero cinco marcos en *Nosotros los pobres*. Por medio de un análisis de esos marcos espero mostrar la autoconsciencia que la película crea en su audiencia, lo cual es necesario para efectuar cambios positivos. Antes de entrar en tal análisis es necesario discutir la teoría del marco según Monaco. Él dice que “the limitations that the frame imposes” y “the composition of the image within the frame...” son dos aspectos importantes del “framed image.” (149). Al hablar de las limitaciones que el marco crea y la composición de la imagen dentro del marco se debe considerar las formas “cerradas” y “abiertas” de la imagen enmarcada . La forma cerrada no sale del marco mientras la forma abierta entra y sale del marco libremente. Monaco dice que en los años 30 y 40, los directores de Hollywood fueron fieles a la forma cerrada impidiendo que el sujeto saliera del marco. (151-152). No fue hasta más tarde que “los maestros” de Hollywood empezaron a permitir que el sujeto saliera del y entrara al marco (151-152). Lo interesante es que, como Monaco sugiere, al crear una “forma” abierta, el director puede estar “[composing] the shot in such a way that we are always subliminally aware of the area outside the frame...” (151).

Nosotros los pobres es el melodrama prototipo del siglo de oro del cine mexicano de mediados del siglo veinte. Dirigida por Ismael Rodríguez, la película se estrenó en 1948 y llegó a ser un filme mexicano icónico. La trama

discute la vida de los pobres a través de varios “capítulos” sobre su personaje principal: Pepe el Toro (Pedro Infante), su familia (su hija “Chachita”, su mamá “la paralítica”, y su hermana “Yolanda”) y sus vecinos y enemigos (específicamente su novia Celia, el licenciado Montes, el estafador Don Pilar y los ladrones). A lo largo de la película, Pepe el Toro trata de proteger a su hija de la verdad sobre su mamá, lo cual con tiempo le lleva a ser encarcelado. Allí ocurre uno de los episodios más icónicos del cine mexicano. Al final, la verdad sale a la luz, Pepe el Toro queda libre después de pelear por su libertad y el barrio de Pepe el Toro sigue feliz en su pobreza. La película termina haciendo comentarios sobre la pobreza mexicana que continuó durante varias generaciones después de la revolución mexicana.

En las primeras cinco tomas de la introducción de *Nosotros los pobres*, Ismael Rodríguez utiliza formas abiertas en lo que respecta a la entrada y salida de los personajes principales de la obra (i.e. Pepe el Toro, Chachita y Celia), la entrada, medio-salida y eventual salida del marco de los niños que encuentran el libro, y las conversaciones que se escuchan pero no se ven mientras los niños hojean el libro. Finalmente, el hecho de que la toma que viene después de las escenas introductorias (la toma número seis) empiece con una toma que quita de inmediato a los niños del marco sugiere que la audiencia mira la película por los ojos de los niños; pues es a través de ellos que vemos la obra. *Nosotros los pobres* comienza con dos niños que encuentran un libro y empiezan a leerlo. Entonces, la decisión de Rodríguez de comenzar con esos niños en el marco para luego permitirles salir del marco, cuando empieza la historia contada en el libro, sugiere una forma o identidad abierta que la película adopta. La película termina con el marco cerrado de la nueva familia de Pepe el Toro y los amigos del barrio subidos en la camioneta saludando a la cámara mientras salen del cementerio, pero justo cuando se alejan de la cámara, el marco se oscurece y empieza una nueva toma mostrando a los niños del principio sentados y terminando el libro. Al mostrar a los niños una vez más, con el libro terminado en sus manos, se hace evidente la forma abierta de la película en su conjunto. Y por las dudas, la última toma los deja fuera del marco y no los incluye (después de mostrar cómo botan el libro y se alejan del basurero) para enmarcar el barrio del principio, que es el mismo del cuento del libro, con los personajes principales entrando y saliendo del marco tal como hicieron al comienzo.

Teoría y tesis

Entonces tal uso del marco abierto de Rodríguez parece revolucionario, o por lo menos lo que llama Monaco “daring”, ya que no era una técnica popular en los años 40. Pero ¿qué efecto quería provocar Rodríguez al dirigir una película “abierta”? ¿Era sólo un “truco” como en las películas de Disney que empiezan con el libro de cuentos de hadas a que se acerca la cámara hasta entrar en ella? Películas como *María Candelaria* (México, 1943, dir. Emilio Fernández), *Los olvidados* (México, 1950, dir. Luis Buñuel) y *El mundo maravilloso* (México, 2006, dir. Luis Estrada) también utilizan una forma abierta, entonces se podría concluir que es solo un “gimmick” del cine mexicano de principios del siglo XX.[1] Sin embargo, se sabe que directores como Buñuel (y Rodríguez) eran conocidos por utilizar marcos para crear un efecto de autenticidad en sus películas (Jones 22). Entonces, sugiero que tal uso del marco abierto para presentar una película implica ideas más interesantes que los objetivos de Disney.

Los olvidados es un filme que discute la vida de jóvenes pobres mexicanos que viven justo fuera de la ciudad moderna en un barrio pobre. El desenlace comenta sobre la abundante pobreza mexicana y la imposibilidad de los jóvenes de superarla. En 2007 Gutiérrez-Albilla publicó un artículo que discute la *mise-en-abime* y cómo una película puede jugar con la realidad y cuestionar su autenticidad. Al analizar la película *Los olvidados* por Luis Buñuel, demuestra que la realidad “cannot be directly apprehended” (347). Para observar este fenómeno, Gutiérrez-Albilla analiza “a fragment from the whole, which emasculates the coherent whole of narrative structure and opens it up to new kinds of relations and revelations...” (347). Para Gutiérrez-Albilla, estos nuevos tipos de “relations and revelations” dentro del filme enfatizan el discurso autoreflexivo de la película y la relación entre el espectador y la misma. Esto subvierte el rol tradicional del espectador pasivo “[leading] us to think of the full participation of our bodily self in the cinematic and aesthetic experience whose effects are desublimatory” (355). Por último, este juicio contra la realidad de la modernidad que *Los olvidados* parece representar incluye una reflexión sobre esa modernidad en la que actúan sus personajes y en la que vive el espectador mexicano posrevolucionario de principios del siglo XX (355).

De manera similar, yo argumentaría que películas como *Nosotros los pobres* y *El mundo maravilloso* comentan sobre la imposibilidad de aprehender la realidad a través del uso del marco como herramienta discursiva. El marco y los fenómenos que ocurren dentro y fuera del mismo a lo largo de ambos filmes son los fragmentos que abren la estructura narrativa “to new kinds of relations and revelations...” (347). El juego con el marco presenta un discurso autoreflexivo que también subvierte la pasividad del espectador y le hace participar en la

experiencia cinematográfica. Entonces, sea una decisión consciente o inconsciente de parte de los directores, el marco utilizado en *Nosotros los pobres* y *El mundo maravilloso* no parece ser una simple “casualidad” sino una herramienta cinematográfica para interpelar tanto la vida representada como la vivida.

Análisis de *Nosotros los pobres*

Para observar este fenómeno que el marco crea es necesario discutir primero en detalle las cinco tomas iniciales de *Nosotros los pobres*. La película comienza con una toma en vivo de un barrio que aparenta ser “pobre” en una megaciudad de México (tal vez la capital). Esta primera toma muestra a la gente de este barrio haciendo sus quehaceres mientras capta los gritos y silbidos de los hombres, las conversaciones entre amigos y los arreglos de negocios. Mientras se observa y escucha a los personajes del barrio después de varios segundos, específicamente cinco, la cámara baja hasta fijarse en dos niños (un niño y una niña) mestizos, o incluso “indios”, pobres que buscan algo desconocido por la audiencia en un basurero de la calle. Después de sacar varios objetos, de repente, y sin hablarse, se encuentran con un libro. Al encontrarse con el libro, empieza la segunda toma, que se enfoca en el título del libro: *Nosotros los pobres*.

El niño le saca el polvo al libro mientras la niña lo agarra.. Al alejarse la cámara, el niño decide llevarse el libro para mirarlo con su compañera. Se sientan juntos al lado del basurero y abren el libro. Justo en ese momento empieza la tercera toma: desde su posición detrás de los niños, la cámara muestra lo que hay dentro del libro: los títulos preliminares de un libro ilustrado en el que en el que los nombres de los personajes aparecen al lado o debajo de su representación gráfica. Pero después de pasar la página, en la cual se veía el nombre del director Ismael Rodríguez, la cuarta toma apenas incluye el dedo del niño y la página siguiente a la del director. Sobre esta página hay escrita una “advertencia” que describe lo que el/la espectador/a encontrará en la película: esencialmente cosas duras. Pero tales cosas, dice la advertencia, facilitan la presentación de “una fiel estampa de estos personajes de nuestros barrios pobres – existentes en toda gran urbe...” (*Nosotros los pobres*).

Después de recorrer un poco más las descripciones de los pobres y sus barrios donde se encuentran los “siete pecados” y “todas las virtudes y noblezas”, el dedo del niño pasa la página para mostrar la última frase de la advertencia y el autor de la misma: Ismael Rodríguez. Luego, la cámara recorre la página de arriba a abajo

rápidamente para terminar enfocándose en una foto titulada “Capítulo 1” y en cuyo marco vemos una camioneta con con las palabras “¡Ahí les voy!” en su parachoques. Hay una toma fija en esta imagen por por varios segundos y después de un fundido se pasa a la quinta toma, que muestra la camioneta saliendo “en vivo” en la calle del barrio en la cual el “esfuerzo” va a ocurrir. Estas primeras cinco tomas son cruciales para preparar y advertir a la audiencia de lo que va a ver. El comienzo del filme describe una realidad chocante tal vez difícil de aceptar para una audiencia mexicana relativamente conservadora en el año 1948. Pero en su esfuerzo por explicarse y prevenir a su audiencia, Ismael Rodríguez acaba jugando con el marco y por lo tanto poniendo en tela de juicio todo lo que sigue a esta introducción.

El marco en estas primeras cinco tomas es obvio y parece querer contar, junto con la introducción, la historia que transcurre delante del espectador. ¿Pero qué es lo que el marco desea narrar y discutir? *Nosotros los pobres* comenta las condiciones de vida y el estatus socioeconómico y aun político de los pobres que viven en las áreas metropolitanas de México. El marco ayuda a narrar esta historia hasta posicionarse de tal manera que crea una narración aparte pero conectada con la que vemos como audiencia. Se debe distinguir dos significados del marco: el marco general de la película de ficción y los marcos individuales que tienen su propio sentido, al mismo tiempo que, vistos en su conjunto, dan significado a toda la obra. Entonces, se puede empezar con la primera toma entendida como el primer marco que introduce la película y de este modo hace varias cosas interesantes.

Este primer marco muestra el barrio de los pobres que es el mismo barrio que vemos a lo largo de la película, pero el espectador no es introducido oficialmente a este barrio hasta que los niños abren el libro, leen los créditos y el mensaje del director. Debido al ángulo recto de la cámara, este panorama es cotidiano y no llama la atención del espectador. Pero la decisión de introducir al espectador al barrio del filme antes de empezar a contar el cuento del libro (en el que se encuentra el filme sí llama la atención, especialmente cuando vemos el mismo barrio y los mismos personajes al “leer” el cuento con los niños. Monaco llamaría un marco así “abierto” porque el espectador es consciente de ver el filme del cuento de los personajes que viven fuera del barrio en un marco independiente pero al mismo tiempo dependiente del marco entero de la película. Entonces lo que se crea son niveles de narración: metaficción o ficción dentro de la ficción. Esto sería una nueva revelación de la película en el sentido que propone Gutiérrez-Albilla y que el marco provee para la audiencia. También, este marco sería lo que Gutiérrez-Albilla llama “a fragment from the whole, which emasculates the coherent whole of narrative

structure” de la película (347). Se observa, entonces, el uso del marco para narrar una historia dentro de la historia principal poniendo en juicio la veracidad de la última.

No obstante, Ismael Rodríguez incluye en una de las primeras cinco tomas un mensaje de sí mismo proclamando la veracidad del cuento que el espectador ve. Una de las frases de este mensaje dice: “...pues mi intención ha sido presentar una fiel estampa de estos personajes de nuestros barrios pobres...” (*Nosotros los pobres*). Ismael Rodríguez parece querer que el espectador reconozca el marco entero de su obra como cuasi documental o no ficcional. Luis Buñuel procuró hacer algo similar al acceder a la forma “documental” en su obra *Los olvidados*, sólo que en este filme se reconocen los niveles de la narración y la metaficción creada. Los artículos de Gutiérrez-Albilla y Jones discuten esta idea con más detalle (Gutiérrez-Albilla 354-355; Jones 22). Basta decir aquí que por su intento de verificar la veracidad de la ficción, este filme de Buñuel llega a ser consciente de su falsedad o de su juego con la “realidad” que procura representar (Gutiérrez-Albilla 355). En el caso de *Nosotros los pobres*, debido a que los personajes aparecen en el primer marco y luego en el marco del libro leído por los niños mestizos, el espectador es consciente del marco “abierto” de la película entera. Esta naturaleza abierta pone en cuestión el mensaje sobre la fidelidad a la realidad del filme. Por lo tanto, con la veracidad de la representación puesta en juicio, la focalización de la película adopta una identidad ambivalente que es consciente de su imposibilidad de mostrar “una fiel estampa” de “nuestros barrios pobres” (*Nosotros los pobres*).

Entonces, esta imposibilidad de representar fielmente la vida de los pobres es clara en la película, específicamente en las primeras cinco tomas. Al aceptar la imposibilidad de una “estampa fiel” se puede reconocer y evaluar sus efectos tanto dentro de la película como para la audiencia que observa este fenómeno. *Nosotros los pobres* supuestamente describe los barrios pobres en todas las áreas urbanas del México posrevolucionario. Así, se podría ver el barrio en el que transcurre el filme como un barrio de la ciudad de México. En este barrio se ven borrachos y borrachas, corrupción, falsedad, trabajadores, encarcelamientos y peleas, un carpintero, una familia, amor, escándalo, muertos, divisiones de clase, estereotipos de género, clase social y raza; melodrama acompañado por canciones alegres, tristes y amorosas. Al observar los acontecimientos en este barrio dentro de un marco cuya veracidad fue suspendida por el marco “abierto” de la primera toma, no se puede confiar en su representación. El mensaje de Ismael Rodríguez procura tranquilizar al espectador con su promesa de autenticidad que asegura una representación verdadera de los hechos, pero tal promesa se encuentra en un marco no confiable gracias al enfoque de la primera toma y a la transición de la quinta a la

sexta.[2] Entonces, todas las representaciones concretas de los pobres (la familia – o la falta de ella –, el amor, la pobreza y la distinción de clase social) son cuestionadas junto con el libro que asegura su presentación fiel. La película entera llega a ser igual a la suma de todas sus tomas: inauténtica. La audiencia termina por no saber si debe confiar en las representaciones que ve y yo creo que esto es lo que la película procura hacer.

Gran parte de la acción de *Nosotros los pobres* se origina en la falta de verdad y en la presencia masiva de corrupción. Desde la hermana de Pepe el Toro hasta Don Pilar, pasando por el abogado y los bandidos que pelean con Pepe el Toro, el desenlace está repleto de corrupción. El hecho de presentar este tipo de problemas sociales utilizando marcos “abiertos”, que crean una desconfianza del espectador frente a la representación, paradójicamente puede servir para llamar la atención de la audiencia sobre la sociedad corrupta en la que vive. Realmente, la audiencia se encuentra con varios niveles de representaciones falsas que afectan tanto a los personajes y sus opiniones sobre estos, como a sí mismos: mexicanos partícipes de la misma sociedad que ven retratada en el filme. Por eso, sugiero que este juego con el marco desconfiable hace más que poner en juicio la veracidad de las representaciones de *Nosotros los pobres*: crea desconfianza en la sociedad mexicana misma.

Como ya he mencionado, el uso de la metaficción en el cine demanda la participación de la audiencia. Al introducir la película suspendiendo la veracidad de la propia representación y al incluir un mensaje dedicado a la audiencia, se invita al espectador a participar en la obra. En las últimas dos tomas introductorias de *Nosotros los pobres*, la cámara se acerca poco a poco al punto de vista de los niños pobres hasta mostrar la realidad desde la perspectiva de los niños. Es decir, la toma seis, que empieza con el letrero, “¡Ahí les voy!”, adopta la focalización de los niños. Por lo tanto, el espectador se convierte en esos niños pobres mestizos. Gutiérrez-Albilla se refiere a este fenómeno como un esfuerzo por incluir al espectador en la acción, para que sea participante, suprimiendo la distancia tradicional entre el espectador, el marco y el objeto representado en dicho marco (354-355). Durante las tomas cinco y seis, la audiencia está involucrada en la acción. Además, en varios momentos a lo largo del filme, los límites se desdibujan aún más porque la acción es vista a través del marco de una ventana (por ej. la pelea de Pepe el Toro y los bandidos en el cárcel) o por los ojos de Don Pilar (por ej. el momento en que es maldecido por la paralítica). En estas ocasiones, la audiencia se transforma en los hombres de la cárcel que están viendo la pelea y en Don Pilar, el estafador que se vuelve loco. El espectador no puede evitar formar parte de los pobres y verse como encarcelado o como loco. Pero, ¿es esta la realidad de la audiencia? ¿La audiencia entiende la vida de la pobreza? En mi opinión, la suspensión de la veracidad que

resulta del juego con el marco abierto demuestra la necesidad de la audiencia mexicana (y también de otras audiencias) de reconocer el marco en el cual ve su país posrevolucionario a mediados del siglo veinte. Así como la autoconciencia del marco sirve para cuestionar la veracidad de los hechos representados en la película, es a través de la autoconciencia de la gente del país que el cambio es posible.

En conclusión, por medio del uso de un marco abierto, la “Fiction of Reality” tiene lugar en la película *Nosotros los pobres*. Cada uno de los marcos abiertos de los que se compone toda la obra, en su naturaleza “ficcional”, apoya el marco abierto general que suspende la veracidad de la representación. Durante el siglo de oro del cine mexicano, este uso del marco ayudó a los mexicanos a pensar en su realidad posrevolucionaria, sea de pobreza o no. Finalmente, el marco acaba siendo no sólo una herramienta narratológica imprescindible en todo buen cuento, sino que además sirve para comentar lo representado en el cuento, subrayando el tema de la falsedad y la corrupción que se encuentran tanto en la película como en la vida en México.

Bibliografía

Gutiérrez-Albilla, Julian D. “Fictions of Reality/Documents of the Real Encounter: Mise-en-abîme and the Irruption of the Real in Luis Buñuel’s *Los Olvidados* (1950).” *Hispanic Research Journal* 8.4 (2007): 347-57. EBSCO. Web. 4 Mar. 2013.

Jones, Julie. “Los Olvidados and the Documentary Mode.” *Journal of Film and Video* 57.4 (2005): 18-31. JSTOR. Web. 14 Feb. 2013.

Monaco, James. “The Language of Film: Signs and Syntax.” *How to Read a Film: The World of Movies, Media, and Multimedia : Language, History, Theory*. New York: Oxford UP, 2000. 119-91. Print.

Nosotros los pobres. Dir. Ismael Rodríguez. By Ismael Rodríguez and Carlos Gonzáles Dueñas.

Perf. Pedro Infante, Evita Muñoz “Chachita” Y Carmen Monetejo. Producciones Rodríguez Hermanos, 1948. DVD.

Notas

[1] Este análisis del uso del marco en *Nosotros los pobres* y sus implicaciones podría profundizarse por medio de una comparación con el uso del marco en *El mundo maravilloso* y de ese modo seguir explorando los efectos del marco abierto en estas películas y en la sociedad que las experimenta como su audiencia.

[2] Esta transición se ve en el momento en que la foto del camión en la página del libro entra en movimiento y la sexta toma comienza “en vivo”.