

Intervenciones contaminantes y profilaxis cinematográfica en la vecindad de Pepe El Toro: la trilogía de Ismael Rodríguez (1948-1953)

Silvia Rocha Dallos

ABSTRACT: Uno de los retos del director mexicano Ismael Rodríguez es yuxtaponer una estética escenográfica que dé cuenta de las tribulaciones resultantes de la vida en el medio urbano, junto a un discurso de benevolencia, capaz de subrayar los problemas que, en materia de salud pública, simbolizaban los sectores marginados. Largometrajes como *Nosotros los pobres* (1948), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe El Toro* (1953), ofrecen una entrada al tema de la higiene en sus sentidos médico, pedagógico y arquitectónico de principios del siglo XX en la Ciudad de México. Por un lado, marcan la separación de sujetos y grupos ajenos a la estética oficial en el diseño urbano, enfatizando la representación de locaciones como la vecindad, el hospital o la cárcel; y por otro, demuestran un vínculo entre el discurso de la higiene de los edificios y la de los cuerpos, insistiendo en escenas que indican un proceso de profilaxis (cinematográfica), en el cual se previene al espectador sobre los riesgos que algunos sujetos pueden acarrear a la sociedad. En la trilogía estudiada, se destacan personajes que representan a mujeres alcohólicas, ladrones, enfermos de tuberculosis, prostitutas, así como campesinos que emigraron a los Estados Unidos, por motivo del programa Bracero (1942-1964). Las estrategias visuales empleadas por Rodríguez —los encuadres a la tisis, el acto de lavar y reconstruir la vecindad, la dislocación discursiva del Bracero, y los close-up a rostros desaliñados— trazan una radiografía melodramática y problemática del nacionalismo mexicano..

KEYWORDS: profilaxis cinematográfica, pedagogía nacionalista, higiene, cine mexicano, melodrama.

Mientras el Topillos y la Tostada se quejan de una horrible comezón y vemos a Celia en un plano travelling, dirigiéndose a los lavaderos de la vecindad, Chachita, uno de los personajes centrales de *Nosotros los pobres* (1948) canta: "Qué bonito es el jabón / Qué bonita vecindad / Qué bonito es mi papá / Ni hablar mujer." Con desplazamientos coreográficos de comedia musical norteamericana, los actores de la primera parte de la trilogía melodramática del director Ismael Rodríguez, surgen en el ámbito de una cámara que parece no darse abasto para capturarlos (Ayala Blanco 97). Uno a uno, al principio y al final de una panorámica de suburbio y de un pintoresquismo delirante, los sujetos de esta "nación alternativa," como Carlos Monsiváis los define, nos sorprenden con un desfile de tipos sociales ("Función" 277). Ellos, se empeñan en representar a un México que ha migrado del rancho a la capital, naturalizando los estereotipos de identidad y referenciando los sistemas simbólicos asociados a los sectores populares (Obscura 40). Aunque la trilogía de Rodríguez —*Nosotros los pobres* (1948), *Ustedes los ricos* (1948), y *Pepe El Toro* (1953)— se desarrolla en dos atmósferas de melodrama y de pobreza, la cámara parece fundir la división entre el cine y las transformaciones cotidianas a través de la "celebración del primer aprendizaje urbano: el acto de vivir en la pequeña sociedad llamada vecindad" (Monsiváis, *Pedro Infante*). Esta última, se convierte en una zona (casi) sagrada, en el lugar elegido para explotar el lenguaje, los modismos y la cultura popular mexicana. Es el espacio para (re)

generar, (re)formar e incluso, (re)habilitar el cuerpo nacional. La vecindad —la única sociedad al alcance de los pobres—, se concreta por la intersección de dos géneros en esta trilogía: "el melodrama donde el barrio es la fatalidad, y la comedia, donde el barrio es el principio y fin" (Monsiváis, "Función" 277).

En la historia de la vecindad de Pepe El Toro —donde la ropa persiste en el tendedero, en la que "hay que reponer a los que se cancelan," y donde las metáforas de la contaminación y la limpieza físico-social son una constante—, no sólo se exhibe la pedagogía nacionalista más exitosa de la Época de Oro del cine mexicano;¹ también se presentan las tensiones sociales, producto del contacto entre ricos y pobres, inmigrantes y campesinos, insistiéndose en el contagio de enfermedades o condiciones de la época, y en cómo las medidas aplicadas a cuerpos individuales, tenían el propósito de mejorar la "raza" y la genética nacional. La vecindad en la que se desarrollan los films de Rodríguez se convierte, a esta razón, en un modelo a escala, encargado de reproducir la ideología nacionalista que, desde los años veinte y treinta, incorporaba una preocupación constante por la enfermedad como parte de un legado histórico y racial particular. Como argumenta Claudio Lomnitz, las campañas de salud pública e higiene de las primeras décadas del siglo XX en México deben entenderse dentro del panorama de la construcción y rediseño nacional, debido a las continuidades entre el positivismo y el evolucionismo de la era porfiriana, y a la expansión discursiva

e institucional de un movimiento eugenésico que hizo parte de la reestructuración del sistema de los años posrevolucionarios. Hasta los años 1940, la eugenesia en México giraba en torno a la creencia en la herencia de características adquiridas, impregnando los proyectos culturales de la construcción de Estado en los campos de la educación, la salud pública y la arquitectura. Era claro, que los eugenistas mexicanos —como los médicos que establecieron la Sociedad Sanitaria y Moral de Profilaxis de las enfermedades venéreas en 1908— temían a las consecuencias, a largo plazo, de los llamados “venenos raciales,” tales como la sífilis, la tuberculosis o el alcoholismo, teniendo que proceder a la organización de campañas alrededor de las cuestiones de sexualidad y reproducción (Stern 60-61).²

Por lo anterior, este artículo defiende que la trilogía de Rodríguez reúne una serie de largometrajes que enfrentan los espacios y los personajes a un estilo de vida “in-between”: entre la expresión real —el lenguaje cotidiano— y la nostalgia o la reminiscencia del discurso sobre el pueblo natal. La estética de Rodríguez, la cual incorporó a la pantalla sujetos populares a través de ídolos como Pedro Infante (Pepe El Toro), Eva María Muñoz (Chachita)³ y Blanca Estela Pavón (Celia “la Romántica”),⁴ idealizó a los barrios más pobres de la Ciudad de México y asignó a la vecindad su función más subversiva, la de cuestionar lo popular mexicano a partir de puntos de vista reaccionarios. Mujeres alcohólicas, prostitutas, seres tuberculosos, presos, familias desintegradas, hijos ilegítimos, braceros u hombres viciosos, entran en lucha con un nacionalismo profiláctico, cuya agenda política pretendía resolver los problemas del país a través de una estética e ingeniería, centradas en la salud pública del México posrevolucionario. En particular, el dilema de una transición incierta entre el presente y el futuro, en la que los conceptos de higiene y eugenesia funcionaban como directrices de la organización nacional. Este texto argumenta que las tensiones entre los “ciudadanos potenciales,” llevados a la pantalla grande y la élite política y real, sostuvieron una de las premisas de la Edad de Oro del cine mexicano:

a remarkable extent to the entire apparatus of movie production and distribution was saturated with a rhetoric and the representations of nationalism. Supporting the cinema's ideological didacticism, the illustrated press teamed up with advertisers and film stars to promote goods that would enhance the image of Mexico as a nation among nations. (Dever 55)

El presente estudio toma como objetivo el análisis a los mecanismos contaminantes y patológicos que activó la representación de lo marginal en la trilogía dirigida por Rodríguez. Los tres largometrajes hacen del melodrama y del cine el “vehículo de una modernización desigual, racista hacia afuera y hacia adentro” (Monsiváis, “Función” 269), configurando una forma cultural que permitió a las audiencias mexicanas la negociación de la desigualdad

social a través de narrativas que atan la emoción y el amor a la redención social, mientras se interpela, directa o indirectamente, al nuevo sujeto urbano con advertencias pro-contagio y campañas de limpieza o exclusión social. Directores como Rodríguez aseveran que la producción de los tres films buscó que los pobres consideraran “su condición como honorable y se contentaran con ella a pesar de los problemas que sufrieron. Era muy difícil hacerse rico, y ellos ni siquiera lo intentaron” (Reyes Nevares 48). A nivel formal, el recurrir a la gestualidad trágico-cómica y a una lúdica verbo-profiláctica, facilitó en estos films la vinculación del cine con el universo cultural del espectador perteneciente a los sectores populares, y cuyo proceso de inmigración involucró el contacto y contagio con lo urbano. Recordemos, por ejemplo, el juego de frases entre los personajes del Topillos y el Planilla cuando una mujer se dispone a arrojar un balde con agua sucia sobre uno de ellos: “ahí te va... pos que venga, ahí te va... pos que venga.” En otras palabras, el cineasta apela a las clases populares al retratarlas como los mejores y más auténticos ciudadanos, con el fin de promover la armonía social y la modernización” (Doremus 47). En ambos medios, el film y la cotidianidad, las construcciones de identidad nacional se convierten en formas de control social, destinadas a asegurar el status quo y a allanar el camino para la modernización.

La estrategia de interpelación ideológica puesta en escena por Rodríguez demanda, de esta forma, la distinción de una profilaxis cinematográfica, es decir, la atención a una técnica cuyo fin era “representar lo invisible de una manera en la que los cuerpos—o más específicamente su raza o sexo— simbolizaban el estigma visible de la enfermedad y su transmisión.” Tales técnicas resaltan, además, “voces en off y animaciones para trazar caminos de contagio entre individuos” (Ostherr 48). Así, mediante estos recursos cinematográficos, se buscaba advertir al espectador de melodramas mexicanos sobre los efectos del contexto urbano, evocando dos ejes de una ingeniería socio-racial entre 1920 y 1950: primero, el cambio de las mentalidades por medio de la reeducación social de los individuos; y segundo, el saneamiento y perfeccionamiento de los cuerpos gracias a técnicas de higiene (Urías 15-18). Conforme al paradigma dominante de la regeneración social y racial de los individuos, y también, debido a la incursión del discurso eugenésico y la influencia de concepciones médicas, los cuadros cinematográficos de Rodríguez revelan procesos de contaminación y de patologías de la miseria, para demostrar que el defecto de sus personajes no era el resultado de taras biológicamente heredadas, sino el producto de una vida precaria y peligrosa, con condiciones generales de insalubridad. Los tres films nos proponen el análisis de sujetos y objetos que marcan intervenciones contaminantes en la geografía urbana y marginal de la Ciudad de México, y nos sitúan ante metáforas físico-sociales y simbólicas de la suciedad y la limpieza.

El enfoque crítico planteado por la “profilaxis cinematográfica” parte del estudio hecho a películas producidas por agencias como el Servicio de Salud Pública de los Estados Unidos y la Organización Mundial de la Salud desde los años veinte hasta la década de 1950,

cuando, junto al entretenimiento popular, empiezan a surgir películas que también trataban temas de enfermedad y contagio. Un examen minucioso del contexto histórico de las películas de salud pública en los Estados Unidos en el período de entre-guerras, demuestra a este caso, los mecanismos reguladores que el Código de Producción de Hollywood o Código Haas de 1934, estableció en relación a lo que se podía ver o no, en pantalla y en las producciones. Creado por la asociación de productores cinematográficos americanos, dicho código describía lo que era considerado moralmente aceptable en la pantalla, llegando a eliminar escenas en las que se reprodujeran crímenes, se vulgarizara al actor y al espectador, se consumiera alcohol, se criticaran credos, se hablara abiertamente de sexualidad o se incluyeran vestuarios insinuantes o bailes eróticos. Debido a este compendio, el cine, según afirma Kirsten Ostherr, condujo a la producción y exhibición separadas de productos de entretenimiento y de películas educativas. Esta interpenetración de la salud, la ciencia y la cultura de masas es entonces un tema constante de la época, en parte y como resultado del difícil problema de representar cosas invisibles en un medio visual. Ya a puertas de la Segunda Guerra Mundial, los mecanismos de contagio o las causas virales de la enfermedad comienzan a introducirse en los productos cinematográficos, tratando de informar a los espectadores sobre las amenazas biológicas y reales del enemigo y, a raíz del aumento de los viajes mundiales. Películas como *Hemolytic Streptococcus* (1945)—sobre el entrenamiento médico de la marina estadounidense acerca de las bacterias causantes de neumonía, infecciones en tejidos blandos o meningitis— y *The Eternal Fight* (1948)—del Consejo de Cine de las Naciones Unidas—, muestran las diversas estrategias visuales empleadas para intentar la representación realista de los procesos y objetos invisibles o sub-visibles de la enfermedad (Ostherr 66-76). Ostherr sostiene, asimismo, que la dialéctica ansiosa de visibilidad e invisibilidad en la salud mundial estructuró la forma en que las películas de ciencia ficción de posguerra exponían las invasiones extraterrestres: determinar si un cuerpo es sano o enfermo creaba el mismo problema de identificación visual, que determinar si un cuerpo era humano o extranjero (79-120).

Nosotros los pobres, *Ustedes los ricos* y *Pepe El Toro*, aunque no son films en torno a la enfermedad o a la descripción patológica de eventos, sí subrayan intervenciones contagiosas, las cuales, además de corresponderse con procesos profilácticos, se traducen en problemas y sujetos sociales del México post-revolucionario: el control de la tuberculosis, el aumento de la prostitución, el abuso del alcohol y el tabaco, el acentuación de la criminalidad, la orfandad, la resistencia del sujeto migrante al sistema educativo, el desorden público, el acelerado crecimiento urbano, y los efectos del Programa Bracero entre Estados Unidos y México. El drama de la vecindad de Pepe el Toro propone, de inicio, una familia fallida entre una madre exprostituta y tuberculosa y un padre ausente. Se trata de un prototipo de romance patológico incapaz de consolidar un nacionalismo o de romper el abismo entre las clases sociales. Alrededor del personaje central de los tres films se irán entretejiendo

historias diversas, pero todas enfocadas en la situación de ser pobre, lo cual parece ser un delito imperdonable por parte de la sociedad. El protagonismo de Pepe el Toro, a pesar de configurar a la clase trabajadora, da cuenta de la difícil integración del sujeto migrante a la sociedad moderna y urbanizada. La imposibilidad de constituir un modelo de familia virtuosa, se suma por ejemplo, a sus intentos fallidos por organizar una cooperativa de carpinteros, sus enfrentamientos a cualquier institución de justicia, la oposición a la familia adinerada de su sobrina, los múltiples asesinatos que comete y, finalmente, su apropiación del ring de boxeo como “metáfora inversa de la lucha por la vida” (Monsiváis, “Función” 278).

En los films de Rodríguez la atmósfera “melodrama” se vale de la relación intrafamiliar y de las figuras materna y paterna como técnicas para problematizar la metáfora de la contaminación (física y social). Chachita no conoce a su madre *ni en retrato*, y pregunta a Pepe “¿por qué se mueren las mamases buenas?”. La abuela parálitica, con sus prepotentes ojos, es signo de la impotencia dentro de un contexto de suburbio y el resultado de una familia en pedazos por la acción de una enferma de tuberculosis. En *Nosotros los pobres*, la escena de las dos madres muriendo al tiempo, en el mismo hospital y tan sólo en una sala diferente, remite a que ellas representan lo mismo: la ejecución de un proceso profiláctico que tenía como objetivo eliminar y suprimir los elementos infecciosos y contradictorios de la naciente cultura urbana. La separación espacial entre una abuela muda y parálitica —quien depende de inyecciones diarias— y una mujer tuberculosa —cuyo único recurso de salvación es la caridad cristiana—, se acorta para reclamar la atención higiénica del espectador y desplegar una pedagogía sanitaria, basada en la acción de agentes patológicos y bacterianos. Semejante proceso se atiende, igualmente, en *Ustedes los ricos*, pero operando por línea masculina, y a través de una escena en la que el fuego se apodera de gran parte de la vecindad y arrasa con la vida del “borracho, pero adinerado” padre de Chachita, a la par de su hermanastro. El espectador se enfrenta a un plano general de la vecindad en llamas y cenizas, a planos medios que traducen los gritos de Pepe en medio del fuego, y a una secuencia de primeros planos que intensifican y llevan al límite la muerte trágica de El Torito y el llanto de Celia, quien abraza el cuerpo incinerado de su hijo.

Eliminando las intervenciones de dos generaciones anómalas de sujetos femeninos y masculinos, el modelo de la higiene y la limpieza operará en la tercera generación, en la futura madre de la nación, es decir, en Chachita, porque “ella es la administradora del hogar, la que lava y la que plancha.” Este personaje femenino, aunque marcado social y públicamente por el pasado patológico de su madre, huérfana y afiliada matrimonialmente a un sujeto “atarantado” —torpe e inepto para cumplir sus deberes sociales—, es quien encarna el modelo de madre, esposa e hija mexicano. Las escenas en las cuales Chachita limpia a su hermanastro en el patio central de la vecindad mientras le canta “es el Torito muy feliz, cuando lo tengo que bañar, pero caray a la hora de hacer

pis, que lo aguante su papá," promueven indirectamente en el espectador de melodramas, hábitos de higiene pública y privada. En otros encuadres de la trilogía, Chachita tendrá la tarea de asear pisos, casas y ropa; del mismo modo, educará a los miembros de la vecindad respecto a cómo realizar la limpieza doméstica, e incluso se rehusará a dar su novio — "el Atarantado"— su mayor prueba de amor: un beso en la boca, una costumbre que era vista por los médicos de la época como un peligro patológico potencial (Agostoni 13). Sobre este punto, debe resaltarse que las campañas de higiene y salud pública de la época consideraban esencial el aprendizaje de la figura materna sobre los principios de higiene. El personaje de Chachita era pues el perfecto correlato del discurso gubernamental, reproduciendo el modelo de lo que Jean Franco designa "la santa familia del estado postrevolucionario," es decir, la necesidad de mujeres que accedieran voluntariamente a su propia subordinación, y no a un padre biológico (147). Sin negar que el tema central del cine de los años cuarenta haya sido la familia, críticos como Joanne Hershfield sugieren que dicho acento estuvo, en última instancia, basado en la "cuestión de la mujer" (147). En México, esta cuestión estaba envuelta en la construcción de una posición revisada del sujeto femenino en una nueva familia mítica, una construcción que probó ser problemática tanto para una hegemonía postrevolucionaria como para una narrativa cinematográfica.

Pero lo significativo de esta etapa del cine mexicano no fue sólo el haber representado la atmósfera "melodrama" o haber introducido campañas de salud pública. El acto más importante de la Época de Oro fue la integración de los sectores populares en la pantalla cinematográfica. Bien afirma Andrea Noble que el vínculo entre la nación y la mirada (del espectador), permitió lo que Shohat y Stam llaman la fundación de una "etnografía del espectador," o la definición de este último como "como un constructo ideológico e histórico, conjurado en la existencia de un compromiso con el texto de la película" (72). Así, el éxito de *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos*, y *Pepe El Toro* obedece a varios factores: primero, al aumento en la producción de melodramas —según Julia Tuñón, en 1944, el 72% de la producción fílmica mexicana era de melodramas y sólo el 28% de comedias (109)—; segundo, las dos colaboraciones previas entre Rodríguez y Pedro Infante —*Los tres García* (1946) y *Vuelven los García* (1946)— habían convertido al actor y cantante en un ídolo popular, especialmente entre el público que abarrotaba las salas de "segunda corrida"; tercero, el estreno de la película en el teatro "Colonial," una sala ubicada cerca del populoso barrio de la Merced en la Ciudad de México; cuarto, la consolidación de *Producciones Rodríguez Hermanos S.A.*, cuya producción registró 49 películas entre 1940 y 1963 —un margen cercano a las compañías más importantes de la época, *Filmadora Chapultepec* y *Producciones Sotomayor* (Heuer 16-26)—; quinto, la comercialización y distribución del largometraje en los Estados Unidos fue realizada por *Clasa-Mohme Files*. Esta compañía comenzó a operar en 1942 y estableció oficinas en California, Texas, Colorado, Illinois y Nueva

York. Según Agrasánchez Film Archive, este distribuidor de películas en español tuvo éxito en el desarrollo de un mercado mexicano en los Estados Unidos, ya que sus estándares de consumo registraron el impacto económico del cine en los trabajadores inmigrantes ("Mexican movies"). Tal registro, se percibe incluso, en el personaje de Antonio Feliciano de la Rosa, "El Bracero," un protagonista que se integró a *Ustedes los ricos*, con el fin de resaltar los beneficios y contradicciones del Programa Bracero entre México y Estados Unidos; en último lugar, no podemos olvidar otras condiciones de producción y distribución de la trilogía: *Nosotros los pobres* fue llevada en formato de telenovela con el mismo título y bajo la producción de Rodríguez para *Telesistema Mexicano* (Televisa) hacia 1973; por su parte, *Pepe El Toro* fue producida por *Los Estudios Churubusco Azteca S.A.*, un estudio inaugurado en 1945, después de un acuerdo firmado en 1943 entre RKO (Radio-Keith-Orpheum), una compañía cinematográfica estadounidense y Emilio Azcárraga Vidaurreta (de Televisa) ("Historia Estudios Churubusco").⁵

Como se observa, el cine de los años cuarenta y cincuenta interpeló la cultura de masas, proponiendo, por un lado, "un espectador competitivo y económica e históricamente situado" (Noble 72) y, generando, por otro, una contigüidad psíquica y cultural entre la industria, el espectador y los contenidos. En los tres films analizados, es claro que Rodríguez buscaba compensar las injusticias sociales mediante la promoción de un sentido de identidad, así como establecer modelos de conducta para las clases bajas. Dicha representación, forjada por la pedagogía nacionalista, se difundió en los medios obreros y sirvió como modelo para las clases trabajadoras, cuya transformación operó a través del encuadramiento político/corporativo, la educación, el mestizaje y una política de salud pública. Tales encuadramientos fueron los encargados de generar una continuidad entre las nociones de pedagogía, higiene, eugenesia y cultura popular, discutidas desde el Porfiriato con la intervención de artistas como Juan O'Gorman en el diseño de las escuelas mexicanas, y materializadas durante la administración de Lázaro Cárdenas con la creación de la Secretaría de la Asistencia Pública en 1937. Críticos como Susan Antebi señalan que las diferentes campañas de higienización e ingeniería socio-racial son también producto del impacto de las ideas de Jean-Baptiste Lamarck en la dinámica espacial mexicana:

the Lamarckian concept that individuals could change during the course of their own lifetimes, and even change their 'germ plasm' as an adaptive response to their environment would prove fundamental to the politics and policies of hygiene and eugenics in Mexico, because it meant that changes to the health of the current population would actually alter, and potentially improve, the national race of the future. (540)

En consecuencia, si el "plasma mexicano" era alterado por la presencia de enfermedades o problemas sociales como la sífilis

y el alcoholismo, se deducía que la prevención y la erradicación de tales elementos, a través de campañas de salud pública y educación, o incluso a través de nuevos enfoques de la arquitectura y el cine, activarían un programa de profilaxis nacional. Sin embargo, la falta de aseo público y privado entre los habitantes de la capital no era el único factor que contribuía a boicotear los esfuerzos en pro de la salud pública. Existían otros elementos, entre ellos, la resistencia a acudir a los establecimientos de vacunación, así como la transmisión de enfermedades bacterianas tales como la tuberculosis. Por otra parte, el desconocimiento o negligencia de los cuidados que los padres —y sobre todo los que la madre—debían tener con sus hijos, contribuían a que la población capitalina fuera cada vez más débil y propensa a contraer numerosas enfermedades (Agostini 14). Por lo anterior, los médicos reconocieron que necesitaban contar con el apoyo de diversos sectores sociales, siendo el sector cinematográfico, uno de los desarrolladores de la cultura popular y de masas.

Pero volvamos a la trilogía de Rodríguez. A diferencia de Chachita —un sujeto que “supera” el proceso profiláctico y cuya única secuela es una cicatriz en su rostro—, la configuración escénica de la tisis es singular. Yolanda —“la tísica” de *Nosotros los pobres*— interpela en diez escenas al espectador, siendo rechazada en varias de estas intervenciones por su hermano, su madre, un antiguo amante y su hija. Su identidad es equiparada a una enfermedad bacteriana que azotó a México: la tuberculosis. Siguiendo a Kathryn O'Rourke, en las primeras décadas del siglo XX médicos e higienistas empezaron a tratar agresivamente esta enfermedad mediante la vinculación de la salud individual y el bienestar económico nacional:

Nothing like tuberculosis primarily affected the proletarian class, so since 1906 Mexican physicians called for a social prophylaxis for tuberculosis, and claimed that the cure lay in trying to improve the social condition of the worker and of the campesino. The anti-tuberculosis campaigns linked the disease with broad-based social reform and the conversion of the ignorant ill into self-protective, even “prophylactic” individuals. (14, mi énfasis)

La tuberculosis fue una realidad patológica durante la primera mitad del siglo XX en México, por lo que los encuadres y diálogos en los que interviene el personaje de Yolanda son puntos claves a analizar. La segunda intervención de Yolanda sitúa al espectador en un espacio casi escondido de la vecindad y en un primer plano en el que la mujer no para de toser y debe mantener un pañuelo en la boca. La actitud de Pepe el Toro ante el “agente contaminante” es de rechazo, en tanto ella insiste en que todos los individuos de la vecindad se resisten a su presencia. La tercera intervención presenta a Yolanda como sujeto infeccioso, quien además se halla en un alto estado de embriaguez, por lo que un agente de policía desea llevarla a la delegación. En otras escenas se verá a Yolanda en la oficina

de Antonio Morales, su ex-amante, recordándole públicamente: “Aquello fue una noche de copas... y si vuelves por aquí doy aviso al hospital de tuberculosis.” O caminando por las calles del D.F hasta que toma un camión llamado “Humo en el mofle,” subrayándose que este personaje simboliza un elemento “tóxico,” un sujeto pobre y enfermo que está infectando la ciudad moderna. En las diferentes apariciones de Yolanda debe recalcarse que la esfera contaminada no es sólo la pública, sino también la privada y la comercial. Las escenas en las cuales aparece “la Tísica” “intentan especificar el proceso por el cual los gérmenes invisibles se mueven de persona a persona, vinculando inconscientemente el proceso a escenarios particulares que sólo ocurren en la cultura de consumo, moderna y urbanizada” (Ostherr 6). La repetición en este largometraje de las intervenciones contagiosas de la protagonista femenina en locaciones como la vecindad, las calles del D.F, la casa de Pepe el Toro y el Hospital, es sintomática al programa profiláctico e, incluso problemática, cuando en esta última institución se advierte el enterramiento del sujeto contaminante en una fosa común.

Para la mujer mexicana de las décadas del cuarenta y cincuenta, la adhesión a las normas convencionales de la feminidad doméstica se concibe como un acto axiomático; de ahí que las consecuencias de apartarse de la regla demuestren las secuelas patológicas de dicho acto en los personajes de la trilogía de Rodríguez. Si en el cine mudo

la mujer es el rostro sacralizable y la exasperación dócil y docilizable, en el cine sonoro la mujer, arquetipo y estereotipo, es la depositaria de la veneración abstracta y el desprecio, intimidada y es intimidable, y se sitúa en sus nichos: el sufrimiento, la coquetería, la revancha, el placer, la frivolidad, la inconsciencia. (Monsiváis, “Función” 273)

Por esta razón, personajes como “La que se levanta tarde,” desaparecen inexplicablemente de la trama de *Nosotros los pobres*, recordándole al espectador los efectos profilácticos de la prostitución, de una vida sexual desordenada o de una enfermedad venérea. A pesar de que Chachita lava las sábanas de la prostituta de la vecindad, las escenas entre Pepe y Celia con este personaje nos desdibujan indirectamente su destino social. Líneas como “po’s te levantaste temprano hoy... es que trabajas reteharto,” “a Torito no le gusta que me junte contigo,” “te afrentas de ser mi amiga,” o “entra tu primero para que no nos ligen juntas,” refuerzan la pedagogía excluyente y de limpieza social de este film. Un vestuario ajustado, una postura corporal desafiante, y una vida nocturna complementan, igualmente, la construcción de este sujeto/personaje “contagioso.” La representación cinematográfica del cuerpo de “La que se levanta tarde” remite a dos aspectos más: primero, a una mercantilización de la forma humana, tanto en la pantalla como en el público que compra un boleto para ir al cine; y segundo, a un proceso de transformación de la identidad individual

en un objeto de consumo, el cual va de la mano con un proceso contaminante. Otros personajes de *Ustedes los ricos* como Andrea “la ambiciosa,” una mujer “comprada” por doña Charito y esposa infiel de Manuel de la Colina (padre verdadero de Chachita), se insertan en la pantalla como el germen femenino que intenta acabar con la familia pobre y ejemplar. Andrea, al igual que “La que se levanta tarde,” luce ante el espectador como un sujeto en movimiento, un agente que aunque perteneciente a la élite mexicana, cruza los límites espaciales asignados a las clases marginales. Como sujeto insatisfecho, las escenas de Andrea explican al espectador las ventajas del determinismo social y los efectos de una vida nocturna entre hombres y tragos. La capacidad adquisitiva de este personaje no alcanzará para comprar los afectos de un hombre ejemplar, ni mucho menos para legitimar la herencia de su difunto esposo en la última entrega de Rodríguez. Como vemos, la esfera pública del cine, y las esferas pública y privada de la vecindad, se convierten en sitios de entretenimiento y de contaminación.

La Guayaba y la Tostada deambulan por la vecindad pidiendo “moción de orden” cuando el alcohol se les acaba o sus esposos las obligan a cumplir con los deberes de su género. Sus “intoxicadas identidades” ponen de relieve el poder del alcohol en la cultura popular mexicana a través de la caracterización tóxico-infecciosa de ciertos prototipos populares con personajes en estado de ebriedad o adicción perpetua. Sus apariciones no sólo señalan los trances de habitar en el mismo espacio con sujetos alcohólicos o adictos a las drogas, sino también indican los efectos físicos, morales y sociales de vivir con “bebedores pesados y borrachos que no desconocen los riesgos que plantean: gastan dinero que no tienen, abusan de sus cuerpos aunque no son fuertes y, ponen en peligro las relaciones sociales” (Mitchell 1). Personajes como la Guayaba y la Tostada interpelan e impactan al espectador porque su estado de embriaguez asume una postura y un discurso popular y cómico-folclórico, y además, porque son personajes en estado de inconsciencia. Ellas son sacadas de la cantina, echadas de la casa de Chachita, mechoneadas por sus esposos y vagan por la vecindad sin rumbo fijo. Sus trajes están roídos, sus cabellos desaliñados, y su imposibilidad para procrear o consumir sus matrimonios, son el resultado de una vida dedicada al alcohol. Su condición social les ha entregado “lo que se merecen”: dos maridos ladrones, quienes van sólo una vez a la cárcel y luego inician un proceso rehabilitador a partir de su integración a la cooperativa de carpinteros de Pepe el Toro.

Como en el caso de otros sujetos marginales de *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*, el proceso profiláctico de la Tostada y la Guayaba está subordinado a múltiples tácticas de rehabilitación y a momentos de recaída. A pesar de que Celia les enseña a tejer y les comparte su sabiduría materna, la condición embriagante domina sus actos y discursos, remitiendo al espectador a las causas del estado actual, es decir, a *flashbacks* que sitúan sus familias fragmentadas y dejan ver a la madre de la Tostada, interna en un manicomio y entonando violentos cantos de cuna, los cuales

se reproducen ahora en la mente de su hija: “duerme el Torillo, duérmete ya, porque viene el diablo y te llevará, ya te me duermes o te saco las tripas, te pico los ojos para ser canicas, te esmocho una pata pa’ dejarte manco, te doy un cuerazo en el mero cerebro.” Un año después de la muerte de “La Tísica,” la pequeña vecindad de *Nosotros los pobres* se trasladará al cementerio y los personajes mencionados son los que aparecen, paradójicamente y en primer plano, limpios y re-habilitados, indicando que la estancia “urbana” les ha dado una segunda oportunidad “po’s en cualquier momento uno estira la pata.” Sin embargo, llama la atención que el Topillos y el Planilla, la Guayaba y la Tostada desaparezcan de escena en la tercera parte de la trilogía y en el justo momento en que la familia de Pepe el Toro se convierte en “millonaria por un día.” Otros momentos en los que por ejemplo la cabeza del Topillo surge de un retrete, o estos personajes se acercan al “Marigüano” —padraastro de Celia—, revelan al espectador un proceso de limpieza social al interior de la vecindad.

En la trama de *Ustedes los ricos* y *Pepe El Toro*, al tiempo que unos sujetos marginales llegan a habitar la vecindad debido a circunstancias externas, otros traen sus propias represalias y conflictos. El personaje de Antonio Feliciano de la Rosa configura, en el primer caso, la problemática de la “psicosis del repatriado” (Ríos Molina 363), resaltando el estado depresivo del migrante que había participado desde 1917 en el Programa Bracero. Promovido por los procesos de migración forzada que causó la Revolución Mexicana, este programa cooperativo de trabajo comenzó con el traslado por parte del gobierno americano de un millar de campesinos mexicanos para cultivar y cosechar en ingenios azucareros ubicados en California. La mayoría eran campesinos que salieron de México en busca de la estabilidad que la Revolución no les trajo. Llegaron a un país que requería mano de obra y allí, al igual que los mismos norteamericanos, encontraron en la agroindustria su espacio laboral. Pero a diferencia de los trabajadores estadounidenses, los mexicanos estaban en desventaja lingüística y, además laboral, por su calidad de indocumentados. Como indica Andrés Ríos Molina, “vivían en vagones de tren acondicionados como viviendas y con una vida cotidiana muy al margen de la sociedad americana. El día a día tenía lugar en malas condiciones de vida, segregación, insalubridad, subalimentación y un alto consumo de bebidas alcohólicas” (366). A nivel internacional, después de la Segunda Guerra Mundial, el gobierno estadounidense cambió los parámetros de contratación de mano de obra: ya no contrataría directamente, sino lo harían los empleadores. Por otro lado, ya no se daría salario mínimo ni las garantías en cuanto al regreso de los trabajadores, al pago de su transporte, o al pago compensatorio en caso de desempleo (Chacón 523). Est también en el periodo posterior a la guerra que se registraron los primeros enfrentamientos abiertos entre ambos gobiernos. Bien se puede decir que a partir de 1947 los más beneficiados fueron los empleadores, ya que para ellos, los acuerdos de la guerra sólo protegían a los trabajadores en detrimento propio (García 29). Así, inmersos en tales condiciones, los trabajadores iniciaron luchas

locales e internacionales significativas que desafiaron a los Estados Unidos y a México, con el fin de regresar deducciones hechas a sus pagos, las cuales fueron legalmente garantizadas para ser devueltas una vez a su regreso a México al concluir sus contratos. Muchos nunca recibieron sus ahorros, poniendo en evidencia las condiciones anómalas del programa.

La voz de Antonio Feliciano en dos de los largometrajes de Rodríguez es, por consiguiente, la perfecta radiografía de lo que podríamos denominar “la depresión del bracero”:

yo fui de bracero en los Estados Unidos of América, y allí con el sudor de mi esfuerzo y en mi situación inherente de humilde, tuve muchos sacrificios y sinsabores pa' comprar este vehículo [llamado “Y cuando despertaron”], y creo que ahora usted, señor policía, está arrancándome mi derecho, recuerde que el pan bueno hace amigos, pero también es mañoso. (*Ustedes*)

Luego de ser expulsado de los Estados Unidos, de ser víctima de las políticas de limpieza extranjeras, Antonio retorna a la vecindad y esta locación se convierte en su único espacio de enunciación y denuncia pública. Aquí, inicia su re-apropiación problemática de lo mexicano: recordando una y otra vez las deplorables condiciones laborales norteamericanas, el estado catártico y depresivo del Bracero opera a través de diálogos incoherentes y alusiones a grandes negocios que tenía en el país del norte. Su moderno y americanizado vestuario se irá transformando de “hawaiian shirts” y “californian hats” a overoles y viseras de obrero mexicano. A la hora de establecer comunicación con los otros de la vecindad, el *spanglish* de Antonio aumenta la distancia entre pobres y repatriados, pues sus respuestas resultan incomprensibles y parecen totalmente desorientadas en tiempo y espacio. En personajes como el Bracero predomina el afán de aventura y de los proyectos desorbitados, por eso lo vemos planeando la transformación de la carpintería de Pepe en una compañía de maderas y queriendo ser boxeador. Si personajes como Antonio fueron patologizados bajo estados de depresión por los médicos norteamericanos y mexicanos de la época —en varias escenas lo vemos llorando mientras cuenta su historia a los miembros de la vecindad y autoridades del D.F.—, este loco repatriado critica la forma cómo unas condiciones laborales marcadas por la insalubridad, el hacinamiento y el trabajo sin garantías, alteran una cotidianeidad ya transfigurada por la abismal distancia cultural con la sociedad norteamericana.

En el segundo caso, el personaje de Ledo “el Terrible” surge como un sujeto que vincula los discursos de la criminalidad y el determinismo biológico con los de higiene y salud pública. Ledo “el Terrible” interpela al espectador porque es una corporalidad que se reforma y moldea a través de los golpes y la violencia. Ledo es un asaltante que escapó de la cárcel, y cuyo rostro luce completamente desfigurado luego de que Pepe el Toro clava una daga en uno de sus ojos. La historia de este personaje conecta *Nosotros los pobres*

y *Ustedes los ricos*, porque pone en escena una estética de la venganza que busca acabar con la vecindad y, en especial, con la figura de Pepe. Las técnicas cinematográficas empleadas por Rodríguez captan la atención a través de los encuadres al ojo destrozado, al rostro desfigurado o al sujeto monstruoso y peligroso. La imagen del criminal conduce al consumidor de cine a un estado patológico que se despliega mediante la metáfora de la visión/ceguera en un hombre tuerto. La cámara se dirige al ojo que Ledo usa para ver y visualiza a su peor enemigo, mientras el personaje entra en un estado convulsivo debido a la fiebre que padece y al pus que sale de su ojo. El uso de la corporalidad como registro de lo que viene en la película, sirve para adelantar la trama dramática y trágicamente. La “visión” de Ledo conecta también al espectador con el primer largometraje de la trilogía de Rodríguez, haciendo énfasis en las escenas violentas de la cárcel y en el momento justo en que Pepe el Toro hiere su ojo izquierdo. Esta técnica de *flashback* corporal, usa igualmente la superposición de imágenes que fluyen entre tiempos y espacios, las cuales se acompañan de música trágica, intensificando la tensión entre los personajes. La conexión entre los discursos de la criminalidad y del determinismo social se difunden cinematográficamente a partir de la caída mortal de Ledo y su hermano desde uno de los edificios del centro de Ciudad de México, en una panorámica urbana que saca a los personajes de la vecindad y se mezcla con la voz en off de Pepe diciendo: “ay mi amigo, que culpa tenía él.” El simbolismo de esta escena indica pues el significado que sobre la vida moderna y urbana tienen los sujetos marginales de la trilogía de Rodríguez: la ciudad aún se resiste a contenerlos.

Hasta aquí, se ha demostrado que en *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* y *Pepe El Toro*, el acto de llevar a cabo la vida doméstica en una vecindad pone de manifiesto que las personas recurren a varias estrategias profilácticas. Primero, delimitan su interior creando “rinconcitos” especializados y estableciendo sub-ámbitos con diferentes funciones: carpintería, cocina, taller de costura, o dormitorio. Empero, esta forma de optimizar y diferenciar los espacios cotidianos, genera problemas en la vecindad de Pepe el Toro: cuando llega la televisión o la radio, cuando se celebran las mañanitas de los vecinos, o se hacen renovaciones a las puertas y paredes, el espectador alcanza a percibir el resultado del hacinamiento entre sujetos y objetos, de ahí que sea casi imposible mantener ordenada y limpia la casa. Estas condiciones se traducen, asimismo, en la falta de privacidad y en constantes conflictos entre los miembros de la familia. Y segundo, “ante las reducidas dimensiones de las viviendas y la carencia de servicios a su interior, las familias utilizan el patio de la vecindad como un espacio de expansión de lo doméstico” (Esquivel, “El uso cotidiano”). Peinarse, asearse, lavar ropa, tenderla, ir al baño, darse una ducha, entre otras, son actividades que se llevan a cabo en el patio, ante la mirada indiferente de los vecinos. Así las cosas, cualquiera de los personajes y sujetos contaminantes aquí descritos, tiene la posibilidad de transitar por los diversos hogares, pues las viviendas están siempre abiertas y sólo una ligera cortina marca la barrera

entre el espacio más íntimo de la vivienda y el ámbito colectivo que es el patio. La particular disposición de los servicios y las viviendas de la vecindad de Pepe el Toro facilita entonces el contacto y el

contagio entre vecinos, siendo este punto un medio de conflicto en la lucha por ascender socialmente y en el dilema de apropiarse de la estética pedagógica del sujeto nacional.

NOTAS

¹ La época de Oro del cine mexicano es un periodo en la historia del cine, comprendido entre 1936 y 1959, y cuando la industria filmica mexicana alcanzó altos grados de calidad en la producción y éxito económico de sus películas, además de haber obtenido un gran reconocimiento a nivel internacional. La industria filmica mexicana se convirtió en el centro de las películas comerciales de Latinoamérica y habla hispana. Por esta razón, los críticos más importantes de este campo, han destacado la relación entre la producción cinematográfica de este periodo y las representaciones del proyecto nacional. Esto porque, como sostienen Carlos Monsiváis y Andrea Noble, el público de ese momento plagiaba del cine y llevaba situaciones, personajes y emociones a su vida cotidiana. La mexicanidad se aprendió gracias a las dobles y triples funciones cinematográficas (Monsiváis, *Los rituales del caos*; Noble, *Mexican National Cinema*).

² Según Alexandra Stern, la creación de campañas de higiene en el México del post-Porfiriato obedece a una temprana veneración de lo mestizo, llevada a un nuevo nivel por Andrés Molina Enríquez en 1909, cuando publicó su obra *Los grandes problemas nacionales*, y en la cual esboza lo que el autor denominó la "mestizofilia," una doctrina para la construcción de la nación y del nacionalismo. Siguiendo a Stern, "Molina logró su reinterpretación del mestizaje al invertir y ordenar las teorías basadas en las jerarquías evolucionarias coloniales. La mestizofilia constituía una forma peligrosa de la genuflexión; predicada en el triunfo de una raza o color, y se afincaba precariamente en doctrinas diseñadas para legitimar el imperialismo de la raza blanca" (60).

³ Eva Muñoz Ruiz nació en Veracruz, México, el 26 de noviembre de 1936. Parte de su éxito en la filmografía mexicana obedece a la trilogía de Ismael Rodríguez y a su continua participación con Pedro Infante en diferentes películas mexicanas de la Época de Oro del Cine mexicano, inmortalizando el personaje y seudónimo de "Chachita" en variados

contextos. Dentro de su filmografía se citan las siguientes películas: *Así era Pancho Villa (Cuentos de Pancho Villa)* (1957), *Pepe el Toro* (1952), *Ustedes los ricos* (1948), *Nosotros los pobres* (1947), *Chachita la de Triana* (1947), *¡Qué verde era mi padre!* (1945), *La pequeña madrecita* (1943), *Morenita clara* (1943), *¡Qué lindo es Michoacán!* (1942), *¡Ay Jalisco... no te rajes!* (1941), y *El secreto del sacerdote* (1940). Sobre esta actriz, puede consultarse la revista *Somos*, editada por Televisa S.A, y publicada en Julio de 2002, Año 13, Núm. 221.

⁴ María Blanca Estela Pavón Vasconcelos nació en Veracruz, México, el 21 de febrero de 1926.

Fue una cantante, actriz de cine y de doblaje mexicano, cuya trayectoria le significó un lugar en la cinematografía mexicana, al convertirse en protagonista de varias películas durante la Época de Oro del Cine Mexicano. El vertiginoso ascenso de la actriz, le mereció ser considerada por Ismael Rodríguez, para desempeñar su primer papel al lado del legendario ídolo mexicano Pedro Infante. Actuaron juntos, por vez primera, en el *filme Cuando lloran los valientes* (1945), por el cual obtuvo el premio *Ariel de Plata* por mejor actuación femenina. Sin lugar a dudas, el filme que la consagró en el público mexicano, dentro de su corta carrera cinematográfica, fue la cinta *Nosotros los pobres*, al lado de Pedro Infante y Evita Muñoz (1948), de Rodríguez, y texto central para este artículo. "La Chorreada" fue el sobrenombre con el que el público mexicano la conocería hasta el final de su carrera, cuando un tráfico accidente aéreo la apartó de la gran pantalla. Una amplia biografía sobre esta actriz se encuentra en el libro de Herberto Sinagawa Montoya, *Ferrusquilla dice: échame a mí la culpa* (195-99).

⁵ Desde 1958 esta institución ha sido controlada por el gobierno de México y fue considerada uno de los cuatro grandes estudios durante la Época de Oro del cine mexicano, junto con Estudios América, Estudios San Ángel y Estudios Tepeyac.

OBRAS CITADAS

- Agostoni, Claudia. "Discurso médico, cultura higiénica y la mujer en la ciudad de México al cambio de siglo (XIX-XX)." *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 18.1 (2002): 1-22.
- Agrasánchez Film Archive. "Mexican movies in the United States. A resource for the study of the exhibition of Mexican films in the United States." Web. 12 Oct. 2015. www.mexfilmarchive.com/documents/the_clasa-mohme_papers.html
- Antebi, Susan. "A Rhetoric of Hygiene: Juan O'Gorman's Functionalism and the Futures of the Mexican Cityscape." *Journal of Latin American Cultural Studies* 21.4 (2012): 535-556.
- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano en la Época de Oro y después*. México: Grijalbo, 1993.
- Campkin Ben y Rosie Cox. *New geographies of cleanliness and contamination*. New York: I.B.TAURIS, 2007.
- Chacón, Susana. "Política migratoria: proceso negociador 1947-1954." *Foro Internacional* 49.3 (2009): 518-558.
- Dever, Susan. *Celluloid Nationalism and Other Melodramas. From Post-revolutionary Mexico to fin de siglo Mexamérica*. Albany: State University of New York Press, 2003.
- Doremus, Amme T. "Authenticity, the Pelado and the Mexican National Identity: Essay versus Film during the 1930s and the 1940s." *Confluencia* 16.1 (2000): 35-48.
- Esquivel, María Teresa. "El uso cotidiano de los espacios habitacionales: de la vecindad a la vivienda de interés social en la ciudad de México." *Scripta Nova* 7.146 (2003). Web. 8 Dic. 2015. [www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(029\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(029).htm)

- Estudios Churubusco*, México. Web. 8 Dic. 2015. www.estudioschurubusco.com/historia.php
- Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989.
- García y Griego, Manuel. *Mexico and US Relations, Conflict and Convergence*. Los Angeles: U of California, 1983.
- Hernández Rodríguez, Rafael. "Melodrama and social comedy in the Cinema of the Golden Age." *Mexico's Cinema. A century of film and filmmakers*. Joanne Hershfield y David R. Maciel, eds. Delaware: SR Books, 1999. 101-22.
- . *Splendors of Latin Cinema*. Santa Bárbara: PRAEGER, 2010.
- Hershfield, Joanne. "La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro." *El cine mexicano a través de la crítica*. Gustavo García y Daniel R. Maciel, eds. México D.F.: Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2001. 127-52.
- Heuer, Federico. *La industria Cinematográfica Mexicana*. México: Policromía, 1964.
- Lomnitz, Claudio. "Por mi raza hablará el nacionalismo revolucionario (arqueología de la unidad nacional)." *Nexos*, 2 de enero, 2010, <http://www.nexos.com.mx/?p=13506>
- Mitchell, Tim. *Intoxicated Identities: Alcohol's Power in Mexican History and Culture*. New York: Routledge, 2004.
- Monsiváis, Carlos. "Función corrida: el cine mexicano y la cultura popular urbana." *Los estudios culturales en México*. José Manuel Valenzuela Arce, ed. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003. 261-95.
- . *Pedro Infante, las leyes del querer*. México, D.F.: Aguilar, 2008.
- Noble, Andrea. *Mexican National Cinema*. New York: Routledge, 2005.
- Nosotros los pobres*. Dic. Ismael Rodríguez. Perfs. Pedro Infante, Evita Muñoz, Blanca Estela Pavón. Producciones Rodríguez Hermanos S.A y Estudios Tepeyac. 1948.
- Oscura Gutiérrez, Siboney. "La pobreza y construcción de la identidad nacional en el cine mexicano." *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*. Friedhem Schmidt-Welle y Christian Wehr, eds. Madrid: Iberoamericana, 2015. 41-56.
- O'Rourke, Kathryn E. "Guardians of Their Own Health: Tuberculosis, Rationalism, and Reform in Modern Mexico." *Journal of the Society of Architectural Historians* 71.1 (2012): 60-77.
- Osther, Kirsten. *Cinematic prophylaxis: globalization and contagion in the discourse of world health*. Durham: Duke University Press, 2005.
- Pepe El Toro*. Dic. Ismael Rodríguez. Perfs. Pedro Infante, Evita Muñoz, Irma Dorantes. Producciones Rodríguez Hermanos S.A. y Estudios Churubusco Azteca S.A. 1953.
- Pérez Medina, Edmundo. *Estrellas inolvidables del cine mexicano. En Cine Confidencial*. México: Mina Editores, 1999.
- Reyes Nevaes, Beatriz. "Interview with Ismael Rodriguez." *The Mexican cinema: interviews with thirteen directors*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976. 45-52.
- Ríos Molina, Andrés. "La psicosis del repatriado. De los campos agrícolas en Estados Unidos al Manicomio La Castañeda en la ciudad de México, 1920-1944." *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 27.2 (2011): 361-84.
- Sánchez Prado, Ignacio. "Regimes Of Affect: Love And Class In Mexican Neoliberal Cinema." *Journal of Popular Romance Studies* 4.1 (2014): 1-19.
- Sinagawa Montoya, Heriberto. *Ferrusquilla dice: échame a mí la culpa*. Siglo XXI, 2002. 195-99.
- Stern, Alexandra. "Mestizofilia, biotipología y eugenesia en el México posrevolucionario: hacia una historia de la ciencia y el estado, 1920-1960." *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 21.81 (2000): 59-91.
- Tuñón, Julia. "Arañando el escándalo. La representación de la pobreza en el cine clásico mexicano: *Nosotros los pobres, Ustedes los ricos y Pepe el Toro vs. Los olvidados*." *Historias* 82 (2012): 103-20.
- Urías Horcasitas, Beatriz. *Historias secretas del racismo en México (1920-1950)*. México: Tusquets, 2007.
- Ustedes los ricos*. Dic. Ismael Rodríguez. Perfs. Pedro Infante, Evita Muñoz, Blanca Estela Pavón. Producciones Rodríguez Hermanos S.A. 1948.
- Varios. "Evita Muñoz 'Chachita', niña prodigio del cine mexicano." *Somos* 13.221 (Jul. 2002).