



DE VECINDADES Y PENSIONES: ESPACIOS POPULARES EN EL CINE CLÁSICO LATINOAMERICANO

*Of neighborhoods and boarding houses: popular spaces in classical Latin
American cinema*

Lucía Rodríguez Riva* 

RESUMEN

Este artículo indaga en las particularidades, semejanzas y diferencias en los imaginarios de lo popular que consolidaron los cines mexicano y argentino durante el período clásico (entre las décadas de los 30 y 50). Ambas cinematografías postularon mayoritariamente como protagonistas de sus ficciones a personajes de las clases trabajadoras y, por lo tanto, los ámbitos habitados por ellos se convierten en escenarios privilegiados para entender cómo se configuran modelos de sociabilidad, convivencia y supervivencia. Así, la vecindad (en México) y la pensión (en Argentina) constituyen dos ambientes clave para comprender las representaciones de las relaciones urbanas en contextos de modernización económica (por el avance de la industrialización) y política (por la incorporación de amplios sectores sociales al debate y participación de lo público). La presencia de actores populares (como Cantinflas y Germán Valdés «Tin Tan», Luis Sandrini y Niní Marshall) resulta una especie de enclave, puesto que estos encarnaban las dislocaciones de aquellos procesos. Esta exploración se realiza desde una perspectiva comparada (Paranaguá) y de la historia cultural, encuadrando el objeto de estudio en sus respectivos contextos cinematográfico, histórico y social, a partir del examen de un corpus filmográfico.

Palabras clave: cine clásico, cine latinoamericano, cultura urbana, viviendas compartidas, cine popular.

ABSTRACT

This article explores the peculiarities, similarities and differences in the imaginaries of the popular that consolidated Mexican and Argentine cinema during the classical period (between the 1930s and 1950s). Both cinematographies postulated mostly characters from the plebeian classes as protagonists of their fictions and, therefore, the environments inhabited by them become privileged scenarios to understand how models of sociability, coexistence and survival are configured. Thus, the neighborhoods (in Mexico) and the boarding houses (in Argentina) constitute two key environments to understand the representations of urban relations in contexts of economic modernization (due to the advance of industrialization) and political modernization (due to the incorporation of broad social sectors to the debate and participation in the public sphere). The presence of popular actors

* Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de las Artes. Buenos Aires, Argentina. Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Becaria posdoctoral (CONICET). Docente de Historia del cine latinoamericano y argentino (Artes, UBA – UNA). Correo: lurodriguezriva@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5950-3994>

DOI: <https://doi.org/10.15517/emezwf98>

Recepción: 22/07/2025 Aceptación: 10/12/2025



(such as Cantinflas and Germán Valdés “Tin Tan”, Luis Sandrini and Nini Marshall) is a kind of enclave, since they embodied the dislocations of those processes. This exploration is carried out from a comparative (Paranaguá) and cultural history perspective, framing the object of study in its respective cinematographic, historical and social contexts, based on the examination of a representative film corpus.

Keywords: Classical cinema, Latin American cinema, Urban culture, Shared housing, Popular cinema.

1. Introducción

Si hay un espacio que ha trascendido la gran pantalla e invadido los televisores latinoamericanos es el de la «bonita vecindad» de *El Chavo del 8* (Roberto Gómez Bolaños, [1973-1980](#)). Ese patio central, al que dan los pequeños departamentos (o habitaciones), que se propagó enormemente en el subcontinente a través de este programa, posee sus antecedentes en el cine clásico. Más allá de tratarse de un tipo arquitectónico, es, fundamentalmente, la manera en que estos relatos audiovisuales figuran un modo de convivir, de afirmarse y de ser parte de una sociedad. De modo equivalente, esto ocurrió en el cine argentino ya no con vecindades, sino con pensiones, otro tipo de vivienda compartida que alojaba trabajadores. Así, es posible establecer un parangón entre ambas cinematografías a partir de ámbitos que consolidaron ciertas figuraciones sobre las clases trabajadoras urbanas y lo que implicaba habitar conjuntamente, incluido cómo se identificaban entre ellos y respecto a otros ciudadanos.

Estas imágenes audiovisuales se producen en el marco de unas cinematografías que tienden a generar estereotipos (en un sentido amplio: no únicamente personajes, sino situaciones, escenarios, etcétera) que se afirman en los confines de lo nacional. En América Latina, esa noción sobre la patria en los medios masivos se encontraba fuertemente vinculada a lo plebeyo. El cine se convirtió en un espectáculo sumamente popular. Los modelos de representación en México, Argentina y Brasil, los países latinoamericanos que desarrollaron una industria entre los años



treinta y cincuenta del siglo XX —esto es, durante el designado período clásico—¹, tomaron como referente a sus pueblos, en lo que Carlos Monsiváis (2001) denominó «el matrimonio de la butaca y la pantalla». De estos países, el artículo se propone trabajar comparativamente los dos primeros, puesto que tuvieron, por motivos lingüísticos, una mayor proyección continental y, asimismo, son los que lograron industrias más sostenidas durante este período.

En el cine clásico, la configuración espacial construye mundos ficcionales que ofrecen a los públicos ambientes figurados desde un referente real, aunque idealizados: proyectan versiones mejoradas, aspiracionales, en las que los espectadores quisieran estar y ser parte. La vecindad (México) y la pensión (Argentina) han sido predilectos para configurar los territorios habitados por las clases populares, entendidas como «aquellas que aun siendo múltiples en su sentido de pertenencia, se definen por compartir la situación común de *subalternidad* respecto de las élites y el poder social, económico y político» (Adamovsky, 2012, p. 12). Examinar la representación de estos ambientes permite observar modelos de sociabilidad, jerarquías y zonas de resistencia en contraposición a otros entornos que poblaron estas pantallas, como las casas de clase media (con distintos niveles de *comfort*), los comedores de esos hogares (donde trabajaban las y los empleados domésticos), los ranchos (y su clasificación grande/chico, particularmente en el cine mexicano) y el arrabal (sector de trabajo y sociabilidad).

¿Qué imágenes sobre la propia comunidad construye y devuelve el cine a sus espectadores? ¿Qué modos de convivencia se configuran en el cine latinoamericano del período clásico para las clases populares? ¿Cómo se presentan los espacios de habitar compartido y los sujetos que allí moran? Una primera hipótesis de trabajo es que las representaciones de las vecindades y de las pensiones en el cine mexicano y argentino durante el período clásico ofrecen un terreno de ingreso a los imaginarios sobre modelos de sociabilidad, cooperación y resistencia posibles en la convivencia de las y los trabajadores urbanos, en el marco de transformaciones

¹ Es decir, entre 1930 y 1959, lo que comprende desde la transición al cine sonoro hasta la crisis del modelo industrial. Sobre una periodización comparada, cfr. Paranaquá (2003).



sociales vinculadas al desarrollo del capitalismo en ambos países. Así, la vecindad y la pensión constituyen dos lugares clave para comprender las figuraciones de las relaciones urbanas en contextos de modernización económica (por el avance de la industrialización) y política (por la incorporación de amplios sectores sociales al debate y participación de lo público).

Al abordar este problema desde la historia cultural, interesa conectar las prácticas plebeyas con sus representaciones, lo que recupera parte de la imaginación social que organiza lo real en un determinado tiempo y espacio (Burke, [2006](#)). Mientras que la vecindad conforma una esfera comunitaria generadora «de cohesión colectiva, ideológica» y de «creación de identificaciones conjuntas de sus habitantes» (González Hernández, [2019](#), p. 14), la pensión promueve la «mezcla social, cultural y generacional» (Aboy, [2010](#), p. 145). Esto tiene que ver con los sectores que aparecen simbolizados y sus inscripciones sociales e institucionales, porque, a pesar de identificarse todos bajo el amplio significante de «pobres», poseen características diversas, como se verá. No obstante, ambos sitios son equiparables en la medida en que aspiran a modelar sectores equivalentes. Pero, principalmente, por la manera en que entretejen las relaciones entre los personajes que allí cohabitan y por cómo opera eso simbólicamente. En este punto, la presencia de actores populares (como Pedro Infante, Cantinflas, Germán Valdéz «Tin Tan», Joaquín Pardavé o Fernando Soto «Mantequilla» en México; Luis Sandrini, Pepe Arias, Florencio Parravicini, Sofía Bozán y Niní Marshall en Argentina) resulta una especie de enclave porque ellos encarnaban las dislocaciones de aquellos procesos. Esto puede verificarse en las tensiones entre los cuerpos vibrantes de estos intérpretes y el entorno en el que habitan, además de las distancias que se producen con otros inquilinos.

Aquí, entonces, se considera el término de imaginario como aquella «matriz de significados que orientan los sentidos que se le atribuyen a nociones de la vida compartidas por una sociedad» (García-Rodríguez, [2019](#), p. 34), que posee un carácter dinámico y dos facetas: la cognitiva (desde los marcos para actuar hasta las instituciones) y la hermenéutica (los esquemas de significado que facilitan la comprensión de la realidad). La perspectiva comparatista echa luz



sobre el asunto al establecer puntos de contacto y diferencias, para lo que se tienen en cuenta varias dimensiones, como producción, instituciones, sociedad, mentalidades, política y estética, entre otras posibles (Paranaguá, [2003](#)).

Como puede deducirse, el foco de esta pesquisa radica en las figuraciones de lo urbano. Vale esta aclaración, puesto que en el cine mexicano lo rural-folklórico ha tenido importante desarrollo (sobre todo a través de la comedia ranchera)², pero paulatinamente el universo citadino cobró centralidad, especialmente hacia los años cuarenta³. En cambio, en el cine argentino la presencia de la ciudad —en particular de la capital nacional, Buenos Aires— dominó la ficción, debido a la asociación con el tango desde el período silente, lo cual se intensificó durante la industrialización de los años 30, a razón de que esta música dotó de historias, atmósferas y ritmos a la incipiente industria⁴.

Esta investigación se inscribe dentro de aquellas que consideran «el análisis del estilo como problema histórico» (Benet, [2004](#), p. 64), de un «modelo de crisis» (Altman, [1996](#)) que, a través de cortes transversales en la historia, explica el cine como fenómeno complejo de la cultura popular, por lo que presta atención a las estrellas y los géneros, entre otros aspectos relevantes. Esos cortes transversales buscan identificar etapas prominentes en cada una de las cinematografías de acuerdo con los asuntos abordados desde la historia problema o conceptualizante (Lagny, [1997](#)). Por lo tanto, la mirada del largo plazo (comprendido aquí el período industrial) entra en diálogo con los momentos más destacados de cada uno de estos cines, en función de la presencia de la pensión o la vecindad. En México es notorio que, pese a que

² Sobre este asunto, cfr. Ayala Blanco ([1968](#)), Díaz López ([1999](#)), entre otros.

³ «Hasta 1947, la atención del cine mexicano se dirige exclusivamente hacia la provincia. La comedia ranchera y el melodrama pueblerino dominan. La ciudad existe solamente de manera excepcional. (...) Lo que no estaba dominado por el folklore tampoco tenía nada que ver con la vida urbana. Eran las historias de familia, las adaptaciones de novelas folletinescas del siglo XIX y las añoranzas de la época porfiriana» (Ayala Blanco, [1968](#), p. 109).

⁴ Sin embargo, la corriente de cine social-folklórico puede rastrearse hasta el período silente (cfr. Lusnich y Piedras, [2009](#)). El inicio del sonoro con películas como *Tango!* (Luis José Moglia Barth, [1933](#)) y el empuje que implicó el tango para la industria, le otorgó un lugar medular a lo urbano en estas narrativas, aunque igualmente estaba presente en películas silentes, como *La borrachera del tango* (Edmo Cominetti, [1928](#)). Sobre la presencia del tango en la transición al período sonoro, cfr. Manetti ([2014](#)).



existen casos previos, el éxito de *Nosotros, los pobres* (Ismael Rodríguez, [1947](#)) inaugura un momento de auge de la vecindad, dada la proliferación de películas con estos motivos hacia los años cincuenta, así como también de la ciudad como escenario dramático. Ayala Blanco explica que «Los avances del cine mexicano se realizan, más que por series, por verdaderas avalanchas. La industria cinematográfica se lanza con furia sobre la nueva fuente de tramas y personajes ilusorios hasta dejarla irreconocible, completamente seca» ([1968](#), p. 113). En Argentina, la pensión aparece como un espacio representativo especialmente durante la primera década del sonoro, vinculado a la relevancia de los actores nacionales por aquellos años⁵ y, en un sentido extrafílmico, a la importancia que cobraba como opción para migrantes internos y para familias que aspiraban a comprar su propio hogar (Aboy, [2010](#)).

En la cinematografía mexicana, *Juntos, pero no revueltos* (Fernando Rivero, [1939](#)) y *La casa del ogro* (Fernando de Fuentes, [1939](#)) constituyen ejemplos de fines de los años 30, que aumentarán en la década siguiente. El pico se produce entre 1948 y 1950, con casi tres decenas de filmes que toman la vecindad como escenario, gracias al enorme éxito que supuso la trilogía de Ismael Rodríguez iniciada por *Nosotros los pobres* ([1947](#)), continuada por *Ustedes los ricos* ([1948](#)) y finalizada por *Pepe el toro* ([1953](#)). Algunos de estos ejemplos son *El portero* (Miguel Delgado, [1950](#)), *El rey del barrio* (Gilberto Martínez Solares, [1949](#)), *El gran calavera* (Luis Buñuel, [1949](#)), *Una gallega en México* (Julián Soler, [1949](#)) y *Barrio bajo* (Fernando Méndez, [1950](#)). En los años siguientes, se pueden destacar *Retorno al Quinto patio*⁶ (José Díaz Morales,

⁵ Los actores nacionales provenían del circo y de los géneros populares, que se erigían en escuelas de formación. El auge de su poética coincidió con el desarrollo del sainete (Pellettieri, [2001](#)). En los años treinta, con el inicio del período sonoro en el cine, se constituyeron en valiosos referentes para la industria en ciernes, que los adoptó por su aporte cultural, estético y económico (su gran poder de convocatoria al público: fueron las primeras estrellas del cine local).

⁶ Se llama «quinto patio» al último sitio en la distribución de las vecindades, reservado a los inquilinos de menores ingresos. No solo se ha convertido en una expresión («vivir en el quinto patio», como vivir en lo peor de la pobreza), sino que incluso hay una canción denominada así y una banda de rock (Maldita vecindad y los hijos del quinto patio).



[1951](#)), *Los Fernández de Peralvillo* (Alejandro Galindo, [1954](#)), *El revoltoso* (Gilberto Martínez Solares, [1951](#)) y *El bruto* (Luis Buñuel, [1953](#))⁷.

En el cine argentino de los años treinta e inicios de los cuarenta, es frecuente encontrar pensiones. En ocasiones están regidas por la dueña del domicilio (una matrona), que se encarga, además, de cocinar el desayuno y la cena. Conviven allí mujeres mayores («solteronas»), estudiantes, trabajadores y trabajadoras, empleadas domésticas, muchas de las veces migrantes internos. Algunos casos representativos son *Riachuelo* (Luis José Moglia Barth, [1934](#)), *Don Quijote del altillo* (Manuel Romero, [1937](#)), *La ley que olvidaron* (José Agustín Ferreyra, [1937](#)), *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, [1938](#)), *Gente bien* (Manuel Romero, [1940](#)), *Napoleón* (Luis César Amadori, [1940](#)) y, algo después, *Como yo no hay dos* (Kurt Land, [1952](#)). Asimismo, la pensión es escenario de la emblemática *Rosaura a las 10* (Mario Soffici, [1957](#)), película en el tránsito entre el período clásico y el moderno. En una línea similar, otra estructura habitacional (una casa chorizo)⁸ se halla en *Los chantas* (José Martínez Suárez, [1975](#)), lo que habla de la permanencia de este tipo de convivencia en los años setenta para los sectores urbanos desempleados o cuentapropistas.

2. Vecindades y pensiones

En México, las vecindades son «edificios que albergan una gran cantidad de viviendas de arrendamiento, están destinadas a clases económicamente débiles, se concentran en su mayoría en los antiguos cascos urbanos y los servicios son compartidos» (Quiroz Mendoza, [2013](#), p. 33). Primordialmente, responden a la demanda de residencias a bajo costo. Fueron una solución para el albergue de los trabajadores desde el período novohispano⁹. Las tipologías de vecindades son

⁷ Ramos Herrada ([2022](#)) ha realizado un exhaustivo relevamiento de estas películas.

⁸ Se denomina casa chorizo a un tipo de construcción que apareció a inicios del siglo XX, en parte para reemplazar a los conventillos, que posee un patio alargado, al cual dan cada una de las habitaciones, y que se encuentran una detrás de la otra. Estas frecuentemente se conectan por puertas internas. La cocina y el baño suelen ubicarse al fondo (Matamoro, [1971](#)).

⁹ Explica Horacio Sánchez-Sánchez ([2004](#)) que «la pequeñez de las viviendas, debido al bajo monto que puede pagar el arrendatario, impiden que todas ellas tengan frente a la calle, un predio muy profundo y con



antiguas (se remontan a las casas coloniales) y múltiples. Sin embargo, en el cine prevalecen dos tipos: las de patio central (puesto que concentran la acción en ese espacio de cruce de los personajes) y las de pasillo (que incluyen escaleras en el medio del corredor para acceder al primer o segundo piso). Por supuesto, se trata de un paisaje urbano, que cobra potencia por la cantidad de personajes que allí se cruzan, las relaciones que tejen y los dramas que habilita.

El apogeo de la vecindad en el cine coincide con la política de sustitución de importaciones, que produjo un profundo cambio en la composición social y urbana, tal como señala Quiroz Mendoza (2013). Tal transformación impactó en la desigualdad habitacional en la ciudad. En 1942 el Distrito Federal restringió la construcción de las vecindades por los problemas que implicaba (insalubridad, hacinamiento y delincuencia, entre los principales), aunque se siguieron construyendo clandestinamente. El territorio donde permanecieron fue el centro de la urbe (retiradas las clases altas a barrios más alejados). En el mismo año, el presidente Ávila Camacho decretó una congelación de las rentas, lo que persistió de diversas maneras hasta 1993. No obstante, lejos de solucionar el problema, Quiróz estima que esta medida puede considerarse una de las mayores causas de segregación urbana, a causa de que «no solo estimuló la caracterización de esas zonas como zonas de bajos recursos, también dio pie a un mercado negro de subarrendamiento entre los inquilinos» (Quiroz Mendoza, 2013, p. 38). Posiblemente los procesos económicos, con sus respectivos impactos en el ordenamiento social y urbano, derivaran en la centralidad que cobró la vecindad como solución habitacional para las clases medias y bajas hacia fines de los años cuarenta, dado lo acuciante del problema.

En el marco de un cine institucional, en términos de Julia Tuñón¹⁰, el cual hizo de lo plebeyo su razón de ser, las vecindades ocuparon una posición central. Como explica Monsiváis,

poco frente es más económico que aquel con una relación inversa (...) por lo tanto, el acceso a las mismas debe darse por andadores y servidumbres de paso resueltos a bajo costo. Por ello, las vecindades han sido una forma de aumentar el valor del suelo de los corazones de las manzanas o de crear fraccionamientos con inversiones exiguas en urbanización» (p. 23).

¹⁰ Tuñón denomina así al cine que posee códigos de representación y convenciones que configuran un «estilo filmico dominante, entendido y aceptado por las audiencias» (2023, p. 41).



«Lo popular urbano se esclarece si se acepta que su punto de partida (su “Aztlán” de los orígenes) es la Vecindad» (2009, p. 26). Si bien este ambiente posee una extensa aparición en la literatura, el teatro y el humor gráfico, «es en el cine donde la Vecindad obtiene su aura mitológica (...) No es solo que la industria fílmica tome en cuenta la Vecindad sino, más sencillamente, que hay una Vecindad antes y otra después del tratamiento cinematográfico» (2009, pp. 27-29). Mientras que durante la primera década de industrialización (los años treinta) predominan los entornos campiranos —ya sea con la comedia ranchera, con el cine de la revolución o el indigenismo, por nombrar las corrientes principales—, hacia fines de los cuarenta la ciudad cobra protagonismo. Esto sucede a condición de representar lo que Tuñón ha denominado «ciudad esencia», aquella que remite a los orígenes pueblerinos, en los que lo que importa son las personas y el afecto: «El barrio humaniza porque es el espacio de la solidaridad que permite demostrar el talante cristiano de apoyo y hermandad» (2023, p. 58). Esta «ciudad esencia» opera como la contracara y el lugar de refugio frente a la ciudad marco, que detenta los edificios oficiales y el progreso de la urbe cosmopolita¹¹.

Aunque el equivalente de la vecindad sería, para la Argentina, el conventillo (por el tipo de estructura arquitectónica), no es este el tipo de hogar que predominó en el cine argentino en los inicios del sonoro. El conventillo tuvo una destacada importancia en el teatro popular, fundamentalmente gracias al sainete, género que asentó un imaginario sobre las clases plebeyas en las primeras décadas del siglo XX, durante las grandes oleadas de inmigración europea y la transformación que ello supuso en la sociedad porteña¹². En el cine, en cambio, el conventillo fue desplazado por la pensión, esto es, casas o departamentos habitados por inquilinos que ocupan cuartos individuales o compartidos¹³. ¿Por qué tuvo relevancia la pensión en el cine?

¹¹ El cortometraje *La ciudad de México* (Juan García Rojas, 1951) representa la capital exclusivamente en este último término. La escala humana está completamente eludida. https://cineenlinea.filmoteca.unam.mx/?cine_en_linea=la-ciudad-de-mexico

¹² Sobre el desarrollo del género teatral, cfr. Pellettieri (2008). Para una interpretación en términos políticos de lo que supuso el sainete, sugiero remitirse a Viñas (2008).

¹³ La excepción que confirma la regla: *El conventillo de la paloma* (Leopoldo Torres Ríos, 1936), basada en el sainete homónimo.



En principio, se trataba de un modo de convivencia extendido en la población porteña de aquel entonces. Desde fines del siglo XIX se ensayaban diferentes soluciones para las «casas de renta», que pretendían alejarse del fantasma del conventillo «entendido como espacio de mezcla y desorden, físico y moral» (Ballent, [2014](#), p. 464). Las «casas de departamentos» se afianzaron hacia los años treinta como una oferta rentable, orientada a sectores medios y altos, por lo que se ofrecían algunos elementos de *confort*. Se distinguían, según la misma autora, de las «casas de inquilinato», en las que cada grupo familiar ocupaba una sola habitación principal. Hacia 1936, en Buenos Aires las residencias de departamentos superaban a los inquilinatos. Los conventillos que habían albergado el 22% de la población a fines del siglo XIX, para entonces solo contenían el 11% (Ballent, [2014](#))¹⁴. Como explica Rosa Aboy ([2008](#)), la configuración de la familia nuclear ligada a un domicilio propio —como se figura en *Así es la vida* (Francisco Mugica, [1939](#)), clásico del teatro y el cine argentinos— fue un proceso complejo, que demoró muchos años en consolidarse.

En el intermedio, aparecían varias opciones, que estaban ligadas a necesidades complementarias. Fue una práctica bastante extendida entre familias de clase media el incluir algún inquilino, puesto que les facilitaba el pago del hogar propio a plazos. De este modo, era una opción usufructuada en muchas ocasiones por migrantes internos, que se trasladaban para trabajar o estudiar en Buenos Aires. Esto puede observarse aún en películas de los años sesenta, como *Pajarito Gómez* (Rodolfo Kuhn, [1965](#)) o *Un muchacho como yo* (Enrique Carreras, [1968](#)), la cual recupera la dimensión visual del conventillo por estar ubicada en el pasaje turístico Caminito, en el barrio de La Boca.

¹⁴ De acuerdo con las cifras del censo de 1943, «El fenómeno de la vivienda compartida, sin que necesariamente se registrara hacinamiento, era también alto en Buenos Aires: el 54% de las familias censadas. Este valor supera las cifras de los inquilinatos; sin duda se refiere a familias con vínculos de parentesco que habitan una misma casa, pero también habla de otra modalidad corriente: el subalquiler o alquiler de cuartos en casas de familia, práctica muy corriente producida por una tendencia a utilizar la vivienda como forma de equilibrar el presupuesto familiar» (Ballent, [2014](#), p. 468).



Figuras 1 y 2

Las mujeres chismosas, herencia del teatro popular, figonean



Nota. Imágenes tomadas de *El conventillo de la paloma* (Leopoldo Torres Ríos, 1936) y *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, [1934](#)).

En este punto, es posible identificar una primera diferencia importante respecto de los sectores sociales representados en una y otra cinematografía. Si bien en ambas operaba una visión maniqueísta (propia del melodrama)¹⁵, que oponía, tajantemente y sin matices, los pobres a los ricos, esa conceptualización respecto de los «pobres» es diversa, al tener en cuenta sus ocupaciones, sus modos de convivencia y los edificios en donde viven. En el cine mexicano la vecindad congregaba a sectores del pueblo, en muchas ocasiones analfabetos, cuyos principales oficios eran tradicionales. Una familia entera podía vivir en una misma habitación (aunque aparezca muchas veces representada como un amplio departamento). Por su parte, en el cine argentino, en muchas ocasiones los autodenominados «pobres» eran individuos adultos que generalmente estaban solos (sin niños ni adultos mayores a cargo) y compartían domicilio con compañeros de trabajo o estudio; o bien, con personas con las cuales no conservaban otros vínculos por fuera del hogar, pero que se encontraban en una situación equivalente laboral y familiar. Sus ocupaciones están ligadas a los servicios e incluso a algunas profesiones, incluso el mundo del espectáculo. A pesar de mostrarse equiparados en términos discursivos como pobres

¹⁵ El melodrama como modelo narrativo y espectacular estructurante opera en ambas cinematografías. Sobre las implicancias en términos ideológicos de estas simplificaciones, cfr. Gubern ([1974](#)) y Martín-Barbero ([1987](#)).



versus ricos, en tanto oposición melodramática dicotómica e ineludible, quienes aparecen figurados representan sectores sociales diferentes, incluso si no apelan a una identidad específica¹⁶.

Estas disparidades remiten, por supuesto, a los respectivos contextos sociales. Si bien desde los años treinta hubo procesos de industrialización y, un poco después, sustitución de importaciones en los dos países, los desarrollos de cada uno de ellos y la relación entre pobreza, empleo y desigualdad varía en función de las propias tradiciones laborales. En palabras de Bayón (2006):

Los diferentes niveles y ritmos de los procesos de urbanización, industrialización y crecimiento poblacional, así como la extensión del sistema de educación pública, entre otros factores, se tradujeron en estructuras sociales heterogéneas, con diferentes pesos relativos del proletariado urbano y las clases medias en cada país (p. 136).

Cristina Bayón explica que las distintas concepciones del subempleo se relacionan con las costumbres de cada nación. Mientras que en Argentina el trabajo se asociaba a permanencia, ingresos relativamente altos y beneficios laborales, en México, caracterizado fuertemente por circuitos de ocupación y consumo informales, donde el empleo asalariado estuvo históricamente menos extendido, «el trabajo tiende a estar más asociado a la generación de ingresos que a la estabilidad y la protección» (Bayón, 2006, p. 141). Esas diferentes concepciones sobre el trabajo y la relación con los ámbitos laborales se aprecia en los filmes. En *Napoleón*, exclama Napoleón (Pepe Arias), un camarero de 42 años que trabaja en un *cabaret*, «¡20 años que uno está en la casa y no lo conocen!», con lo cual subraya la estabilidad laboral y su pertenencia en tanto empleado al establecimiento como un valor. En cambio, la idea de que «hay que echarle ganas», trabajar duro para ganar el pan de cada día, está patente en cada filme mexicano, por ejemplo, en los personajes que Joaquín Pardavé compone en la serie de largometrajes que coprotagoniza con Niní

¹⁶ Este último es uno de los criterios que tiene en cuenta Adamovsky (2014) al discutir la aplicabilidad de la categoría «clase media» en estudios históricos.



Marshall (*Una gallega en México*, *Una gallega baila el mambo* y *Mi campeón*), en las que personifica a un vendedor de mercado, un albañil y un entrenador de boxeo, respectivamente.

3. Un lugar donde quepamos todos

La arquitectura de cada uno de estos tipos de vivienda induce la manera en que los personajes se relacionan. Frente a los espacios de privacidad, —que son las habitaciones, en las pensiones; para las vecindades, lo son los departamentos—, hay otros que poseen un papel central: el comedor y el patio, respectivamente. Estos sitios son aquellos en los que se encuentran los inquilinos y que, por esto mismo, generan intercambios y cohesión entre ellos. Allí es donde se cruzan, conversan, comparten actividades y celebran, pero también donde se critican, se miden y se pelean. Sumado a lo anterior, desde el patio, con miras hacia el primer piso, es donde las tres vecinas chismosas espían y critican a Rosario (Andrea Palma), la protagonista de *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, [1934](#)). En *El gran calavera*, al ingresar los nuevos habitantes a la vecindad (ricos —aparentemente— caídos en desgracia), las dos mujeres que lavan la ropa murmuran: «Nomás que son requete misteriosos». Una pregunta a la otra: «Oiga, comadre, ¿y por qué se le figura a usted que son gente *popo*¹⁷?», a lo que la otra responde «Porque los oí hablar requete chistoso», con lo que desprecian así a los nóveles inquilinos, de quienes se distinguen tanto por su apostura y sus vestimentas como por los modos de hablar.

¹⁷ Se trata de un americanismo, algo caído en desuso, que remite a las personas de clase alta.



Figura 3

Mujeres lavan la ropa y chismean sobre los nuevos vecinos, mientras en el fondo juegan los niños



Nota. Imagen tomada de *El gran calavera* (Luis Buñuel, [1949](#)).

En *Nosotros los pobres*, desde su presentación, aparece el patio con su gran fuente central. Los personajes se atraviesan, cada uno atareado con sus ocupaciones: la Tostada y la Guayaba (las borrachitas) cantan, otras mujeres lavan la ropa, alguno vende el diario. La vida comunitaria se consagra en esta zona, donde los habitantes trabajan tenazmente. En el segundo filme de la trilogía se expanden los planos del patio, que cobra amplitud en tanto universo vigorizado. Una de las fotografías publicitarias de *Ustedes los ricos* así lo retrata, en consonancia con el modo en que aparece en el filme. En esta imagen, plena de personajes, algunos de los principales miran a cámara y otros —menores— parecen atravesar el patio en medio de sus tareas cotidianas, como si el objetivo los tomara por sorpresa. De este modo, la foto estampa una imagen con un cierto énfasis documental. Si Ismael Rodríguez hizo *Nosotros los pobres* motivado por el neorrealismo



—tal como él afirmaba—¹⁸, solo en la foto fija de esta segunda entrega parece estar encontrando un registro algo más cercano a este movimiento (ausente en la primera).

Figura 4

Algunos personajes miran a cámara y otros parecen sorprendidos en sus tareas cotidianas.



Nota. Fotografía promocional de *Ustedes los ricos* (Ismael Rodríguez, [1948](#))

Asimismo, los patios permiten distinguir diferentes tipos de vecindades y también proveen información sobre el estatus de sus inquilinos. En *Barrio bajo*, la primera vecindad que aparece es de pasillo: un largo corredor al cual dan las habitaciones o departamentos, frecuentemente con un primer piso que sigue el mismo diagrama. Tras un incendio en esta vecindad, que refleja una atmósfera mucho más miserable y condiciones de hábitat precarias, Antonio (Resortes) lleva a Carmen (Carmelita González), una ciega que vivía explotada por la casera de esta pensión, a aquella en donde él vive junto a Charifas (Enrique King), su compañero. Aunque Doña Rosa (María Gentil Arcos), la encargada de esta segunda vecindad, planeaba

¹⁸ En una entrevista de 1969, declaraba: «Cuando hice esta película estaba de moda el cine neorrealista. Entonces, con nuestros personajes y nuestro ambiente, traté de hacer una película de ese género, ensayando además lo que entonces llamaba claroscuro dramático: la mezcla de la lágrima y la carcajada» (García Riera, [1994](#), p. 162).



echarlos, se compadece de la mujer con discapacidad visual. A partir de ese momento, se asienta una pequeña comunidad entre estos personajes, reunidos por el habitar común. En *El rey del barrio*, Tin Tan (Germán Valdés) vive en el primer piso y la escalera central cobra relevancia en la acción.

En cambio, películas como *La casa del ogro* y su remake *Casa de vecindad* muestran un edificio colonial, mucho más amplio y con detalles estéticos en su construcción que denotan un estilo señorial. Además, hay plantas decorando las galerías, lo que genera un entorno más acogedor y figura una clase de vecindad algo más sofisticada. Aun así, allí moran delincuentes, aunque interpretados por actores académicos, como Arturo de Córdoba y David Silva, respectivamente. Es decir que, en estos casos, a una vecindad señorial le corresponden asimismo unos maleantes adecentados, alejados de las figuraciones más viscerales del pueblo.

Figuras 5 y 6

Escaleras



Nota. Imágenes tomadas de *La casa del ogro* (Fernando de Fuentes, [1939](#)) y *El rey del barrio* (Gilberto Martínez Solares, [1949](#))

En las vecindades, la azotea funciona como un espacio de privacidad y complicidad, sobre todo frente al patio —donde todos pueden ser observados por los demás—; la terraza posee esta doble valencia de ámbito de intercambio y de cierta intimidad: a pesar de ser una zona común, está algo distanciada de la vista cotidiana. En *Barrio bajo* es donde Antonio y Carmen pueden



encontrarse y consolidar así la pareja romántica. En *El gran calavera* es donde Ramiro de la Mata (Fernando Soler) intenta suicidarse y su vecino Pablo (Rubén Rojo) además de salvarlo, le revela que está siendo engañado por sus parientes.

Figuras 7 y 8

Las azoteas posibilitan otro tipo de intimidades y complicidad



Nota. Imágenes tomadas de *El gran calavera* y *Barrio bajo*.

En las películas argentinas situadas en pensiones, especialmente durante la década de los treinta, aparece casi exclusivamente el comedor. Es extraño ver las habitaciones (salvo en casos como *Carnaval de antaño*, donde la mesa compartida se encuentra en la propia habitación, y algunas otras excepciones, como *Gente bien*). Lo anterior podría deberse a motivos presupuestarios (más escenarios implican mayor presupuesto, en el marco de una industria más modesta que la mexicana), pero además a cuestiones dramáticas: interesan más los intercambios grupales que lo que cada uno de los personajes haga de manera individual. La mesa, como *topos*, es un lugar frecuente en el cine y el teatro argentinos, donde se reúne la familia¹⁹, entendida como en un sentido amplio, no necesariamente consanguínea, sino nucleada por la circunstancia de alquilar un cuarto en un mismo departamento. En ocasiones, comparten el sitio de trabajo, como la tienda Stanley en *Mujeres que trabajan*, y el *cabaret* en *Gente bien* y *Napoleón*; o de

¹⁹ Esto se verifica en películas canónicas como *Así es la vida* (Mugica, 1939), basada en la obra teatral homónima, o *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Romero, 1937), llegando hasta *La tregua* (Sergio Renán, 1974), por nombrar solo algunas.



aprendizaje, como en *Muchachas que estudian*²⁰. En estos ejemplos, hay una mayor cohesión entre los personajes, debido a circunstancias e intereses comunes. Aunque igualmente puede ocurrir, como en *La ley que olvidaron*, *Don quijote del altillo* o *Rosaura a las 10*, que los habitantes tengan vidas y ocupaciones muy distintas, y que compartan la mesa solo porque la pensión está incluida dentro de la renta. Esto es utilizado como un castigo para quienes no pagan: el plato colocado al revés es señal de que no pueden comer allí por morosos.

Figuras 9 y 10

Mesas compartidas en tipos distintos de pensiones



Nota. Imágenes tomadas de *Carnaval de antaño* y *Napoleón*.

En todos los casos, los momentos de celebración cobran una relevancia destacada puesto que a través de ellos se pueden tejer redes de cooperación. En *Una gallega en México* (Julián Soler, [1949](#)), los protagonistas están enfrentados mortalmente hasta que se realiza el festejo de cumpleaños en el patio, con mariachi incluido (una participación especial de Jorge Negrete y su trío). En *Mi campeón* (Chano Ureta, [1952](#)), el festejo demanda una parte importante del filme e inclusive cuenta con la participación especial de otros dos actores populares: Tin Tan y Marcelo, con quienes realizan algunos chistes metatextuales, jugando con su doble valencia de estrellas y con el vínculo que habían gestado en películas anteriores con la actriz argentina Niní Marshall.

²⁰ En esta oportunidad, no se trata de una pensión estrictamente, sino de un departamento compartido por estudiantes mujeres, quienes se dividen las tareas domésticas.



Esto revela la importancia de los cómicos dentro de estos universos, por la manera en que tienden a generar conexiones profundas con lo plebeyo.

En *Mujeres que trabajan*, los lapsos de ocio compartidos en el comedor (leer, tejer, conversar, escuchar la radio) dan lugar a la consolidación de la sororidad entre las cohabitantes, incluida su nueva compañera (Ana María del Solar [Mecha Ortiz], una hija de rico caída en desgracia). Allí, como propone Agostina Invernizzi (2023), entran en tensión dos ángulos de concebir las relaciones entre mujeres: uno que se da a partir de los cuidados entre ellas y otro generado por el enfrentamiento entre muchachas ricas y pobres, lo que responde a una organización patriarcal de mundo. La vida en común que se trama en la pensión y en el ámbito laboral genera prácticas que superan y soslayan esta dicotomía.

Figura 11

Pensionistas comparten momentos de ocio en el comedor



Nota. Imágenes tomadas de *Mujeres que trabajan*

4. Los conocidos del barrio

A partir de la pertenencia e inscripción de los protagonistas de estas historias en diversas esferas sociales, sobresalen y se destacan perfiles diferentes para el caso mexicano y el argentino.



En términos generales, es posible afirmar que en la vecindad predominan una serie de estereotipos fijos, herencia del teatro popular y que, en cambio, en la pensión se aprecia una mayor variedad de procedencias de los tipos de personajes y formas más adecentadas.

Como he planteado, el cine argentino había dejado atrás el universo de los conventillos para apuntar a un modelo más cosmopolita, sostenido en el tango. Por ello adicionalmente se aprecia un «adecentamiento» en las representaciones de los trabajadores. En los años treinta, las figuraciones del pueblo trabajador no están ligadas mayoritariamente a las labores camperas o a las fábricas, por ejemplo, sino al tercer sector de la economía, con empleos en distintos servicios (camareros, vendedoras, choferes) o en el mundo del espectáculo (cantantes, bailarinas, compositores, actrices). Inclusive, surgen estudiantes universitarios (como Alberto [Santiago Arrieta], en *La ley que olvidaron*).

En la vecindad, los personajes son, de modo excluyente, plebeyos. Hay familias, niños y maestros, pero también delincuentes, borrachos y prostitutas, lo cual le otorga un matiz diferente a la convivencia en esos escenarios y un potencial riesgo para sus residentes, que cohabitan, en muchas ocasiones, con el crimen y la inmoralidad²¹. Pueden tener trabajos precarios y oficios tradicionales, como el paradigmático Pepe el Toro, que es carpintero; las lavanderas, como la niña Chachita; los vendedores y tenderos de mercado; panaderos; taqueros, entre muchos otros. Aunque también pueden dedicarse a la delincuencia (en su versión formal, como el Gato [Arturo de Córdoba] en *La casa del ogro*, o paródica, como Tin Tan en *El rey del barrio*) o a la prostitución (la Tísica [Carmen Montejo] o «la que se levanta tarde» [Katy Jurado] en *Nosotros los pobres*). En estas, suele haber infantes y una pareja romántica que dé cuerpo a la intriga melodramática. En *El revoltoso* y *El portero* estos universos aparecen planteados en la primera secuencia, cuando los protagonistas, Tin Tan y Cantinflas, respectivamente, producen acciones que permiten presentar la comunidad a través de su enlace. Así se presenta el matrimonio en *El*

²¹ Recordemos que, si bien esto es funcional a motivos dramáticos, también era una de las preocupaciones principales cuando se prohibieron las construcciones de más vecindades en la ciudad de México (Quiroz Mendoza, [2013](#)).



revoltoso, al cual Tin Tan espía por la ventana; o los pensionistas, por medio de los diálogos con el portero, en la película homónima. En este último filme, Cantinflas tiene una memorable escena en la escuela, debido a que uno de los inquilinos de la vecindad es maestro —se erige, por esto mismo, como una figura de autoridad— y le insiste en que continúe con su escolarización. En *El rey del barrio*, película que opera paródicamente sobre algunos lugares comunes de este universo, Tin Tan oscila entre su papel de padre soltero, al cuidado de su pequeño hijo que va la escuela cotidianamente, y su rol de capo mafioso. Monsiváis (2008) propone un «catálogo de las vecindades» que contemplaría lo siguiente:

- Las Noviecitas Santas que aún se hablan de usted con sus pretendientes.
- Los taqueros que son los mejores «psicólogos» de los hambrientos.
- Los vendedores de nieve.
- Los cuartos de vecindad con sus radios comprados en abonos.
- Las *rotitas*, las jóvenes que gastan todo en la apariencia, así traigan hecha jirones su ropa interior, a las que embaraza algún burócrata infeliz.
- Las Mamacitas Lindas siempre con un ojo al gato y otro al rincón donde yacen, una extenuada y otra amorosísima, la veladora y la Guadalupana.
- Las porteras, que en la mitología popular son buenas como el pan o malas como el vinagre.
- La vecina pretenciosa, nunca harta de pregonar su vida anterior de lujo y elegancia, que la Revolución o la caída de la moral de su padre convirtieron en harapos de buen gusto (p. 115).

Es que la recreación de la vecindad busca «lo típico», una simplificación que lo convierte en arquetípico (Monsiváis, 2009). Esto se vincula al proceso de nacionalismo mexicano, que se desarrolla entre las décadas de los veinte y los cincuenta, y que compete tanto a agentes de la política, como de la academia, de la cultura popular y de los medios de comunicación masiva. Ello condujo a la consolidación de una serie de estereotipos con pretensiones de ser «la síntesis



de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional» (Pérez Montfort, [1999](#), p. 178). Cada tipo aspiró a ser la representación hegemónica, es decir «buscó reunir algo válido para la totalidad de un conglomerado social, y trató de imponerse como elemento central de definición y como referencia obligada a la hora de identificar un concepto o una forma de concebir dicho conglomerado» (Pérez Montfort, [1999](#), p. 178).

Este uso de los caracteres típicos en el cine se liga directamente a la inscripción genérica de estas películas: «Los filmes que mejor urden o reinventan el “espíritu de las vecindades” son tragicomedias con énfasis en el melodrama» (Monsiváis, [2008](#), p. 29). El melodrama se estructura dramáticamente a partir de dos operaciones fundamentales: la esquematización y la polarización, las cuales se ligan a géneros previos (novela negra, epopeya, tragedia, comedia) y a las emociones (miedo, entusiasmo, lástima, risa) que estos suscitan (Martín-Barbero, [1987](#)). En otras palabras, se trata de largometrajes que involucran los principales géneros cinematográficos y que a través de ello apelan a las emociones como sentimientos básicos en los que anidan ansiedades sociales.

En las pensiones argentinas hay trabajadores, pero más bien volcados al sector de servicios: empleadas de tiendas, choferes, camareros y artistas (en un sentido amplio: cantantes, músicos, bailarinas), entre otros. Estos universos en muchas ocasiones están conectados: los personajes trabajan y viven en un mismo lugar, lo que genera una fuerte esfera de referencia, que funciona de sostén. La historia de cada personaje podría ser un drama; sin embargo, al tratarse de narraciones corales o grupales, se vuelcan hacia la comedia, como si el vivir juntos aliviara los pesares del proletariado. Esto ocurre en *Mujeres que trabajan*, *Muchachas que estudian*, *Napoleón*, *Gente bien* o *Carnaval de antaño*. Tanto en *Mujeres que trabajan* como en *Napoleón* los universos de pensionistas son femeninos, con una excepción: Tito Lusiardo y Pepe Arias, respectivamente, son los huéspedes varones que, por sus perfiles cómicos, se presentan asexualmente y no constituyen un «riesgo» para las moradoras. Ellos son algo mayores que el resto y su rol es forjar enlaces, ser auxiliares. Mientras que en *Mujeres...* Lorenzo (Lusiardo),



chofer de clase alta, genera el enlace para que acepten en la pensión a su antigua patrona, Napoleón (Arias) opera de un modo paternal con las muchachas. El último, con sus ahorros de toda la vida, compra la pensión en la que vivía y, al creer que morirá pronto, ayuda económicamente a cumplir los sueños de cada una de sus compañeras. De este modo, organiza un universo paternalista con sus pensionistas. Aquí existe una proyección de ascenso social, ya sea a través del esfuerzo propio o de una ayuda (privada), que permite «alcanzar los sueños» y salir de la pensión. Si se regresa allí es por el deseo propio de recuperar una comunidad en la que se sentían acompañadas, de retribuir la generosidad a un compañero-mecenas, pero tras haber logrado algún tipo de transformación en su vida y su estatus social. La pobreza como un designio inapelable, tal el ánimo de las vecindades, vinculado intensamente al catolicismo como *ethos*, es una perspectiva alejada en estos casos. En el trasfondo se observa la visión de una movilidad social ascendente, que caracterizó a la sociedad argentina al menos durante buena parte del siglo XX.

A su vez, hay una opción que no aparece en el cine mexicano: los estudiantes universitarios. Santiago Arrieta estudia Derecho en *La ley que olvidaron*; *Muchachas que estudian* reúne a un conjunto de alumnas que cursan distintas carreras; en *Rosaura a las 10* también hay un aspirante a abogado. En *Muchachas que estudian*, se trata de un grupo de compañeras que comparten el alquiler de un departamento. Vale recordar que la universidad en Argentina aún no era gratuita²²; no obstante, se trata de jóvenes de clase media, para quienes supone un esfuerzo personal y familiar el estudio, en vistas a forjarse un mejor futuro, como lo es para Arrieta en *La ley que olvidaron*. Aquí se halla una diferencia importante: en las vecindades solo hay, en algunas ocasiones, maestros y estudiantes de primaria (incluso adultos, como Cantinflas en *El portero*). Ello habla del lugar que ocupaba en cada país el acceso a las academias: si en Argentina era una vía para la movilidad social, una tarea que asumían incluso mujeres (y

²² La gratuidad universitaria se logró en Argentina durante el primer gobierno de Juan Domingo Perón, cuando fue sancionado el Decreto Presidencial N° 29.337, el 22 de noviembre de 1949.



discutían a la par con los varones), —y, por lo tanto, algo esperable para al menos— un sector de la población—, en México una porción mayoritaria se encuentra todavía lejos de aspirar a poblar las aulas de las universidades: los esfuerzos más importantes están orientados a combatir el analfabetismo²³.

Asimismo, en el microcosmos de la vecindad y la pensión se introducen algunas jerarquías. Las pensiones suelen estar regidas por «matronas», que no solo se dedican a brindar la comida y mantener la residencia en buenas condiciones, sino que imponen un determinado orden: unas reglas de tipo familiar que deben ser acatadas por los pobladores de su hogar. Para quienes no pagan a término, el castigo es no servir la comida. Los porteros o porteras suelen ocupar un punto de referencia; pueden ser «buenas como el pan o malas como el vinagre» (Monsiváis, [2008](#), p. 115), sin términos medios. En el caso mexicano, el rol del guardián es en ocasiones ocupado por hombres, como en *El portero*. Si se trata, además, de los dueños del edificio, como ocurre en *La casa del ogro*, son inconmovibles ante la desgracia de sus residentes. Igualmente, se establecen jerarquías de acuerdo a los oficios y al reconocimiento social de los habitantes; en función de estos, son tratados de mejor manera (o todo lo contrario).

Párrafo aparte merecen las chismosas, que en muchos filmes son también «solteronas»: mujeres sin ocupación formal ni familia que, tanto por motivos materiales como por sostener cierta «honorabilidad», viven en pensiones. A pesar de que son los personajes femeninos aquellos que suelen emparentarse al cotilleo y algunas veces a las intrigas —casi siempre funcionando en tríos, como una suerte de coro dramático—, en realidad el chisme funciona de modo transversal. Pero, fundamentalmente, sirve para establecer quiénes pertenecen cabalmente a esa comunidad y quiénes no: «Los rumores y chismes unen a grupos y personas y, a su vez, los separan de otros,

²³ Mientras que en Argentina la reforma de 1918, con la cual se logró la autonomía universitaria, había provocado una ola expansiva en todo el continente, en México «la Universidad nacional, inaugurada en los últimos meses del régimen de Porfirio Díaz, sin haber podido consolidar sus estructuras cuando estalló la Revolución en noviembre de 1910, parecía relegada del interés de los gobiernos nuevos, enfocando su política educativa a la alfabetización y la educación básica» (Marsiske, [2015](#), p. 64). Según la misma autora, en 1929 hubo un cambio de esta relación gracias al movimiento estudiantil, pero puede percibirse que el analfabetismo era aún una preocupación superlativa.



constituyen formas de comunicación que reifican o disputan imaginarios morales y conforman instancias donde se exponen relaciones de estatus y asimetrías de poder» (Ceriani Cernadas, [2017](#), p. 147). Incluso, organizan en ocasiones las intrigas dramáticas. El filme paradigmático es *Nosotros los pobres*, cuya puesta en escena gira en torno a la idea de «sacar los trapitos al sol»: la intriga melodramática fundacional (la hija de Pepe es en verdad su sobrina, a causa de que su hermana cayó en la prostitución —simplificando—) y su descubrimiento está jugado a través de las ropas colgadas en el patio central, que están omnipresentes. Se trata de un ambiente compartido donde no hay puertas que separen: a veces, solo unas telas ofician de separador, las cuales no impiden que pase el sonido (lo oído a escondidas), ni la vista (espiar y descubrir dónde guarda el dinero la familia de al lado).

5. Primeras consideraciones (a modo de cierre)

Si bien en ambas cinematografías operó de manera intensiva la dicotomía «pobres *versus* ricos», propia del melodrama, lo que revela el corpus de películas analizado en esta investigación es que el significante que completa el sentido en cada uno de los países es diferente, puesto que la composición de los personajes «pobres» en México y en Argentina responde a contextos distintos. Esto se observa en los perfiles de los personajes y sus inscripciones socioculturales, que denotan las diversas composiciones colectivas en cada país, al menos mayoritariamente. Sin embargo, en ambas oportunidades el cine utilizó estos espacios de hábitat compartido para construir sentidos de pertenencia fuertes, que apuntaran a los aspectos humanos por sobre cuestiones de orden político y ciudadano. Esas comunidades imaginadas —pero reales en la pantalla, con una potencia recreativa, imaginaria y proyectiva— recreaban modelos, significaciones y vivencias disponibles en la arena social, de un modo en que podían ser adoptadas por las audiencias.

En esta línea, el impacto de la vecindad en términos simbólicos ha sido mucho más potente gracias a la internacionalización que continuaron, con posterioridad, las series televisivas.



Estos mundos funcionan a partir de un conjunto de estereotipos anclados y sostenidos a lo largo de la historia, algunos de los cuales poseen sus antecedentes en el teatro popular. A su vez, son los actores principales, fundamentalmente los cómicos, quienes organizan la acción. El patio como área común dinamiza las intrigas dramáticas, al tiempo que construye comunidad gracias a la posibilidad de celebración conjunta. Las azoteas —otra zona compartida— cumplen un papel distinto, ya que allí pueden darse encuentros de una mayor privacidad, en el uno a uno (entre parejas y vecinos). Las puertas de los hogares suelen estar abiertas, ya que no hay campo para la intimidad, y entonces las ropas secándose poseen una función dramática, al ocultar o develar los secretos del melodrama.

En la pensión, en cambio, se percibe una mayor variación en la caracterización de los personajes. El área común es el comedor y lo que se comparte es la mesa, donde se cena o desayuna. Asimismo, hay una presentación más adecentada en las formas, el vocabulario, el tipo de personajes (que pueden ser trabajadores en el área de servicios o estudiantes universitarios). En suma, mientras que la vecindad ofrece una serie de estereotipos genéricos que se repiten (el/la portero/a, las chusmas, la pareja romántica), fuertemente vinculada al universo del teatro popular, la pensión ofrece una variedad mayor de sujetos que la habitan (empleadas, mujeres solteras, estudiantes y profesionales), lo que amplía los intercambios y proyecciones de esos universos en relación con las sociedades en las que se inscriben.

No obstante, se manifiestan algunos elementos comunes. En primer lugar, el chisme, con una lógica narrativa que tiende a organizar los vínculos interpersonales. En segundo, se sostienen relaciones de poder (por ejemplo, los dueños y dueñas de pensión que cobran y maltratan), pero también aparecen los momentos de cordialidad y celebración, que a veces derivan en el tejido de redes de cooperación. En tercer y último lugar, estos espacios funcionan en buena medida como refugios, alternos y cerrados a una urbe que se asume excluyente, y constituyen la denominada «ciudad esencia», que remite al terruño.



Referencias bibliográficas

- Aboy, R. (2008). Arquitecturas de la vida doméstica. Familia y vivienda en buenos aires, 1914-1960. *Anuario IEHS*, (23), 355-384.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3921203>
- Aboy, R. (2010). Intimidad doméstica en los años del primer peronismo. Las representaciones de la pensión en el cine argentino de los años cuarenta. Una aproximación a través de las narraciones cinematográficas. En C. Soria. (Coord.), *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna* (pp. 143-159). Prometeo.
- Adamovsky, E. (2012). *Historia de las clases populares en la argentina: desde 1880 hasta 2003*. Sudamericana.
- Adamovsky, E. (2014). «Clase media»: problemas de aplicabilidad historiográfica de una categoría. En E. Adamovsky., S. Visacovsky., y P. Vargas. (Comps.), *Clases medias. Nuevos enfoques desde la sociología, la historia y la antropología* (pp. 115-138). Ariel.
- Altman, R. (1996). Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis. *Archivos de la Filmoteca*, (22), 6-19. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=125712>
- Amadori, L. C. (Director). (1940). *Napoleón* [Película]. Positano Films.
- Ayala Blanco, J. (1968). *Aventura del cine mexicano*. Era.
- Ballent, A. (2014). XV. Casa colectiva, monobloque, propiedad horizontal. Desplazamientos y cruces de modelos en la habitación colectiva. En A. Ballent y J. F. Liernur. (Comps.), *La casa y la multitud. Vivienda, política y cultura en la Argentina moderna* (pp. 461-487). Fondo de Cultura Económica.
- Bayón, M. C. (2006). Precariedad social en México y Argentina: tendencias, expresiones y trayectorias nacionales. *Revista de la CEPAL*, (88), 133-152.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1976933>
- Benet, V. (2004). *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*. Paidós.
- Boyler, A. y Sevilla, R. J. (Directores). (1934). *La mujer del puerto* [Película]. Eurindia Films.
- Buñuel, L. (Director). (1949). *El gran calavera* [Película]. Ultramar Films.
- Buñuel, L. (Director). (1953). *El bruto* [Película]. International Films.
- Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Paidós.



- Bustillo Oro, J. (Director). (1951). *Casa de vecindad* [Película]. Oro Films.
- Carreras, E. (Director). (1968). *Un muchacho como yo* [Película]. Argentina Sono Films.
- Ceriani Cernadas, C. (2017). Rumores, chismes y secretos en la producción social de lo verosímil. *Apuntes de investigación del CECYP*, (29), 146-155.
<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/76463>
- Cominetti, E. (Director). (1928). *La borrachera del tango* [Película]. Maipo Film.
- De Fuentes, F. (Director). (1939). *La casa del ogro* [Película]. Compañía Mexicana de Películas; Productora de Películas.
- Delgado, M. (Director). (1950). *El portero* [Película]. Posa Films.
- Díaz López, M. (1999). Jalisco nunca pierde: raíces y composición de la comedia ranchera como género popular. *Archivos de la Filmoteca*, (31), 184-197.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=125823>
- Díaz Morales, J. (Director). (1951). *Retorno al Quinto patio* [Película]. Argel Films.
- Ferreira, J. A. (Director). (1937). *La ley que olvidaron* [Película]. Sociedad Impresora de Discos Eletrofónicos (SIDE).
- Galindo, A. (Director). (1954). *Los Fernández de Peralvillo* [Película]. Alianza Cinematográfica.
- García Riera, E. (1994). *Historia documental del cine mexicano 1946-1948* (Vol. IV). Universidad de Guadalajara – Instituto Mexicano de Cinematografía – Conacyt.
- García Rojas, J. (1951). *La ciudad de México* [Cortometraje].
- García-Rodríguez, G. (2019). Aproximaciones al concepto de imaginario social. *Civilizar: Ciencias Sociales y Humanas*, 19(37), 31-42.
<https://doi.org/10.22518/usergioa/jour/ccsh/2019.2/a08>
- Gómez Bolaños, R. y Segoviano, E. (Directores). (1973-1980). *El Chavo del 8* [Serie de televisión]. Televisa.
- Gómez Muriel, E. (Director). (1951). *Una gallega baila el mambo* [Película]. Cinematográfica Filmex S.A.
- González Hernández, D. (2019). El Chavo del Ocho: la dinámica de la vecindad en la comedia de situación televisiva. *Comunicación y Sociedad*, (16), 1-25.
<https://doi.org/10.32870/cys.v2019i0.7084>



- Gubern, R. (1974). Teoría del melodrama. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Lumen.
- Invernizzi, A. (2023). *Figuras del exceso. Desvíos de las narrativas heterosexuales en los cines clásicos: el caso de Manuel Romero en Argentina*. Universidad Nacional de Quilmes.
<https://ediciones.unq.edu.ar/685-figuras-del-exceso-desvios-de-las-narrativas-heterosexuales-en-los-cines-clasicos.html>
- Kuhn, R. (Director). (1965). *Pajarito Gómez* [Película]. Gerardo y Jorge Productions.
- Lagny, M. (1997). *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Bosch.
- Land, K. (1952). (Director). *Como yo no hay dos* [Película]. Interamericana; Mapol Film.
- Lusnich, A. L., Piedras, P. (2009). (Eds). *Una historia del cine político y social en la Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969)*. Nueva Librería.
- Manetti, R. (2014). Aprender y consumir: legitimación de un modelo estelar. En R. Manetti y L. Rodríguez Riva, L. (Comps.), 30-50-70. *Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano* (p. 422). Facultad de Filosofía y Letras – UBA.
- Marsiske, R. (2015). La universidad latinoamericana en el siglo XX: una aproximación. *Universidades*, (65), 59-68. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37341213006>
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.
- Martínez Solares, G. (Director). (1949). *El rey del barrio* [Película]. AS Films S.A.
- Martínez Solares, G. (Director). (1951). *El revoltoso* [Película]. Producciones Mier y Brooks.
- Martínez Suárez, J. (Director). (1975). *Los chantas* [Película]. Cinematográfica Victoria.
- Matamoro, B. (1971). *La casa porteña*. Centro Editor de América Latina.
- Méndez, F. (Director). (1950). *Barrio bajo* [Película]. Cinematográfica Intercontinental.
- Moglia Barth, L. J. (Director). (1933). *Tango!* [Película]. Argentina Sono Films.
- Moglia Barth, L. J. (Director). (1934). *Riachuelo* [Película]. Argentina Sono Films.
- Monsiváis, C. (2001). Matrimonio de la butaca y la pantalla. *Artes de México. Revisión del cine mexicano*.
- Monsiváis, C. (2008). *Pedro Infante: Las leyes del querer*. Aguilar.



- Monsiváis, C. (2009). De dos antiguas residencias de la Patria. *De san Garabato al Callejón del cuajo*. Museo del Estanquillo.
- Mugica, F. (Director). (1939). *Así es la vida* [Película]. Lumiton.
- Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Pellettieri, O. (2001). *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al «actor nacional» argentino*. Galerna.
- Pellettieri, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Galerna.
- Pérez Montfort, R. (1999). Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo «típico» mexicano 1920-1950). *Política y Cultura*, (178), 177-193.
<https://www.redalyc.org/pdf/267/26701210.pdf>
- Quiroz Mendoza, M. (2013). Las vecindades en la ciudad de México. Un problema de modernidad, 1940-1952. *Revista historia 2.0*, 3(6), 27-43.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4793307>
- Quiroz Rothe, H. (2018). Del patio de vecindad a la urbe inabarcable. La Ciudad de México en películas de formato coral. *Bitácora Arquitectura*, (40), 58-67.
<https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2019.40.69438>
- Ramos Herrada, L. A. (2022). *Películas del cine mexicano de vecindad, 1939-1960. Propuestas para su revitalización* [Tesis de Grado, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla].
<https://repositorioinstitucional.buap.mx/server/api/core/bitstreams/4ad6f96e-309b-4a59-890e-61e377bce38c/content>
- Renán, S. (Director). (1974). *La tregua* [Película]. Tamames-Zemborain.
- Rivero, F. (Director). (1939). *Juntos, pero no revueltos* [Película]. Producciones Sánchez Tello.
- Rodríguez, I. (Director). (1947). *Nosotros, los pobres* [Película]. Producciones Rodríguez Hermanos.
- Rodríguez, I. (Director). (1948). *Ustedes los ricos* [Película]. Producciones Rodríguez Hermanos.
- Rodríguez, I. (Director). (1953). *Pepe el toro* [Película]. Columbia Pictures.
- Romero, M. (Director). (1937). *Don Quijote del altillo* [Película]. Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos.



Romero, M. (Director). (1937b). *Los muchachos de antes no usaban gomina* [Película]. Lumiton.

Romero, M. (Director). (1938). *Mujeres que trabajan* [Película]. Lumiton.

Romero, M. (Director). (1939). *Muchachas que estudian* [Película]. Lumiton.

Romero, M. (Director). (1940). *Carnaval de antaño* [Película]. Lumiton.

Romero, M. (Director). (1940b). *Gente bien* [Película]. Establecimientos Filmadores Argentinos.

Sánchez-Sánchez, H. (2004). Vivienda mínima en la ciudad de México (1611-1970). *Diseño en Síntesis*, 15(34), 18-31.
<https://disenoensintesisoj.s.xoc.uam.mx/index.php/disenosintesis/article/view/156>

Soffici, M. (Director). (1957). *Rosaura a las 10* [Película]. Argentina Sono Films.

Soler, J. (Director). (1949). *Una gallega en México* [Película]. Cinematográfica Filmex S.A.

Torres Ríos, L. (1936). *El conventillo de la paloma* [Película]. Julio Joly.

Tuñón, J. (2023). Cine y ciudad en cuatro momentos: de la edad de oro (1931-1954) al terremoto de 1985. En A. Rosas Mantecón y A. Zirió Pérez. (Coords), *Claroscuros de la memoria. Culturas cinematográficas y mundos urbanos* (pp. 41-105). Universidad Autónoma Metropolitana.

Urueta, C. (Director). (1952). *Mi campeón* [Película]. Filmex.

Viñas, D. (2008). *Armando Discépolo: grotesco, inmigración y fracaso. Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*. Sudamericana.



Esta obra está disponible bajo una licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>