



# **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

## **CINE Y CIUDAD EN LA MODERNIDAD MEXICANA, 1950-1960**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA

Georgina Cebey Montes de Oca

TUTOR PRINCIPAL

Dr. David Wood

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES

Dra. Louise Noelle Gras Gas

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Dr. Hugo Arciniega Ávila

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Dr. Álvaro Vázquez Mantecón

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Dr. Héctor Quiroz Rothe

FACULTAD DE ARQUITECTURA- UNAM

Ciudad de México, junio de 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## Índice

Agradecimientos	3
Introducción	4
<i>Capítulo 1</i>	16
Cine y ciudad: teorías y proyecciones	
<i>Capítulo 2</i>	47
Caracterizando la idea de modernidad	
<i>Capítulo 3</i>	101
Habitar la ciudad moderna	
<i>Maldita ciudad</i>	
<i>¿A dónde van nuestros hijos?</i>	
<i>Capítulo 4</i>	158
Dualidades modernas	
<i>Dos mundos y un amor</i>	
<i>Del brazo y por la calle</i>	
<i>Capítulo 5</i>	237
La ciudad como medio de comunicación	
<i>La noche avanza</i>	
<i>La ilusión viaja en tranvía</i>	
Conclusiones	319
<i>Bibliografía</i>	326

## Agradecimientos

Mi más sincero agradecimiento a David Wood, director de tesis, por apoyar y guiar este proyecto desde sus inicios. Mi gratitud a Louise Noelle, por la dedicación y los valiosos comentarios y consejos. A Hugo Arciniega por la lectura aguda y la crítica constante. Agradezco también a Álvaro Vázquez y Héctor Quiroz por las ideas, intercambios y sugerencias que enriquecieron esta investigación. Ha sido un privilegio contar con la colaboración de cada uno de ustedes.

Debo agradecer de manera especial a Ana Garduño por su generosidad constante. A mis compañeros de generación y a los docentes del Posgrado en Historia del Arte, así como al personal de la Coordinación, en particular a Gabriela Sotelo y Héctor Ferrer. A mi familia y amigos por acompañarme.

Esta investigación se realizó con el apoyo de la beca para estudios de doctorado del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

## Introducción

La arquitectura no es solo construcciones, arquitectos, planos o concreto. A partir de las imágenes es posible tener contacto con lo espacial como fenómeno estético, histórico, social y cultural. Un estudio del pasado arquitectónico a través de la imagen en movimiento nos esboza un testimonio visual poderoso, sobre todo si pensamos que ella permite la exploración de principios, ideas y experiencias que rodean a la acción arquitectónica.<sup>1</sup> Esta tesis propone que la arquitectura representada a través del cine, además de constituir la historia gráfica<sup>2</sup> de una ciudad, también permite el acercamiento a los modos en los que el hombre se imagina en determinada realidad espacial. La arquitectura en el cine se ve y se habita.

---

<sup>1</sup> El cine como fuente en el quehacer de la historia no es nuevo. Los estudios del historiador Marc Ferro se han dedicado, desde los años sesenta, al estudio del cine como fuente y medio didáctico para la enseñanza de la historia. Ferro propone que el cine en investigaciones históricas revela una realidad que no está presente en otras fuentes, lo que permite explorar diferentes vías de análisis. A partir del trabajo de Ferro, el desarrollo de las relaciones entre historia y cine se hace evidente con la publicación de estudios especializados de autores como Pierre Sorlin, Robert Rosenstone, Ángel Luis Hueso, Jose María Caparrós, entre otros.

<sup>2</sup> John Mraz define a la historia gráfica como “el discurso sobre el pasado construido con base en imágenes y sonidos técnicos: la fotografía, el cine, el video.” (John Mraz, “Qué tiene de nuevo la historia gráfica”, *Revista Elementos* 61 (Enero-Marzo, 2006), consultado Julio 18, 2015, link: <http://www.elementos.buap.mx/num61/htm/49.htm>). En el caso de la fotografía, el autor enfatiza que dicho material es capaz de mostrar elementos de la vida cultural y popular con “contenido no intencional”, mismo que saldrá a la luz con rigor documental y de investigación: “Si se sabe interrogarlas, las fotografías documentan las relaciones sociales, hablan acerca de clase, raza y género, tanto al mostrar su existencia misma como a representar sus transformaciones.” (John Mraz, “¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía”, *Revista Cuiculco* 14 (Septiembre-Diciembre, 2006):16, consultado Julio 18, 2015, link: [http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35112370002>ISSN\\_1405-7778](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35112370002>ISSN_1405-7778)). Para el autor, la historia gráfica recurre a las imágenes históricas para “presentar las particularidades que ellas preservan” (Ibídem, p.28), y no al revés, pues de ser así estaríamos hablando de fotografías históricas utilizadas para representar generalizaciones. No se trata pues, de ilustrar un texto con imágenes: la historia gráfica requiere de investigación y documentación sobre la imagen y su contexto para poder crear puentes sólidos, una relación entre la imagen y el texto. Para evitar utilizar la idea de historia gráfica como un mero ejercicio de ilustración de ideas a partir de imágenes, Mraz propone recurrir a la idea de “fotohistoria” para asegurar que la imagen será tratada como representación de una cultura material.

Es la intención de este trabajo exponer el modo en que las distintas representaciones de la ciudad de México en el cine de las décadas de los años cincuenta y sesenta del siglo veinte son producto de una serie de convenciones narrativas que adoptaron el uso del espacio para articular un discurso que, plasmado en distintos géneros, perfiló una fórmula muy concreta. Se trata de un conjunto de composiciones sencillas que para aludir a una ciudad moderna, amalgamaron o recurrieron a imágenes de construcciones mexicanas significativas en la configuración urbana de la época.

Para entender lo anterior analizaré, en una selección de películas mexicanas, la manera en que esta fórmula narrativa se presenta como elemento fundamental en la configuración de un imaginario urbano.<sup>3</sup> Es decir, propongo estudiar cintas que, como lo propone Peter Burke, ofrezcan un testimonio elocuente de un estereotipo cultural,<sup>4</sup> en este caso, la sociedad moderna mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

El objeto de la presente investigación es la urbe filmada. A partir del análisis de los escenarios sobre los que se desarrollan las obras seleccionadas propongo que el cine, más que una mera fuente para la historia de la arquitectura, funciona como una edificación discursiva del habitante en la construcción del entorno.

La selección de películas de esta investigación contempla aquellas producciones que incluyen relatos visuales de la ciudad y sus edificios, avenidas y espacios más significativos, es decir, emblemáticos en tanto que son recordados por una comunidad y aludidos en las representaciones que ella produce. La selección de películas aquí analizadas contempla

---

<sup>3</sup> A partir del trabajo de Armando Silva, *Imaginarios Urbanos*, defino imaginario urbano como el conjunto de referencias que aluden a una ciudad que no se define en términos geográficos sino en términos simbólicos. La ciudad imaginada es un territorio simbólico en el que los habitantes construyen una serie de referencias que les ayudan a identificarse, representarse y comprender un territorio que se transforma y expande constantemente. Estas referencias o marcas simbólicas son invisibles y se construyen en el ámbito cultural del habitante. Véase: Armando Silva, *Imaginarios urbanos*, (Bogotá: Editorial Tercer Mundo, 2000).

<sup>4</sup> Peter Burke, *Visto y no visto* (Barcelona: Crítica, 2005), 167.

aquellas producciones que incluyen relatos visuales de la ciudad y sus edificios, avenidas y espacios más significativos, es decir, emblemáticos en tanto que son recordados por una comunidad y aludidos en las representaciones que ella produce. Antes de llegar a los seis filmes examinados en este trabajo hubo un proceso de búsqueda de material –incluyó revisión bibliográfica, hemerográfica y de acervos filmicos– que me permitió hacer una primera clasificación de cintas producidas entre 1940 y 1960 en las que la ciudad se manifestaba con notoriedad en la pantalla. De esos 22 largometrajes de ficción, seleccioné los trabajos que considero daban una mejor idea de que la ciudad filmada genera relaciones con las tramas y los personajes, y que además me permitían construir núcleos temáticos con los cuales organizar con coherencia el desarrollo de la exposición. Como se precisará más adelante, esta investigación se inclina por el melodrama antes que cualquier otro género cinematográfico que también podría mostrar la ciudad de mediados de siglo, por ejemplo el documental o el reportaje, pues en la emoción exacerbada del género encuentro una modernidad que se hace perceptible y que rebasa la trama incluso para impregnar el espacio. Pese a acotar el trabajo a seis cintas principales, la tesis hace referencia a los melodramas de la época que de alguna manera también dialogan con el tema, funcionan como material de contexto y ayudan a redondear ideas que tal vez, explicadas en una sola cinta no tendrían tanto sentido.

Lo que se observa en las cintas seleccionadas es que las composiciones visuales de la modernidad arquitectónica<sup>5</sup> se reforzaron con la intervención conjunta de varios elementos: objetos, costumbres, ambientes, etc. Las tramas unificaron estos elementos para

---

<sup>5</sup> La modernidad se vincula con las condiciones sociales y los ámbitos de experiencia generados a partir de un conjunto de procesos tecnológicos, económicos y políticos asociados a la Revolución Industrial. Entiendo el concepto de modernidad arquitectónica como el requerimiento bajo el que las construcciones del siglo XX respondían a las técnicas y materiales del momento. En el caso mexicano, esta idea o modelo fue matizándose de acuerdo a los requerimientos socio-culturales del contexto de cada obra, recurriendo para ello a categorías que determinarían el tipo de modernidad que se enunciaría, tales como nacionalismo, estética e identidad.

dar cuenta de la experiencia del hombre en el espacio moderno, aspecto que se desarrolla en los capítulos tercero, cuarto y quinto de este trabajo. Las películas seleccionadas tienen en común el principio de utilizar la arquitectura más que como una referencia espacial como un reflejo de las transformaciones que vive el hombre en la vida moderna. A partir de esta característica, un primer análisis del objeto de estudio consistirá en observar las condiciones sociales que se articulan en los espacios interiores y exteriores. Un ejemplo de lo anterior se hace evidente en las películas *Del brazo y por la calle* (1956) y *¿A dónde van nuestros hijos?* (1957), en ambas existe una clara división entre la vida que sucede en los espacios interiores y los exteriores, el tratamiento de estos espacios detona contrastes que determinan la vida de los protagonistas. En los melodramas se observa la tensión entre una parte de la ciudad antigua y la monumentalidad de una zona urbanizada, al tiempo que este género se instala como tema que particulariza las condiciones modernas que condicionan las vidas de los protagonistas.

El tratamiento de los espacios sirve en ambas películas como hilo conductor y elemento que determina tensiones, lo que permite asegurar en primera instancia que la ciudad filmada opera como una fuerza que significa y acentúa relaciones del hombre con el entorno. A partir de este supuesto es que pueden identificarse en las películas seleccionadas, nuevas prácticas sociales relacionadas con los nuevos espacios de la modernidad.

En el trabajo de Anthony Vidler, *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*,<sup>6</sup> el historiador de la arquitectura plantea la posibilidad de comprender a la arquitectura y al cine como una unidad. Vidler considera que la idea de espacio no es estable si se le analiza en paralelo con las dinámicas culturales que lo originan. Si se

---

<sup>6</sup> Anthony Vidler, *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* (Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2000).

examina la relación entre el sujeto, el discurso social y estético con las teorías y formas espaciales en un soporte como el cine, cabe la posibilidad de elaborar puentes entre cine y arquitectura para arribar a representaciones del imaginario.

Esta percepción espacial contempla que cine y arquitectura en conjunto cuestionen la naturaleza del espacio: mientras la arquitectura funciona como contenedor de los objetos y del sujeto, el cine representa las relaciones del sujeto con sus objetos en determinado contenedor. En otras palabras, más que identificar las construcciones documentadas por el cine, el binomio cine y arquitectura permite explorar al espacio como el sitio de experiencia del sujeto.

Desde esta perspectiva se define la manera en que esta investigación se aproxima al objeto de estudio: por un lado, enfatizando la naturaleza del espacio como proyección de sujeto, y en segundo término, comprendiendo al cine como una respuesta de representación del espacio siempre relacionado con su contexto sociocultural. Esta intersección entre cine y arquitectura produce que los objetos situados en una práctica (arquitectura) requieran de términos interpretativos de la otra práctica (cine) para su explicación,<sup>7</sup> de manera que se produce un ámbito de flujos en el que sujetos y objetos funcionan como mediadores o puentes entre ambas disciplinas.

El objeto de estudio, la urbe filmada, sintetiza la práctica social, o proceso de producción y reproducción del espacio. Lo anterior se complementa con la idea de Julia Tuñón: “En un filme se encarnan el imaginario de una sociedad, los mitos que una época construye para escapar de la realidad y vivir mejor, y que son tan reales y necesarios como

---

<sup>7</sup> Anthony Vidler, *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* (Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2000), 101.

los hechos tangibles”.<sup>8</sup> Partiendo de este supuesto, la imagen espacial ahí representada guarda una relación con la imagen del habitante: la imagen dialéctica<sup>9</sup> con la que Walter Benjamin asegura podemos comprender a la sociedad a través de los productos culturales que genera, pues para el autor, la imagen supone una posibilidad de conocimiento histórico: el pasado a partir de imágenes se relaciona con los recuerdos que la imagen produce, con ellas existe la posibilidad de establecer interrelaciones y encadenamientos entre pasado y presente. En esa relación, la integración de la imagen pretende la comprensión del espíritu de cada época, pues éstas son elementos de un imaginario social que funcionan como “relámpagos” que continuamente arrojan los recuerdos del instante al que se refieren.

La modernidad como perspectiva y horizonte de análisis para la historia de la arquitectura mexicana del siglo XX que examina esta investigación hace posible recurrir a los filmes producidos en dicho contexto para comprender cómo se representó el espacio moderno en el cine, cómo se representaron sus habitantes, qué significaciones adquirió y cuáles fueron los mecanismos que se articularon para hacer representativo el espacio como moderno.

Las películas mexicanas que sirven de fuente para esta investigación tienen en común el ser melodramas, género que a base de exaltar los sentimientos de los protagonistas, desarrolla sus tramas.<sup>10</sup> Como se analizará más adelante, el melodrama es el

---

<sup>8</sup> Julia Tuñón Pablos, “Imagen-imaginación-imaginario: jardín público del cine y secreto de la historia,” en *México en el imaginario*, ed. Nava Carmen (México: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos), 65.

<sup>9</sup> En uno de los fragmentos (Nueva Tesis B) de la *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* explica: “(...) el conocimiento en el instante histórico es siempre el conocimiento de un instante. Al replegarse como un instante —como una imagen dialéctica—, el pasado entra en el recuerdo obligado de la humanidad. Hay que definir la imagen dialéctica como el recuerdo obligado de la humanidad redimida.” La imagen es dialéctica en tanto que a partir de ella, presente y pasado se unen para constituir un conocimiento que a su vez está compuesto de múltiples ideas, “Mientras que la relación del antes con el ahora es puramente temporal (continua), la del pasado con el presente es una relación dialéctica, a saltos.” (*Tesis sobre la historia*, Ms-Ba 473). Véase: Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Ed. y Tr. Bolívar Echeverría. (México: Ítaca, 2004) En línea. Consultado: Julio 15, 2015. Link: <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>

<sup>10</sup> Jesús Martín-Barbero detecta el origen del género en 1790 en Inglaterra y Francia. Surge como una respuesta popular al teatro oficial, exclusivo de la clase alta; estas nuevas puestas en escena hacen partícipe al público al exponer en ellas las



género mejor cultivado de 1930 a 1960 en la cinematografía nacional, y esto se debe a que: “facilitan a sus espectadores ese viaje de las tradiciones rurales a las urbanas, y de regreso. En la década de 1940 se inicia la explosión demográfica que poblará con abundancia incontenible la América Latina, y en el estallido de las costumbres el melodrama se responsabiliza por el resguardo de lo tradicional.”<sup>11</sup>

Si el espacio construido sirve en muchos de estos filmes como un elemento que ubica al espectador en un punto geográfico e incluso en un contexto sociocultural, el melodrama (sus argumentos, las vivencias de sus personajes) completa el binomio operativo entre cine y arquitectura, reforzando la idea de una experiencia precisa que se desarrolla en un espacio concreto.

La hipótesis que orienta esta investigación es que los espacios filmados consolidan imaginarios fílmicos observables gracias a códigos urbanos, arquitectónicos y sociales reflejados en el cine. En este territorio imaginario, construcción dinámica que se comprende a partir de la práctica arquitectónica en conjunto con la cinematográfica, la urbe adquiere connotaciones definidas en función de la sociedad que representa. En este caso, las relaciones sociales impresas en los filmes están marcadas por el melodrama, género que produce espacios de identificación con los espectadores, al retratar a una colectividad que transita de la tradición para abrirse camino en el ámbito de la modernidad.

Si con el melodrama la cinematografía nacional se encargó de configurar un espejo en donde el hombre moderno se reflejara, generando una cantidad considerable de imágenes, un rasgo que caracteriza dichas imágenes es el espacio urbano moderno en el que

---

emociones de las masas populares. Las colectividades se ven reflejadas en los melodramas, además gracias a los espacios en donde el pueblo se hace visible (calles, plazas, etc.), el género produce identificación con el espectador. De carácter esencialmente emocional, las actuaciones del melodrama buscan una traducción de “lo moral en términos físicos cargando la apariencia, la parte visible del personaje, de valores y contravalores éticos”. Véase Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (México: Gustavo Gilli, 1991), 124 y 127.

<sup>11</sup> Carlos Monsiváis, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina* (México: Anagrama, 2000), 78.

se desarrollan. Así mismo, la modernidad que a través de la ciudad escenificó el cine mexicano, logró dar cuenta de una multiplicidad de espacios definidos de acuerdo a ideas en torno al progreso, tipos de usuarios, usos y contextos, sintetizados bajo el género del melodrama.

El recurrir a la obra representada antes que a la obra construida implica una redefinición del concepto de historia de la arquitectura que, en este caso, se aleja de los estudios biográficos, estilísticos, o de los procesos tecnológicos. En cambio, esta propuesta busca acercarse a la relación del fenómeno arquitectónico con procesos de producción artística y social, lo que hace pertinente la inserción de esta investigación en el ámbito de la historia del arte.

Las ideas sobre la arquitectura del siglo XX mexicano han sido expresadas claramente en las obras construidas a lo largo de este periodo. Sin embargo, esa arquitectura es el símbolo de una ideología:<sup>12</sup> es el sustento material del despliegue de circunstancias sociales, políticas y culturales. En este sentido, el objetivo del presente proyecto es abrir el campo reflexivo en torno a la arquitectura, pasando de las teorías del espacio a las prácticas del mismo, consolidando argumentos que den cuenta de una historia de la arquitectura que trasciende al objeto construido, comprendiéndolo como parte de un proceso social en el que se incluye al habitante y sus experiencias con el espacio representado.

---

<sup>12</sup> A lo largo de este trabajo se utiliza la noción de ideología como un conjunto de ideas y representaciones colectivas que sintetizan y estructuran comportamientos y afinidades políticas y culturales de determinados grupos. Esta noción se nutre de la definición propuesta por Louis Althusser al definir los aparatos ideológicos del estado como “cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones distintas y especializadas”. Dicha definición le permite a Althusser agrupar instituciones en distintos aparatos ideológicos: religiosos, escolares, jurídicos, políticos, culturales, etc. Louis Althusser, “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”, en *Ideología: un mapa de la cuestión*, comp. Slavoj Žižek (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 125.

El reto de este trabajo es generar un marco reflexivo que se nutra de principios de los estudios de cine, la historia del arte, la historia de la arquitectura y la historia cultural para caracterizar a la arquitectura representada como un objeto de investigación capaz de problematizarse a partir de las prácticas sociales, estéticas y culturales que genera. Esta investigación pretende demostrar el potencial de la relación dinámica entre arquitectura y cine como un modelo de reflexión sobre el espacio, en el que de manera crítica y reflexiva, se dé cuenta del pasado arquitectónico de México.

Al abrir el panorama de lectura e interpretación al objeto de estudio, la urbe escenificada a través del cine, se plantea la necesidad de establecer un punto de partida. Para lo anterior, la metodología propuesta consta de una revisión y primera descripción del material fílmico seleccionado. Clifford Geertz propone que la cultura es un contexto dentro del cual se pueden describir los fenómenos sociales. Siguiendo esta idea, se identifica el papel que adquiere la ciudad en una estructura operante de vida, que en este caso se representa en las películas. El abordaje del material seleccionado identifica estructuras de significación, elementos no explícitos e información de fondo<sup>13</sup> que de alguna manera dan cuenta de las relaciones sociales y económicas perceptibles en las películas, que se complementan y comprenden con sus contextos de origen.

El estado de la cuestión que guarda la examinación del primer capítulo; con un énfasis particular en los estudios que indagan en las relaciones posibles entre cine y arquitectura se arriba a un panorama general de las aproximaciones que han nutrido al tema para definir el horizonte de enunciación que propone este trabajo. Se discute en el mismo, la pertinencia de acudir al cine como un soporte apto para la historia de la arquitectura.

---

<sup>13</sup> Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas* (México: Gedisa, 1987), 21.

La necesidad de contar con una ruta interpretativa o camino guía que dote de sentido al conjunto de películas examinadas es el tema del segundo capítulo. En él propongo el rastreo de la noción de modernidad en tres ámbitos que competen a la investigación: la historia del arte mexicano, así como la historia de la arquitectura y el cine nacional. Mi objetivo es comprender cómo se perfila el sentido experiencial de lo moderno en general aplicado en tres ámbitos particulares. Una vez que se ha comprendido qué es lo moderno y cómo esto orienta una experiencia humana es que adquiere sentido y se hace operativo en la dinámica entre espacio y cine.

Uno de los tópicos de la modernidad apreciables en el cine es la habitabilidad. El tercer capítulo ahonda en esta noción para explicar las diversas rutas de mutación de la habitabilidad y su reflejo en el cine. En las dos cintas analizadas, *Maldita ciudad* (1954), y *¿A dónde van nuestros hijos?* (1956), la visión idealizada de la vida rural permite a las películas narrar la vida urbana y las problemáticas sociales que desencadena. A partir del desarrollo de la idea de modernidad, este apartado pretende establecer los cambios y transformaciones que se dan en el país, y en la arquitectura, para la década de los años cincuenta, y cómo estos cambios se articulan a través del cine. La hipótesis desarrollada en este apartado tiene que ver con la idea de una representación imaginaria de la ciudad que funciona como indicador de las costumbres de habitabilidad, de manera que la arquitectura puede ser leída en el cine en términos espaciales y sociales.

El cuarto capítulo indaga el modo en que las transformaciones urbanas, las actividades de los personajes, su posición social y sus respectivas zonas de vivienda también determinan la visión que sobre la ciudad se representa en el cine; si la modernidad opera construyendo binomios que se tensionan, lo que se propone es que este sistema de

dualidades se aprecia en diversos niveles de lectura en las cintas, de manera que *Dos mundos y un amor* (1954) es la historia de una pareja en el centro de una metrópolis que se transforma en tanto que *Del brazo y por la calle* (1956), construye un relato urbano desde una herradura de miseria, también en el centro de la urbe. En ambos casos, la ciudad se extiende como un mapa definido por dicotomías, por ejemplo, dentro y fuera, rico y pobre, masculino lo femenino, pasado y presente, rural y urbano. En este capítulo se analiza cómo se perfila una experiencia de la modernidad a partir de la representación de las dicotomías que la constituyen, pues son estos binomios los que además de definir modos de habitar y de producir experiencias espaciales, también cuestionan y critican la mística del progreso contenida en la modernidad.

Toda ciudad emite mensajes. Una proporción de éstos son de índole urbano y, si consideramos que la mayor parte de las urbes no son construidas por arquitectos, es posible considerar que solo algunas de estas comunicaciones las generan arquitectos y urbanistas. El ordenamiento de la ciudad y los edificios (signos de comunicación), generan narrativas visuales perceptibles en el cine. El quinto capítulo indaga en la relación que guarda la ciudad como medio de comunicación. Como lo propone Beatriz Colomina,<sup>14</sup> una de las condiciones para que la ciudad se volviera moderna, en apoyo de la arquitectura, tenía que ver con el poder de los medios para divulgar una idea de modernidad. Se analiza en este capítulo cómo el cine fijó su atención en señales urbanas precisas, la noche y el espectáculo urbano, para generar mensajes que lejos de proponer una renovación espacial y social, plantean la posibilidad de cuestionar si la modernidad es un proceso que involucra el

---

<sup>14</sup> Beatriz Colomina, *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas* (Murcia: Cenedeac, 2010), 115.

progreso. Para lo anterior, recorro a las cintas *La noche avanza* (1951) y *La ilusión viaja en tranvía* (1953).

El análisis detallado de cintas persigue exponer los puntos de convergencia, la unidad de una dinámica entre cine y arquitectura para arribar a una experiencia humanizada sobre el espacio, esa es la característica fundamental de esta investigación. Lo expuesto aquí persigue la historización del espacio que logra superar la descripción estructural y la biografía tectónica para dar voz al andamiaje humano inserto en cada construcción, destacando los efectos simbólicos, sociales y culturales que una edificación produce en los imaginarios de sus habitantes.

## Capítulo 1

### Cine y ciudad: teorías y proyecciones

La relación entre cine y arquitectura ha sido un tema considerablemente esbozado, existe material suficiente para trazar un esquema que permita conocer en qué ámbitos se puede ubicar la discusión en torno al tema. El propósito de este capítulo es situar a la investigación dentro de un conjunto más amplio de reflexiones para detectar y relacionar los tópicos más importantes y estrechamente ligados a esta investigación. A continuación se analizan dichos textos en orden cronológico.

A partir del libro editado por Dietrich Neuman en 1996, *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*,<sup>15</sup> la exploración del tema se hizo presente en publicaciones posteriores como *The Cinematic City*,<sup>16</sup> de David Clarke, publicado en 1997; *Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens*,<sup>17</sup> de François Penz y Maureen Thomas, de 1997; *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*,<sup>18</sup> libro de Anthony Vidler publicado en el año 2000; *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, de Mark Shiel y Tony Fitzmaurice de 2001; *Screening the City* editado

---

<sup>15</sup> Dietrich Neumann, ed., *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner* (Munich: Prestel, 1996).

<sup>16</sup> David Clarke (ed.), *The Cinematic City*. London: Routledge, 1997.

<sup>17</sup> François Penz & Maureen Thomas (ed.) *Cinema & Architecture. Méliès, Mallet Stevens, Multimedia*. London: British Film Institute, 1997.

<sup>18</sup> Vidler, *Warped Space*, 2000.

por Mark Shiel y Tony Fitzmaurice,<sup>19</sup> publicado en 2003 y finalmente *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real*<sup>20</sup> de Nezar AlSayyad de 2006.<sup>21</sup>

Estos trabajos, conjuntos de ensayos en su mayoría, se refieren principalmente al contexto europeo y norteamericano. Si bien la imagen en movimiento es considerada como elemento productor de significados espaciales, en general no establecen precisiones metodológicas en las que el cine trascienda su uso como fuente y se considere un objeto que opera en relación con la arquitectura en términos discursivos, sociales o estéticos. Sin embargo, se remarca la pertinencia de dichos estudios en tanto que a partir de ellos es posible generar marcos de reflexión renovadores para la historia de la arquitectura.

*Film Architecture. From Metropolis to Blade Runner*, el libro editado por Dietrich Neuman,<sup>22</sup> es el catálogo de la exhibición del mismo nombre, en el que se incluyen textos de Donald Albrecht, Anton Kaes, Dietrich Neuman, Anthony Vidler y Michael Webb. Una de las premisas del libro es que el diseño de sets para cine apoya a la narrativa de las películas al tiempo que participa estilísticamente en discusiones contemporáneas del tema. El libro analiza ejemplos en los que el diálogo entre arquitectura y cine está presente, detectando tres roles de la arquitectura en el cine: primero como reflejo o comentario de una época, así como prueba de visiones innovadoras de representación y como el ámbito en el que se puede realizar un abordaje crítico diferente de la arquitectura y el arte. El libro, a diferencia de los otros textos analizados aquí, trata de la arquitectura construida en forma

---

<sup>19</sup> Shiel, Mark & Fitzmaurice Tony (eds.) *Cinema and the city: Film and urban societies in a global context*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 2001.

<sup>20</sup> AlSayyad, Nezar. *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real*. Nueva York-Londres: Routledge, 2006.

<sup>21</sup> En la reseña que realiza Fabiola Hernández Flores sobre el texto *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real* de Nezar AlSayyad, la autora menciona los textos aquí referidos (a excepción del libro de Vidler) como los textos básicos sobre cine y ciudad. Véase Fabiola Hernández Flores, "Cinematic Urbanism: A History of the Modern form Reel to Real" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 32 (2009) [en línea], consultado 22 de noviembre, 2014, link: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2325/2594>>.

<sup>22</sup> Neumann, ed., *Film Architecture*, 1996.



de sets, y no de las vistas de una ciudad. Para los autores, la idea de “arquitectura filmada” encaja con los espacios creados para una película específica y que existe sólo durante el tiempo de rodaje, pero que sin embargo refleja y contribuye a debates arquitectónicos. En esas ocasiones, la película juega un importante rol en la recepción, crítica y difusión de ideas arquitectónicas.<sup>23</sup> La importancia de un set construido es crucial cuando éste se conecta con la narrativa de un filme: un set puede presentar a un personaje, indicar su posición social, sus gustos y hábitos, o su estilo de vida.

En general, los ensayos del libro se anclan en la idea de que la arquitectura expresionista alemana de la segunda posguerra influyó de manera directa en el diseño de sets para el cine europeo y norteamericano dando pie a un arte espacial que podía verse en pantalla. Así, cada autor presenta una película destacando la influencia espacial de la misma y subrayando que el cine ofrecía un potencial para desarrollar una nueva arquitectura en un tiempo y espacio determinado por la trama, en síntesis, una estética cinematográfica.

Destaco de este libro el texto de Anthony Vidler, “The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary”, quien considera que cada filme construye su propia arquitectura y pone a discusión la creación de un espacio específico por determinado tiempo que es sólo fílmico. El cine se vuelve el arte modernista del espacio por excelencia.<sup>24</sup> En su visión destaca la fusión del tiempo y el espacio, un nuevo reino que se vuelve potencial para explorarse, en tanto que una película sintetiza el movimiento del tiempo y el espacio. Esta idea aplicada al caso de estudio de esta tesis es importante pues permite comprender que cada película es una unidad activa, por lo tanto la arquitectura en

---

<sup>23</sup> Neumann, *Film Architecture*, 8.

<sup>24</sup> Neumann, *Film Architecture*, 14.

ella se encuentra en movimiento, no es fija, pues es constante y dinámica, ella se equilibra en los sets y con las historias. El tiempo se convierte en una dimensión del espacio creando un nuevo tipo de “espacio arquitectónico”<sup>25</sup> o imaginario arquitectónico que permanece lo que dura la película.

*The Cinematic City*, el libro editado por David Clark,<sup>26</sup> es un mosaico de aproximaciones desde diversos enfoques y con múltiples teorías que pretenden ampliar los panoramas interpretativos de la ciudad en el cine. Las perspectivas son extensas: Europa y América; cine moderno y posmoderno; documental y ficción. Estos enfoques se agrupan bajo varias líneas: el contraste entre el campo y la ciudad, la tensión entre utopía y distopía, pasado y futuro, son algunos ejemplos de este amplio mapa.

Prevalece en el texto la idea de que las ciudades están inmersas en narrativas sociales e ideológicas; se encuentran en constante movimiento redefiniendo así sus significados que, dadas las características del cine, son temporales. Esto es, las narrativas fílmicas están generadas y determinadas por el lugar en donde ocurren. Es el objetivo del libro discutir el cine como una práctica social considerando cómo las relaciones sociales se organizan espacialmente. Una idea sugerente es que los lugares definen, en términos espaciales, los significados, usos y sitios de lo expresado cinematográficamente. En este sentido, rescato la idea de que los lugares legitiman lo que se muestra en pantalla, como referencia o como mapa del contexto en el que sucede una historia. Así, los sujetos sociales crean marcos de referencia espacial sobre su mundo como consecuencia del propio contexto. Lo que está implícito en el texto es que el sujeto social se enfatiza en el cine y la ciudad no sólo a través de las maneras en que el hombre se desplaza en su territorio sino

---

<sup>25</sup> Neumann, *Film Architecture*, 14.

<sup>26</sup> Clarke, *The Cinematic City*, 1997.

también a partir de la formación de conciencia, identidad o ideología. Para estos autores, el papel del cine es mostrar cómo se modifican las relaciones sociales y cómo esto se vuelve parte del espacio filmado.

A lo largo de la historia del cine que se expone, están presentes las maneras en que diferentes discursos sobre el campo y la ciudad se condensan, en diferentes culturas e ideologías nacionales. El dualismo campo-ciudad ha sido un tema recurrente en los estudios del cine y la ciudad en donde generalmente se enfatizan las ideologías incompatibles de ambos contextos. La relación del campo y la ciudad es una manera de entender a la ciudad y sus habitantes: al mostrar discursos contradictorios en cierta medida se hacen patentes las inconsistencias sociales y urbanas que muestran a la ciudad como una contraparte rural, ecléctica, fragmentada, incompleta y contradictoria. A partir de este texto rescato la necesidad de comprender esta dualidad entre lo urbano y lo rural en el ámbito mexicano de mediados de siglo XX, tema de algunas películas y que sin duda ayudará a definir las ideologías del espacio prevalecientes en la época.

En 1997 fue publicado el conjunto de textos editados por François Penz y Maureen Thomas titulado *Cinema and Architecture. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*.<sup>27</sup> Este compendio de artículos puede comprenderse como una mirada general del binomio cine y arquitectura a lo largo de la historia. Se divide en tres partes principales: la primera, que aborda el tratamiento de las primeras imágenes de la ciudad, una segunda parte dedicada a la ciudad moderna y finalmente, reflexiones sobre la ciudad virtual, lo que inscribe a este último apartado en la época contemporánea.

---

<sup>27</sup> Penz François & Maureen Thomas (ed.) *Cinema & Architecture. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. London: British Film Institute, 1997.

El libro congrega voces de diversas disciplinas, lo que de inicio supone que para los editores, el campo semántico del tema es multidisciplinario, aunque finalmente quede de manifiesto un interés común a lo largo de las exposiciones: el impacto social de las transformaciones del espacio y el papel del cine como medio difusor de mensajes. La unión de la arquitectura, un arte público, con el cine, una forma popular del arte, ofrece la posibilidad de mezclar ámbitos de estudios.

El primer apartado, “Early Images of the City”, rastrea los primeros filmes que manifestaron un interés particular por la arquitectura. La introducción del capítulo es sugerente pues detecta una posible coincidencia inicial: 1928, Primer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), en donde se definiría la agenda del pensamiento espacial moderno. Tan sólo un año después, se celebraría el Congreso Internacional de Cine Independiente (CICI) en el que se discutiría la existencia de un lenguaje universal moderno.<sup>28</sup> En esta reunión, construcciones de Bruno Taut y Walter Gropius serían observadas en algunos de los filmes presentados. La agenda compartida entre el cine y la arquitectura de la época daría espacio a múltiples representaciones de la ciudad que recurrirían a la arquitectura como muestra del desarrollo de las urbes.

Los motivos metropolitanos despertaron el interés de los primeros cineastas del siglo XX pues ahí se alojaba la posibilidad de mostrar una evidencia visual de un momento en aquel entonces “actual”. Los espacios, paisajes o edificios que antes del cine concretaban una representación que pretendía mostrar la ciudad se basaban en un

---

<sup>28</sup> La mayor coincidencia ocurrió en Bruselas en el año de 1930, cuando los dos movimientos de vanguardia, CIAM (3er congreso) y CICI (segundo congreso), se reunieron en el mismo lugar y al mismo tiempo. Aunque sin debates o programas que contemplaran la participación interdisciplinaria, el acto anunciaba ya el inicio de una convergencia, ambas manifestaciones de una modernidad.

imaginario arquitectónico que se relacionaba más con ideas de mapas o unidades geográficas que dotaban de orden a una ciudad. Con el cine, en cambio, con el movimiento y la expresividad, también la ideología de cada autor, las imágenes de la ciudad se hicieron más complejas y expresivas, mostrando lo que la gente hacía en dichos espacios. De esta idea también surge la posibilidad de comprender que una vez que se mostraba la calle ocupada, viva con la actividad que ahí sucedía, se comprendió a ésta como un espectáculo o el nuevo escenario donde acontecía la vida: el filme se volvió una analogía de la percepción moderna de la ciudad.

Conforme avanza el primer capítulo, es posible distinguir que para el inicio de la producción cinematográfica, antes del desarrollo de un lenguaje o código estético para dar cabida a la ciudad en la pantalla, el impulso por mostrarla era sobre todo documental, motivo para el cual se desarrollaron narrativas que reproducían recorridos espaciales o caminatas alrededor del entorno construido (“sinfonías de la ciudad”) que, posteriormente, posibilitaron la inclusión de narrativas ficcionales desarrolladas en estos contextos. Con la ficción entró en juego la demostración de un interés social, lo que se traducía en la acción de mostrar las problemáticas a las que se enfrentaban los habitantes de las urbes. En síntesis, el desarrollo de los sistemas sociales y urbanos dieron entrada a un discurso fílmico y arquitectónico.

Helmut Weihsmann en el texto “The City in Twilight: Charting the Genre of the “City Film” 1900-1930”<sup>29</sup> subraya que cuando la ciudad se vuelve sujeto o tema del cine se revelan situaciones psicológicas y sociales útiles para la producción de historias y teorías de la arquitectura. Una de las hipótesis que plantea el autor, que sin duda pueden retomarse en

---

<sup>29</sup> Helmut Weihsmann, “The City in Twilight: Charting the Genre of the “City Film” 1900-1930” en François Penz y Maureen Thomas (eds.), *Cinema and Architecture*, pp.18-22.

los análisis que esta tesis propone, es que el cine es un productor de cultura urbana, aunque las relaciones entre fenómenos como cine, metrópolis y modernidad son tan complejas como las teorías escritas. La ciudad fue tema y sujeto primario de la cinematografía de los años veinte, cuando el género de “city film” surge. Aunque el cine expresionista moldeó una imagen negativa de la urbe (fea, sucia, peligrosa), también se dio oportunidad de recurrir a imágenes que la asociaban con un futuro optimista, incluso socialista. En este contexto surgen otros modos de experimentar con la ciudad, como lo muestran las cintas *Apenas las horas* (1926) y *Berlín, sinfonía de la gran ciudad* (1927),<sup>30</sup> relatos o experimentos visuales que pretenden expresar el pulso moderno de la vida en la ciudad, con características propias como la musicalización de episodios, que tienen como propósito enfatizar una admiración por la ciudad.

Es importante hacer notar que la ciudad también adquirió significación como moderna gracias al imaginario que se consolidaba de ésta, ya fuera como un símbolo de la industria, el progreso, o incluso concebida como un organismo vivo; todas estas caracterizaciones fueron reproducidas en el cine. Con la arquitectura moderna empató una nueva visión; en ella es donde se aloja la relación cine y arquitectura, un binomio cuyo espectro cultural fue amplio y abre la posibilidad de analizar analogías y diferencias entre la industria fílmica y la industria constructiva.

En este sentido, el texto avanza en sentido cronológico para profundizar en reflexiones sobre la creación de la ciudad en la pantalla, alimentada de una práctica arquitectónica y viceversa, haciendo énfasis en que la arquitectura estableció un ritmo y estructura de acción, funcionando como motivo y oportunidad para dar a conocer la vida

---

<sup>30</sup> *Rien que les heures*, 1926, director Alberto Cavalcanti. *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927, director Walter Ruttmann.

del hombre moderno. En este segundo apartado, “The Modern City”, se analiza la fuerza del cine como herramienta de influencia social aunque esto queda acotado a ejemplos de cine documental o de propaganda exaltando atractivos financieros, políticos y gubernamentales de la arquitectura. Aunque esta parte anuncia la introducción al tema de la modernidad, la idea se pierde cuando se analiza el protagonismo de Nueva York en los filmes *Taxi driver* (1976) y *Hannah y sus hermanas* (1986)<sup>31</sup> y, a continuación, se habla de manera general de la percepción cinematográfica de Roma a lo largo del siglo XX. Aunque el marco temporal es difuso, es posible concluir que la idea a la que arriba el apartado sobre la modernidad tiene que ver con que la pantalla puede concebirse como un campo de movimiento donde las figuras humanas interactúan con elementos arquitectónicos, para proveer así una experiencia estética y emocional: lo que en términos de esta investigación podríamos denominar la experiencia moderna.

La parte final del libro, “The Virtual City”, aborda los modos en que la tecnología ha desarrollado mecanismos diversos para representar la ciudad y a su vez, ha logrado aliarse con el cine y la arquitectura para dar nuevas perspectivas sobre la visión y práctica arquitectónica, refiriéndose concretamente a representaciones virtuales en 3D, programas de cómputo para diseño arquitectónico, entre otras.

Aunque, en términos generales, los ensayos que componen el libro no son una muestra precisa de ejemplos metodológicos para aproximarse al análisis de la arquitectura en el cine, el gran acierto del trabajo es ofrecer un panorama general de la inclusión del espacio urbano en la pantalla cinematográfica desde inicios del siglo XX. Es útil en tanto que ordena las coordenadas en donde interactúan ambos campos.

---

<sup>31</sup> *Taxi Driver*, 1976, director Martin Scorsese. *Hannah and Her Sisters*, 1986, director Woody Allen.

Otra publicación destacada es *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* de Anthony Vidler,<sup>32</sup> historiador y crítico de arquitectura, que propone una concepción arquitectura-cine como unidad. Para el autor, no existe una idea constante y estable de espacio, pues el estudio del mismo en paralelo con las dinámicas culturales que lo originan ha obligado a dismantelar la idea fija de espacio. En el caso del cine, Vidler encuentra que durante el siglo XX ha sido común que el espacio, sus formas y teorías se relacionen con diferentes medios de comunicación y tecnologías (idea fundamental para la tesis propia), consolidando ciertas reglas de representación guiadas por la preocupación por el sujeto, el discurso social y estético entre otros. Esto permitió la elaboración de puentes entre el cine y la arquitectura, donde el resultado es una representación del imaginario sobre el que se construye y filma.

En este tipo de representaciones de un llamado “espacio distorsionado”,<sup>33</sup> arquitectura y cine consolidan una unidad, un objeto de estudio que posibilita la problematización de una nueva materialidad arquitectónica. El espacio distorsionado es para Vidler un paradigma de representación de la modernidad. No es uniforme porque la percepción que se genera de él está relacionada con la incompatibilidad de ideales arquitectónicos de la modernidad con las necesidades del sujeto que habita, lo que produce que los espacios se fragmenten en abstracciones que buscan dar representación al sujeto en relación con sus objetos.<sup>34</sup>

Como se ha mencionado en la introducción, esta percepción espacial o “distorsión” contempla que, de inicio, cine y arquitectura en conjunto cuestionen la naturaleza del

---

<sup>32</sup> Anthony Vidler, *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2000.

<sup>33</sup> El término en inglés es “warped space”. Warped significa torcer o girar algo que antes estaba plano. El texto de Vidler fue traducido al italiano con el título de “La deformazione dello spazio”, sin embargo considero que la idea de Vidler se relaciona más con un espacio distorsionado más que deforme o torcido.

<sup>34</sup> Vidler, *Warped Space*, 3.



espacio: mientras la arquitectura funciona como contenedor de los objetos del sujeto, el cine representa las relaciones del sujeto con sus objetos en determinado contenedor.

El binomio operativo entre arquitectura y cine permitirá ubicar al objeto de estudio como una construcción dinámica, en la que se accede a un espacio arquitectónico imaginario, caracterizado por lo que viven determinados sujetos en él. Por lo tanto, las películas que se analizarán y que darán sustento al objeto de estudio de mi investigación, reflejarán los grandes temas de la vida moderna en los que la arquitectura está implícita de alguna u otra manera: la metrópolis, el impacto de la modernidad en lo cotidiano, el contraste de la vida rural con la vida urbana, las nuevas tecnologías, las lógicas de organización espacial y desarrollo urbano de las nuevas ciudades y, en síntesis, los elementos que contribuyan a crear una representación del hombre en la ciudad moderna.

Otro de los textos que pone atención al tema del cine y la ciudad es *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*, editado por Mark Shiel y Tony Fitzmaurice, en Gran Bretaña en 2001.<sup>35</sup> El tema del libro es la relación del cine, una forma cultural importante, y la ciudad, una forma de organización social que se complejiza durante el siglo XX. Una de las premisas del libro es que la relación cine y ciudad opera y tiene experiencia en la sociedad como una realidad social vivida.

El texto propone que desde sus inicios, el cine ha tenido la distintiva habilidad para capturar y expresar la complejidad espacial, la diversidad social y el dinamismo de la ciudad en escena; el cine ha construido ambientes y además, ha logrado un impacto social en tanto que define la identidad cívica de grandes ciudades.

---

<sup>35</sup> Mark Shiel y Tony Fitzmaurice, *Cinema and the city: Film and urban societies in a global context*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 2001.

Los autores proponen que se estudia a la sociedad, en este caso la ciudad, y su cultura, a través del cine y la relación de sus temáticas, formas y relaciones históricas. La innovación de este libro es contribuir al estudio del cine y el estudio de la sociedad, centrándose en la relación entre el cine y la ciudad como realidad social vivida en una amplia gama de las sociedades urbanas del pasado.

Al estudio le interesa la interdisciplina entre la sociología y los estudios de cine, lo que comparten y las diferencias entre las mismas, por lo que la relación entre cultura y sociedad incluye el abordaje de lo que ahora se conoce como contexto global y posmoderno, hasta la operación de lo político, lo social y lo cultural en los centros urbanos del sistema global; pasando por la descripción histórica del cambio social a través del uso de categorías como industrialismo, modernidad, posmodernidad, etc.

La relación entre sociología y los estudios de cine ha evolucionado desde la década de los años veinte. En la actualidad no se limita a analizar los efectos medibles del cine en grupos particulares de la sociedad sino que es capaz de enfatizar el estatus del cine como un medio de comunicación masivo capaz de ejercer control en un grupo determinado.

En este sentido, se propone que la mayor parte de los estudios de cine, en los últimos años, se ha ocupado principalmente del lenguaje cinematográfico con diversos enfoques, mostrando al cine como un sistema de significantes que se han centrado en el individuo, la identidad y la representación con una fuerte fe en la teoría y una desconfianza casi total del empirismo. De igual modo, los estudios de cine se han interesado en el cine como texto; en cambio los autores proponen que la sociología y los estudios de cine trabajen juntos para producir una sociología del cine en el sentido de una sociología de la imagen en movimiento, de su producción, distribución, exhibición y consumo con un

enfoque específico en el papel del cine en su desarrollo en las ciudades de modo físico, sociocultural y económico.<sup>36</sup> En síntesis, proponen que la sociología y los estudios de cine se vuelven interdependientes, pues la sociología tiene mucho que ganar al incorporar cuestionamientos de los estudios de cine como representación, subjetividad, cultura. Viceversa, los estudios de cine pueden ampliar sus perspectivas si intentan comprender, por ejemplo, las condiciones de producción, distribución, exhibición y consumo en sus mediaciones con la producción del espacio y la identidad urbana.

Con este objetivo se plantea ir del estudio de la cultura al estudio de la sociedad. A lo largo del texto se utiliza el término “espacialización” como expresión para el análisis y descripción de la sociedad y la cultura moderna y posmoderna. El cine es la forma cultural ideal para examinar la espacialización precisamente por el estatus de éste como una forma espacial de la cultura, pues el cine opera y puede comprenderse en términos de la organización del espacio. La idea de espacialidad es la que hace diferente el enfoque propuesto pues proporciona potencia para observar los espacios vividos de la ciudad y las sociedades urbanas, permitiendo una síntesis. Se entiende entonces que el cine es más un sistema espacial que textual.

El libro tiene como objetivo organizar la cultura como una realidad social vivida que promulga y articula relaciones de poder que son evidentes, por ejemplo, en las relaciones centro-periferia, la colonización de la vida cotidiana por el capital, y la globalización de la sociedad urbana, entre otros. La primera parte del libro, “Postmodern Mediations of the City: Los Angeles”, construye una idea de ciudad clara, Los Ángeles como la mítica región del cine que se imagina constantemente. Los autores de este apartado se apropian de la ciudad desde diferentes agendas y perspectivas que en general señalan que

---

<sup>36</sup> Shiel y Fitzmaurice, *Cinema and the City*, 3.

la vida en Los Ángeles depende de y es posible gracias a una industria cinematográfica que se organiza bajo las lógicas culturales y espaciales del espectáculo. Hollywood pues, se muestra como el epicentro universal del cine. Los tres capítulos de este apartado examinan la relación entre Hollywood y Los Ángeles en términos de su desarrollo histórico, políticas ambientales, planeación y, en general, de los caminos en que el cine ha intervenido en el desarrollo físico de Los Ángeles, desde mediados de siglo hasta tiempos presentes.

La parte segunda del libro, “Urban Identities, Production, and Exhibition”, examina cómo las tendencias actuales y los nuevos desarrollos en el sistema coordinado de producción fílmica, distribución y exhibición están estrechamente ligadas a los cambios demográficos y a los tejidos económicos y estructurales de determinadas ciudades como Houston, Filadelfia, Milán, Nueva York. Tampa, Berlín y otros. En síntesis, se presentan comentarios sociales de películas así como de procesos paralelos, como la recepción y la distribución de las mismas en diferentes contextos globales. En este libro, las películas sirven de pretexto para analizar cuestiones que tienen que ver más con la industria cinematográfica que con el valor de la cinta como documento histórico.

La tercera parte, “Cinema and the Postcolonial Metropolis”, se interroga sobre la relación entre identidad urbana y desarrollo urbano en naciones poscoloniales (países europeos, Estados Unidos, Hanoi, Manila, etc.) que han experimentado subordinación económica y cultural o una herencia cultural dividida entre varios grupos étnicos, nacionales o lingüísticos. Del mismo modo, la última parte del libro, “Urban Reactions on Screen”, discute la reacción de crisis urbanas en dos centros imperiales paradigmáticos: Londres y París. Se examinan así las crisis sociales en estas ciudades y la variedad de reacciones y problemas urbanos recientes con críticas de la modernización y

corporativización. En síntesis, el libro funciona como mapeo general de la función social del cine en tiempos actuales. Resulta de utilidad la idea de que el cine funciona como manifestación cultural que proporciona nociones históricas y de representación del desarrollo urbano en la posmodernidad. También creo que es posible llevar esta premisa al contexto de la modernidad mexicana.

En otro contexto, un libro de interés para esta investigación es *Mexico City in Contemporary Cinema* de David William Foster.<sup>37</sup> El libro de Foster no habla de arquitectura, sin embargo, ofrece una selección de películas que muestran un cambio en la producción cultural del país en oposición con la producción oficial de la época dorada del cine mexicano. Su análisis se centra en el cine de los años noventa, aunque se muestran algunos ejemplos de las dos décadas anteriores; para el autor, los años noventa simbolizan una nueva preocupación y manera de ver y entender la urbe. Esto se debe a dos factores: el terremoto de 1985 y el reconocimiento internacional de la producción cinematográfica local.

Durante esta etapa profundos cambios sociales ocurren en México. La meta del autor es llegar a la representación cinematográfica de los mismos así como arribar a los modos en cómo la ciudad se configura como punto de referencia de dichos cambios. A partir de estos tropos, se presentan en el cine nuevos códigos de representación que dislocan los acuñados en la etapa de oro del cine mexicano. Se analiza un periodo de cambios drásticos que tienen un correlato visual en el cine, ofreciéndose una interpretación de la vida del México contemporáneo a través de sus producciones culturales.

A partir del análisis de cine independiente mexicano, el objetivo del texto es comprender cómo se crea la ciudad en términos audiovisuales y cómo se interpreta como

---

<sup>37</sup> David Foster, *Mexico City in Contemporary Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2002.

parte del proceso de producción de significados culturales. En este sentido, la ciudad se observa como parte integral de las películas, no sólo como un lugar para la narrativa sino como el ámbito social en donde éstas toman parte; la ciudad es parte del significado cultural de las películas tratadas, idea que empata con el análisis fílmico que se propone posteriormente en este trabajo. El aporte del libro para la investigación que nos ocupa es que Foster detecta tres grandes temas generales y a partir de ellos desarrolla el análisis de las películas que le interesan. Así, agrupa su análisis en los temas “Politics of the City”, “Human Geographies” y “Mapping Gender”. Estos temas dan una idea clara de cómo agrupar diferentes tipos de películas en líneas argumentativas coherentes que se aglutinan en una obra.

Los textos analizados en la primera parte del libro —“Politics of the City”—, se refieren a cómo se reproducen los procesos socio-políticos dentro de los confines de la ciudad, con referencia al paisaje urbano de la ciudad y las respuestas tan específicas a las condiciones de vida impuestas por las diversas dimensiones de la ciudad de México durante la última parte del siglo XX. El tema de este apartado son las ciudades omnipresentes, aquellas que no se ven en la pantalla pero se configuran en el imaginario de la película y le permiten al autor hablar de ellas. El tema urbano es insinuado y es tratado en términos de una experiencia urbana en una dimensión política por parte de los personajes. En la mayoría de las películas analizadas en esta parte, el paisaje urbano no es circunstancial, sino que se entiende como parte integral del filme.

A lo largo del segundo capítulo —“Human Geographies”— se analizan una serie de películas que examinan la geografía humana de la Ciudad de México, esto es, películas que analizan las formas en que las personas se relacionan con las dimensiones sociales y físicas

específicas de los espacios urbanos y de cómo sus vidas urbanas son moldeadas por las condiciones materiales y emocionales de su vida en la ciudad contemporánea. El último apartado, “Mapping Gender”, se interesa por la representación de género como parte integral de la producción cultural de Latinoamérica. Concretamente analiza la representación de la mujer en el cine mexicano en cuatro películas contemporáneas. Las narrativas que selecciona el autor tienen que ver con la urbe y cómo el espacio urbano asume una dimensión femenina. Las diferentes historias que aborda demuestran que las tramas son tan complejas como su correlato urbano; de esta manera, con las películas expuestas se abordan diferentes tipos o estereotipos de mujeres mexicanas que habitan la ciudad en la era contemporánea así como las maneras en que sobreviven a ella. La mujer abandonada, la mujer sofisticada, la madre soltera, son algunos de los estereotipos que propone y analiza.

En esta misma línea, cabe mencionar el libro de Nezar AlSayyad, *Cinematic Urbanism: a History of the Modern From Reel to Real*.<sup>38</sup> AlSayyad es arquitecto e historiador de la urbe, por lo que su trabajo pretende contar una historia del urbanismo moderno utilizando al cine como marco de referencia. El tema de su libro es el espacio real y el espacio cinematográfico analizado bajo la perspectiva de la teoría de la experiencia urbana. Para desarrollar lo anterior, el autor parte de la idea de que el espacio cinematográfico deja de ser principalmente de representación y se torna de potencial urbano pues ambos, mundo urbano y mundo cinematográfico, se vuelven constitutivos uno del otro.

---

<sup>38</sup> Nezar AlSayyad, *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real*. Nueva York-Londres: Routledge, 2006.

Para el autor, las películas influyen en la forma en que construimos imágenes del mundo, y en muchos casos determinan la forma de actuar dentro de la realidad urbana: premisa que considero, es apreciable en las cintas que se analizan en la presente investigación. Las representaciones cinematográficas revelan mucho acerca de teorías urbanas así como de la condición de una ciudad. Para desarrollar su estudio, se seleccionan veinte películas que pueden definir la ciudad cinematográfica del siglo XX bajo el enfoque de la urbanización, centrándose en la modernidad y sus aspiraciones utópicas de ciudad, así como de un discurso posmoderno en películas más recientes.

A AlSayyad le interesa la relación del cine con la ciudad, por lo que los filmes seleccionados reflejan de alguna manera ideas sobre la modernidad y la posmodernidad. La ciudad no es sólo lo que aparece en la pantalla, es también una idea mental que construye un medio como el cine, noción en la que está implícita también una idea de experiencia de la ciudad, o de cómo se vive una ciudad en espacios públicos y privados. El punto común que este trabajo comparte con mi propia investigación es que se concibe al espacio como una entidad que es complementada con el cine, una constituye a la otra y viceversa. Lo que deja ver el autor respecto de esta concepción del cine y la arquitectura es que es posible observar una sincronización de narrativas y técnicas a partir de condiciones de representación radicalmente modernas. De esta manera, según AlSayyad, a lo largo del siglo XX, la modernidad pasó de las pantallas a la ciudad, definiendo estilos arquitectónicos y perfiles de la sociología urbana.<sup>39</sup>

El objetivo del autor es analizar lo urbano como parte fundamental del discurso cinematográfico para demostrar que es posible utilizar al cine como herramienta analítica del discurso urbano. La premisa del libro indica que las teorías urbanas y las teorías de la

---

<sup>39</sup>AlSayyad, *Cinematic Urbanism*, 3.



modernidad pueden complementarse usando al cine como medio crítico de la experiencia urbana. El reto para mi tesis es introducir en los análisis fílmicos, ideas de teorías urbanas que ayuden a complementar el mapa de la ciudad que se imagina y representa en el cine.

El trabajo de AlSayyad se divide en dos partes fundamentales: una que analiza la modernidad y películas claves de la misma y otra que analiza el urbanismo cinematográfico de la posmodernidad. Mi investigación se interesa por la primera parte del análisis, misma que examina un grupo de películas cuyas tramas están situadas en ciudades, reales o imaginarias de mediados del siglo XX, que ilustran de alguna manera la creación de una cinematografía urbana, de manera que algunas películas muestran bien las dicotomías entre lo rural y lo urbano e incluso los contrastes entre diferentes partes de una misma realidad urbana.

Resulta también interesante la metodología que sigue el autor. Cada capítulo del libro analiza dos filmes y los compara, de manera que puede detectar dicotomías útiles para el texto. Así por ejemplo, en el primer capítulo “Industrial Modernity: The Flâneur and the Tramp in the Early Twentieth-Century City”, el autor explora dos filmes que abren diferentes trayectorias para el tema de la urbe: *Berlin, sinfonía de la gran ciudad* (1927) y *Tiempos Modernos* (1936).<sup>40</sup> La primer diferencia que desarrolla el autor es que se trata de dos realidades opuestas, una europea y otra americana, ambas mostradas en el cine como un medio de expresión de la ciudad. El resultado de la comparación entre estas dos realidades es el desarrollo de la idea de modernidad industrial como sujeto de análisis para la urbe moderna, así como las relaciones de producción y consumo para construir un contexto más amplio y comprender a estas dos películas como evidencia de la modernidad. A lo largo del

---

<sup>40</sup> *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927, director Walter Ruttmann. *Modern Times*, 1936, director Charles Chaplin.

capítulo se desarrollan ideas que permiten conectar a las dos películas comparadas. Por ello el autor dedica espacio a desarrollar ideas como mecanización, consumo o era industrial.

La comparación de dos filmes, la mayor de las veces uno europeo y otro americano, le permite al autor definir dos tipos de modernidad y al mismo tiempo detectar los rasgos comunes de una ciudad industrial, un lugar donde diversos tipos de personas acuden a trabajar y por entretenimiento, es el lugar también donde personas que comparten el espacio tienen las mismas reglas de conducta. La metrópolis se vuelve, para el autor, una representación genérica caracterizada por los patrones de conducta particulares de cada región. La comparación también le permite al urbanista detectar diferentes actitudes o experiencias de la modernidad. Un ejemplo de ello es el uso de la máquina en los filmes que analiza. En algunos de ellos, el uso de la máquina implica control mientras que en otros el uso de la máquina es cuestionado e incluso rechazado. A través de la detección de dicotomías (individual vs. comunidad, metrópoli vs. pueblo, tradición vs. modernidad, utopía vs. distopía) y el contraste de éstas, el autor presenta más cuestiones que abordar en los filmes, característica de utilidad para el análisis de las películas que realizó. Así, por ejemplo, Berlín se distingue como ciudad capaz de generar un sentido de comunidad, con espacios de trabajo y hogar bien diferenciados, mientras que Nueva York no es representada como una comunidad. De manera que el análisis espacial de las ciudades que presenta el autor, acude a explicaciones de tipo social para luego ser relacionadas con cuestiones de tipo urbano.

Un tipo de lectura diferente es la que ofrece Hugo Lara Chávez en *Una ciudad inventada por el cine*.<sup>41</sup> Para Lara, el cine expresa el crecimiento de la ciudad como retrato

---

<sup>41</sup> Hugo Lara Chávez, *Una ciudad inventada por el cine*. México: Cineteca Nacional-Conaculta, 2006.

o ilusión de la misma, y su texto propone un recorrido por la ciudad a través del análisis de 38 películas (1935-2005) que dan cuenta del proceso de construcción de identidades urbanas. A lo largo de cuatro ensayos quedan expresados los escenarios fundamentales a los que recurre la cinematografía para hablar de la ciudad así como los esquemas en los que se organiza la ciudad para su identificación en la pantalla: la juventud como impulsor de cambios sociales y el papel de la mujer en la sociedad y su conexión con la organización de la urbe.

Del amplio panorama que se ofrece para decantar la identidad urbana del cine del siglo XX, el autor propone que “la vivienda, la vecindad y el barrio son los espacios naturales del cine mexicano”<sup>42</sup> lo que hace que las películas analizadas se fijen más en los interiores, las conductas y estereotipos creados en las tramas. Para el autor, el género urbano, más que dar cuenta de la ciudad, da cuenta de sus habitantes y las costumbres que la urbe ha definido. Así, define a la vecindad como el espacio en el que se establecen patrones (personajes, comportamientos) que serán explotados en otras películas y copiados por la sociedad que es testigo de estos filmes. Ejemplificando, la vecindad es testigo del acelerado crecimiento de la ciudad de mediados de siglo que da cabida a que campesinos inmigrantes y clases proletarias se enfrenten a una disputa por los espacios urbanos,<sup>43</sup> siendo testigos y personajes del tránsito de la vida rural a la construcción de la metrópoli. Como comenta el autor, el cambio de las viviendas repercute en el cambio de percepción de lo que significa habitar y ser habitante al mismo tiempo.

El texto es un catálogo extenso de la filmografía mexicana que se relaciona con la ciudad. Sin embargo, a partir del segundo capítulo, el tema de la urbe que impacta en los

---

<sup>42</sup> Lara Chávez, *Una ciudad inventada*, 15.

<sup>43</sup> Lara Chávez, *Una ciudad inventada*, 18.

habitantes es olvidado y se presenta sólo como viñetas que dan cuenta de alguna parte de la ciudad que sirvió como escenario. El ensayo resulta fallido en ciertas partes donde la trama de los filmes y los tópicos analizados vencen la idea de una ciudad omnipresente en la selección de películas tratadas en el libro. Los temas de la familia o de la juventud mexicana se imponen sobre el objetivo inicial del libro: el de dar cuenta de la ciudad, para instalarse en los modos de habitar. En el caso de mi tesis éste resulta un tema fundamental pues busco establecer cómo es que la ciudad marcha en paralelo con las transformaciones sociales a partir del cine, reforzando la idea de un binomio operativo entre cine y arquitectura, de manera que el tema de la familia no gana en peso o significación sobre la ciudad sino que marchan en un desarrollo paralelo.

El capítulo dedicado a la mujer en el cine olvida la idea de una ciudad aunque al inicio trate de explicar el papel de la mujer urbana en el cine. En síntesis, se da cuenta de un tratamiento pobre de lo femenino que se centra en la creación de prototipos de la mujer mexicana que se muestra en pantalla pero que no examina el papel de la ciudad en éstos. Cabe destacar que a lo largo del libro no hay notas al pie que den cuenta de un aparato crítico; este libro es útil como catálogo, en tanto que proporciona información sobre películas que pueden ser analizadas en este trabajo.

También en el ámbito nacional, destaca el libro *La ciudad de México que el cine nos dejó*, de Carlos Martínez Assad.<sup>44</sup> El libro, publicado en 2008, es otro catálogo extenso del cine mexicano cuyos escenarios son la ciudad de México, abarcando filmes desde 1916 y hasta 2006. Las películas esbozadas son aquellas que encontraron en la ciudad el espacio adecuado para contar sus historias; el repaso que propone este libro es el del cine mexicano

---

<sup>44</sup> Martínez Assad, Carlos. *La Ciudad de México que el cine nos dejó*. México: Océano, 2010.

que reconoce su ciudad. Aunque el libro es útil como fuente de acercamiento a las cintas más emblemáticas que utilizan a la ciudad como escenario, lo interesante de la propuesta es que se menciona la idea de un cine urbano o cine de la ciudad pues busca escenas o imaginarios relacionados con los cambios que sufre la ciudad y la imagen que se construye de ésta.<sup>45</sup>

El cine urbano, en oposición al cine ranchero, “se convertirá en el más atractivo para el público, incluso de la extensa provincia mexicana, porque permite ver el espejismo del desarrollo o porque pese a todo se puede sobrevivir”.<sup>46</sup> Para el autor, en la producción de los años cuarenta la ciudad continúa ganando terreno dentro del cine y es en esta época en donde adquiere fuerza o se hace constante del cine. Esta es la etapa donde la ciudad encuentra su representación en el cine con tomas aéreas de la ciudad, retratos de lugares prototípicos e incluso el sonido de la misma.<sup>47</sup> Se muestran en el cine ciudades de espacios elegantes, espacios cívicos — como el monumento a la Revolución— o ciudades que son escenarios de la miseria con lugares específicos —como el puente de Nonoalco—. Pese a que el rango de películas analizadas sólo permite al autor un acercamiento primario y no de gran profundidad para cada filme, permanece la idea de mostrar las películas más representativas de un cine urbano que se detiene para mostrar las calles reales donde suceden cambios y transformaciones. Para el autor, existe en este cine una estética urbana que recrea los lugares más significativos de la ciudad. Dicha estética es la de la modernidad que permite la recreación constante de encuadres sobre la megalópolis generando retratos de la ciudad industrial o moderna. El amplio espectro de las películas que estudia le permite construir una idea de cambio de cómo se percibe la ciudad.

---

<sup>45</sup> Martínez Assad, *La Ciudad de México*, 21.

<sup>46</sup> Martínez Assad, *La Ciudad de México*, 48.

<sup>47</sup> Martínez Assad, *La Ciudad de México*, 51.

Lo que interesa a este estado de la cuestión es la idea de cine urbano que el autor utiliza para presentar los filmes seleccionados en su estudio. Su metodología es sencilla: ordena el corpus de películas seleccionadas en orden cronológico y de manera breve apunta la trama de la película para luego describir cómo es que se percibe la ciudad en las mismas, tratando de destacar los cambios urbanos entre una y otra película; en ocasiones es posible para el autor hablar de la relación de los personajes con la ciudad. De este libro también surge una pregunta de investigación que tiene que ver con la existencia de un género cinematográfico urbano. Aunque el autor no define un género urbano como tal, el cine urbano para Martínez Assad no es sólo el que muestra la ciudad real, sino que, además, es escenario de cambios de costumbres y construcción de imaginarios. Lo anterior se hace perceptible entonces en una selección tan vasta de películas como las que se presentan en el texto.

En un universo similar se inscribe *Ciudad de cine. DF 1970-2010*,<sup>48</sup> trabajo de Hugo Lara que propone un recorrido por la producción cinematográfica mexicana, realizada entre 1970 y 2010, a través de imágenes. Aunque en este caso, la temporalidad y el tratamiento del tema, se alejan de los fines de esta tesis, vale la pena rescatar la idea del autor sobre la ciudad como un estado de ánimo. El autor ve en el entorno una clave fundamental para la construcción de películas, no sólo como escenarios, sino además como conectores con los sucesos de cada cinta, “el drama está inexorablemente conectado con la ciudad: la forma de las calles, la configuración de los barrios, el lenguaje de los personajes e incluso el caos del espacio privado.”<sup>49</sup> Concordando con lo anterior, considero que es posible precisar aún más

---

<sup>48</sup> Hugo Lara Chávez, *Ciudad de cine. DF 1970-2010* (México: Cineteca Nacional, 2011).

<sup>49</sup> Hugo Lara, *Ciudad de cine*, 20.

la idea, por lo que más adelante, indagaré en la posible conexión de un género específico con una espacialidad también específica para conformar una “unidad dramática”.<sup>50</sup>

*Ciudad de cine* parte de la premisa de que el cine ha registrado también el desarrollo de la ciudad, sin embargo, esta hipótesis no logra comprobarse, ni como desarrollo conceptual, ni como guión de las imágenes seleccionadas que conforman el libro. Destaca, sin embargo, la intersección del tema urbano con la figura del *still man*, el hombre que retrata en foto fija los momentos significativos de la factura de una narración en movimiento, pues muchas de las imágenes que conforman este libro son las fotografías fijas que registraron las facturas de las cintas ahí seleccionadas.

En 2013 fue publicado el libro de Martino Stierli, *Las Vegas in the Rearview Mirror. The City in Theory, Photography, and Film*.<sup>51</sup> Aunque el texto es una investigación histórica en torno al libro de 1972, *Aprendiendo de las Vegas* (1972) de Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour,<sup>52</sup> el autor dedica un apartado para reflexionar sobre el cine y la fotografía como desarrolladores de narrativas espaciales auxiliares en la comprensión de la ciudad.

*Aprendiendo de las Vegas* es un libro nodal para la historia de la arquitectura moderna y contemporánea pues propone el inicio de una posmodernidad espacial a partir de un estudio de la ciudad de Las Vegas, particularmente del *strip*<sup>53</sup> y las funciones de una ciudad definida por el automóvil. También es importante pues propone una metodología de estudio para comprender la ciudad. En este contexto, el trabajo de Stierli consiste en el

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, 20

<sup>51</sup> Martino Stierli, *Las Vegas in the Rearview Mirror. The City in Theory, Photography, and Film*. Los Angeles: Getty Publications, 2013.

<sup>52</sup> Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour, *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, (Barcelona: Gustavo Gilli), 2013.

<sup>53</sup> *Las Vegas Strip* o *The Strip* es una sección de la calle Las Vegas Boulevard South, una de las avenidas más famosas de la ciudad, caracterizada por la presencia de anuncios lumínicos, hoteles y casinos.

análisis de esta publicación, así como su influencia en los estudios de investigación arquitectónica. Más que histórico, el trabajo de Stierli es historiográfico, pues rastrea el eco de una publicación en diferentes ámbitos. Uno de ellos tiene que ver con las imágenes, pues sus autores recurrieron al video y la fotografía para documentar lo que ellos consideraban la nueva forma de la ciudad americana.

La premisa fundamental de *Aprendiendo de las Vegas* es que el automóvil influyó de manera significativa en los modos en que las ciudades modernas evolucionaron, pues a partir de autopistas muchas formas espaciales se concretaron. La ciudad se “motorizó” y con ello la percepción de la misma, por ello que Scott Brown y Venturi hayan documentado parte de su estudio en dicha ciudad desde el interior de un auto, ya sea en fotografía o en video, fueron estos medios los que se utilizaron para analizar la ciudad.

Desde esta perspectiva, Stierli considera que la ciudad primero es imagen y luego movimiento. La relación del cine con la arquitectura es también directa y sencilla, pues explica el autor, el cine es un producto de la modernidad, que es a su vez la era de la metrópoli; desde sus inicios, ésta ha expresado un punto de vista urbano, en paralelo a la creación del cine. En este contexto, una red de formas arquitectónicas produjeron una nueva visualidad del espacio, en la que la movilidad proporcionada por el cine resultó definitoria. La movilidad, una característica expresada por el cine, fue la esencia de las nuevas arquitecturas. En otras palabras, con el cine, el espacio se vuelve dinámico y la percepción de una ciudad puede relacionarse más con el sentido de una experiencia.

Para el caso de Las Vegas, una aproximación a los materiales grabados por Venturi y Scott Brown coincide con el afán de los autores por capturar un sentido específico de movilidad determinada por el automóvil, en una ciudad justamente adaptada a este medio



de transporte. El auto se convierte en la máquina para una nueva percepción de la ciudad que se relaciona con la visión en movimiento. El cine, como ya lo había anticipado Scott Brown en varios ensayos,<sup>54</sup> ofrece a los arquitectos una herramienta para el análisis y la representación de las formas urbanas, en la que el dinamismo y la experiencia del espacio se hacen patentes.

La ciudad es una experiencia espaciotemporal, que al mismo tiempo genera imágenes mentales que han logrado representarse en el cine. Para Stierli, el eco de *Aprendiendo de las Vegas* tiene que ver con el impacto que generó al producir representaciones dinámicas de la ciudad concediéndoles a éstas la idea de que la movilidad es un rasgo definitorio de las urbes que no puede escapar al ojo del arquitecto, de ahí la importancia del cine como herramienta de documentación de la experiencia de la movilidad. De acuerdo con Stierli, si se traduce el trabajo de Venturi en términos de Henri Lefévre, esta aproximación representa un abandono del espacio conceptualizado como “espacio conocido” hacia el “espacio percibido”.

Stierli rastrea la idea de las representaciones cinematográficas del espacio para concluir que la arquitectura no es estática, por ello que requiera de medios de representación capaces de captar su dinamismo. Desde inicios de la modernidad, a través de las ideas de László Moholy Nagy pasando por Sigfried Giedion, Reyner Banham y llegando finalmente a Kevin Lynch, Stierli demuestra que la arquitectura se relacionó con el movimiento y posteriormente se adicionó la idea del vehículo motorizado, lo que definió el modo de comprender las nuevas ciudades, idea con la que el autor explica la decisión de

---

<sup>54</sup> Por ejemplo, en *Aprendiendo del pop*, la autora afirma que “Las nuevas técnicas de análisis deben hacer uso del cine y del vídeo para transmitir el dinamismo de la arquitectura de signos y la experiencia secuencial de enormes paisajes”. Véase Denise Scott Brown, *Aprendiendo del pop* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007), 19.

Venturi y Scott Brown para documentar en filme su estancia en Las Vegas y el trabajo posterior sobre la percepción de la misma.

Aunque el apunte sobre la relación cine y arquitectura es breve, el texto propone un acercamiento al problema de la arquitectura en movimiento a través de fuentes canónicas para la historia de la arquitectura, ejercicio analítico que le permite arribar a la idea básica de que cualquier esbozo o representación de la urbe moderna implica movimiento. Rescato del texto la premisa de que con el cine se capta el mismo y se adiciona la posibilidad de representar la experiencia vivida en el entorno arquitectónico, lo que deja de manifiesto el potencial analítico de la imagen en movimiento para desarrollar teorías de conocimiento para la historia de la arquitectura, idea que empata con lo propuesto en esta tesis.

Como puede notarse, el tema ha sido explorado desde diversas aristas (estudios de cine, sociología, cine mexicano, etc.) arrojando múltiples resultados. Sin embargo, considero que es escasa la intención de explorar la idea de una arquitectura que cumple una función espacial pero que al mismo tiempo se imagina por sus habitantes dotándola de un significado cultural y simbólico. La propuesta, que reafirma su pertinencia con esta inspección al estado del arte que guarda el tema, es que la arquitectura trascienda el ámbito escenográfico y se instale en los terrenos del impacto social, como proponen algunos autores analizados en este texto, así como indagar en la imagen que se construye de una ciudad —idea que más desarrollada deriva en el concepto de identidad urbana— explorando los puntos de referencia y complejidad entre la arquitectura y el cine, ambos mecanismos de representación de los imaginarios urbanos de cada sociedad. La propuesta es hacer de la arquitectura, en binomio con el cine, un marco de referencias extenso en el que se comprenda cómo es que la ciudad evoluciona y con ella sus lógicas de habitabilidad,

representación e incluso imaginación de la misma. Lo anterior enriquece, con una lectura de sus significaciones sociales y culturales, a la historia de la arquitectura y propone que el cine trascienda la representación para comprenderse como elemento de significación urbana. Sin duda, los textos aquí analizados subrayan el contexto (nacional e internacional) de producción cinematográfica, lo que permite comprender en extenso los mecanismos de representación de la ciudad en el cine. De igual forma, precisan aciertos metodológicos y referencias que impactarán en el desarrollo de la investigación. Los múltiples tratamientos del tema aquí esbozados originan un mapa de posibles rutas metodológicas a desarrollarse en el trabajo. La manera en que estos textos muestran cómo paisajes, espacios y construcciones son presentados en el cine constituye un medio eficaz para poner sobre la mesa la pregunta de cómo se consolida un imaginario urbano. La transferencia del espacio al cine, es decir la representación urbana en el celuloide, deviene en un tipo de mirada precisa, mediada por un aparato y la ideología persistente de la sociedad que la produce, subrayando la importancia de indagar en esas formas de ver y construir un espacio otro, que es arquitectónico pero también cinematográfico.

Existe una cantidad reducida de trabajos que en alguna medida contemplan al cine y la arquitectura como temas de investigación. Se pueden distinguir cuatro tipos: primero, aquellos que a través del cine documentan la evolución de la ciudad, como son los textos de Hugo Chávez Lara, *Una ciudad inventada por el cine*, *La Ciudad de México que el cine nos dejó* de Carlos Martínez Assad y *Mexico City in Contemporary Cinema* de David William Foster;<sup>55</sup> segundo, otro tipo menos desarrollado, dedicado al estudio de los espacios, concretamente salas de exhibición, para el cine y cuyo eje es arquitectónico. Podemos citar

---

<sup>55</sup> Véanse Hugo Lara, *Una ciudad inventada por el cine* (México: Cineteca Nacional-Conaculta, 2006), Carlos Martínez Assad, *La Ciudad de México que el cine nos dejó* (México: Océano, 2010) y David William Foster, *Mexico City in Contemporary Cinema* (Austin: University of Texas Press, 2002).

dos libros notables, el primero realizado por Francisco Alfaro Salazar y Alejandro Ochoa, *Espacios distantes aún vivos. Las salas cinematográficas de la ciudad de México* y el segundo, el trabajo de Lourdes Cruz titulado *Francisco J. Serrano: ingeniero civil y arquitecto*, en donde se detalla como parte de la investigación biográfica, la labor del constructor dedicado una parte de su carrera al diseño de espacios para el cine.<sup>56</sup>

Dentro de un tercer grupo que incluye aquellos trabajos de historia de la arquitectura o del cine que esbozan la idea de representación arquitectónica a través de material fílmico podemos mencionar el libro de Enrique De Anda, *Vivienda colectiva de la modernidad en México: los multifamiliares durante el periodo presidencial de Miguel Alemán*, en donde se hace un breve recorrido por aquellos filmes transcurridos en las unidades habitacionales analizadas por el autor. Por otro lado, en el artículo “El monumento a la Revolución en el cine: algunos momentos significativos en la construcción y resistencia a una imagen fílmica del Estado mexicano”, Álvaro Vázquez Mantecón plantea un seguimiento de la presencia del Monumento a la Revolución en el cine mexicano desde 1941 hasta 1999.<sup>57</sup> Un último conjunto de trabajos que, desde la teoría e historia de la arquitectura, utilizan al cine como un marco de referencia en estudios del pasado arquitectónico. Es perceptible en este último conjunto de estudios la idea de una realidad espacial filmada: se desarrollan bajo la premisa de que el fenómeno urbano o arquitectónico no puede comprenderse sin analizar los modos en que se representaron y documentaron los grandes cambios urbanos, es en ese grupo de trabajos donde se ubican los textos analizados aquí.

---

<sup>56</sup> Véanse Francisco Alfaro Salazar y Alejandro Ochoa, *Espacios distantes aún vivos. Las salas cinematográficas de la ciudad de México* (México: Uam-Xochimilco, 1997) y Lourdes Cruz, *Francisco J. Serrano: ingeniero civil y arquitecto*, (México: UNAM-Facultad de arquitectura, 1998).

<sup>57</sup> Véase Enrique X. de Anda, *Vivienda colectiva de la modernidad en México. Los multifamiliares durante el periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952)*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008) y Álvaro Vázquez Mantecón, "El monumento a la Revolución en el cine: algunos momentos significativos en la construcción y resistencia a una imagen fílmica del Estado mexicano" en *Revista Fuentes Humanísticas* (2005).

Otra de las ideas que surgen a partir de esta revisión es que los lugares definen, en términos espaciales, los significados, usos y sitios de lo expresado cinematográficamente. En este sentido, rescato la idea de que los lugares legitiman lo que se muestra en pantalla, como referencia o como mapa del contexto en el que sucede una historia. Así, los sujetos sociales crean en el cine marcos de referencia arquitectónica sobre su mundo como consecuencia del propio contexto y es en ese sentido como pretendo explorar la idea en los análisis que se desarrollan más adelante en este trabajo.

De igual manera, de este estado del arte, se rescata la necesidad de comprender como punto de partida, en el ámbito mexicano de mediados del siglo veinte, la dualidad entre lo urbano y lo rural, tema de algunas de las películas seleccionadas, lo que sin duda ayudará a definir las ideologías del espacio prevalecientes en la época. Finalmente, la presentación de los diversos enfoques que ha adquirido el tema en los tratamientos propuestos en las últimas décadas, ha permitido definir con más precisión el objeto de estudio y la metodología que orientan este trabajo.

## *Capítulo 2*

### Caracterizando la idea de modernidad

El presente trabajo se posiciona en el campo de la historia del arte y se orienta hacia los estudios de la modernidad en el siglo XX mexicano, concretamente en el ámbito de la historia de la arquitectura y del cine. Partiendo del objeto de esta investigación, la ciudad filmada y representada en discursos cinematográficos como elemento fundamental en la configuración de imaginarios modernos, propongo la caracterización de la idea de modernidad como concepto clave en el cual se encadenan las ideas de cine y arquitectura con el proceso de configuración de un imaginario de la urbe moderna.

Responder a la cuestión de a qué tipo de modernidad nos referimos en este trabajo supone la caracterización de un concepto polisémico que ha sido frecuentemente discutido y matizado desde ópticas diversas. Haciendo *tabula rasa*, lo primero a destacar es que la palabra moderno lleva arraigada en las letras que la componen la idea de tiempo. Proviene del latín tardío *modernus*, de hace poco o reciente. En un sentido primario, lo moderno es algo que existe ahora, la palabra se refiere al tiempo presente. En *Palabras clave. Un*

*vocabulario de la cultura y la sociedad*,<sup>58</sup> Raymond Williams explica que antes del Renacimiento, el término moderno funcionaba como antónimo de antiguo. Fue hasta el siglo XVI, que esta idea se utiliza en un sentido histórico, pues en el siglo XV se distinguió un periodo medio, medieval, al que había que contraponer un tiempo presente. Hasta el siglo XIX, cuando el término se utilizaba como comparativo de algo, su significado era desfavorable. Siguiendo a Williams:

[...] a lo largo del S19 y de manera muy notoria en el S20 se produjo un fuerte movimiento contrario, hasta que la palabra se convirtió en virtualmente equivalente de MEJORADO, satisfactorio o eficiente. **Modernismo** y **modernista** se especializaron para determinadas tendencias, en particular el arte y los escritos experimentales entre 1890 y 1940 aproximadamente, lo que permite una distinción adicional entre lo **modernista** y lo (recientemente) **moderno**. [...] En relación con las INSTITUCIONES o la INDUSTRIA, se utilizan habitualmente para indicar algo incuestionablemente favorable o deseable. [...] Con frecuencia es posible distinguir **modernizante** y **modernización** de **moderno**, aunque sólo sea porque (como en muchos de esos programas reales) las dos primeras implican cierta modificación o mejora local de lo que todavía es, en esencia, una antigua institución o sistema.<sup>59</sup>

Como puede leerse, aunque con diversas distinciones, además de referir un tiempo, el concepto moderno alude también a tipos de cambios o transformaciones específicas. Extendiendo la noción de moderno hacia su sentido histórico propongo comprenderla como parte de un proceso de civilización. Para Norbert Elias, este tipo de procesos significan un cambio en la conducta de los individuos, y más que un cambio, podríamos caracterizar los procesos de civilización como una reorganización de las relaciones humanas.

La génesis de la modernidad, entendida como evolución social, es el resultado de un proceso dinámico, de cambios constantes que implican transiciones de sistemas y, al mismo

---

<sup>58</sup> Raymond Williams, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (Buenos Aires: Ediciones Nueva visión, 2003).

<sup>59</sup> Raymond Williams, *Palabras clave*, 228. Marcas de texto del autor.

tiempo, una individualización o “evolución de los comportamientos humanos.”<sup>60</sup> El autor remarca la importancia de los comportamientos humanos pues si se busca interpretar un proceso de civilización, el estudio de la sociedad es parte fundamental. De esta manera, partiendo en la Edad Media, Elias analiza una transformación en la institución medieval del Rey. Observa un aumento de poderío, un absolutismo y una evolución de los comportamientos humanos que hacen visibles diversas jerarquías sociales. En esta triada de relaciones, se está estableciendo un orden social jerárquico con grupos de individuos de costumbres unitarias.<sup>61</sup> Así, la corte cristaliza una forma de sociedad, “un modo de integración de los seres humanos” que se difunde a lo largo del tiempo. “Lo que comienza a tomar forma a partir del final de la Edad Media, no es una sociedad cortesana aquí y otra sociedad cortesana allí, sino que es una aristocracia cortesana que abarca todo el Occidente, cuyo centro está en París y cuyas dependencias se encuentran en todas las demás cortes.”<sup>62</sup> Esa sociedad cortesana representa el cambio o renovación del feudalismo al capitalismo.

Junto a la individualización y la estatización, asoman el impacto de las transformaciones urbanas y los aumentos y disminuciones de las poblaciones de occidente como motores de transformación de las relaciones humanas.<sup>63</sup> Todos los factores que detecta, forman un tejido de relaciones recíprocas que favorecen un cambio. De acuerdo con esto, las características de orden y función de esta sociedad fueron las que permitieron que el poder se centralizara, en síntesis, un movimiento de evolución social que hace posible el establecimiento de la sociedad contemporánea, el paso a la era moderna.

---

<sup>60</sup> Norbert Elias, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 258.

<sup>61</sup> Norbert Elias, *El proceso de la civilización*, 258.

<sup>62</sup> Norbert Elias, *El proceso de la civilización*, 261.

<sup>63</sup> Norbert Elias, *El proceso de la civilización*, 281.



Entender lo moderno desde el punto de vista del proceso civilizatorio implica comprenderlo como un universo que se despliega en torno al problema del cambio histórico. De la interdependencia entre los seres humanos, de sus cambios de conducta, surgen transformaciones y configuraciones que no han sido planeadas por sujetos específicos. Así, de esta interdependencia “se deriva un orden de un tipo muy concreto, un orden que es más fuerte y más coactivo que la voluntad y la razón de los individuos aislados que lo constituyen. Este orden de interdependencia es el que determina la marcha o el cambio histórico, es el que se encuentra en el fundamento del proceso civilizatorio.”<sup>64</sup>

Como fenómeno de evolución social, la modernidad que caracterizaré a continuación adquiere propiedades de acuerdo al campo desde el que se le problematice. La fuerza que rompe y modifica las relaciones humanas que me interesa abordar, es decir, los factores que se entretajan y relacionan para producir un cambio, están configurándose en el país desde finales del siglo XIX. El periodo comprendido entre 1876 y 1911, el de la dictadura de Porfirio Díaz, coincidió al mismo tiempo con una segunda fase de la Revolución Industrial, una fase de capitalismo monopolista, que en el contexto latinoamericano supuso una fuerte expansión económica determinada por dos elementos: las inversiones extranjeras y las exportaciones. Una etapa industrial marcada por las innovaciones en los materiales constructivos, las fuentes de energía, medios de transporte y comunicación, así como la introducción de maquinaria industrial, acentuaron la tecnificación del país. México vive un proceso de expansión económica; los procesos consecuencia de la reforma liberal notables en 1880 son la consolidación de una autoridad federal con poder, un crecimiento capitalista dependiente y la unificación y consolidación de una clase dominante tradicional y liberal mexicana complementada por un sector

---

<sup>64</sup> Norbert Elias, *El proceso de la civilización*, 450.

extranjero inversionista con gran influencia en el sector financiero del país, lo que se asemeja a la creación de monopolios que Elias distingue como uno de los tantos factores que impulsan el cambio.

La ciudad se transforma para convertirse en un foco de la industrialización moderna: es un centro político y urbano en donde confluyen todas las vías de comunicación así como multitudes de pobladores. En términos económicos, es notorio el incremento de estructuras financieras y bancarias que complementan el perfil comercial manufacturero en vías de desarrollo que se hacen presentes en la urbe, así como el crecimiento de dos categorías laborales: “empleados de establecimientos privados” y “trabajo intelectual”, mismas que contrastan con niveles de marginación considerables que agrupan a sectores de la población de profesión en muchos casos desconocida. A pesar de ello, el centro presenta, en contraste con otras regiones del país como el norte, un lento proceso de transformación.<sup>65</sup> Como proyecto urbano arquitectónico, la edificación porfiriana muestra el inicio de la modernidad, puesto que contempló la construcción de obras al servicio de la sociedad –hospitales, escuelas, estaciones ferroviarias, etc.—, insertas en una dimensión urbana en la que los implementos de la industrialización fueron determinantes.

En el marco del proceso civilizatorio arriba bosquejado, se prefigura el cambio y se establece como un continuo que no para, y que se instala en la psique de los hombres buscando regular sus comportamientos pues, finalmente, busca unificar las costumbres de los grupos sociales apuntando desde diversos flancos. Para mediados del siglo XX, los terrenos del arte, la arquitectura, el cine, entre otros productos culturales, reflejan de manera elocuente las consecuencias de este proceso civilizatorio.

---

<sup>65</sup> Al respecto véase Ciro Cardoso (coord.), “Características fundamentales del periodo 1880-1910” en *México en el siglo XIX (1821-1910): Historia económica y de la estructura social*, (México: Nueva Imagen, 1990), pp. 259-277.

## 2.1 La sensibilidad moderna

Como he mencionado, el debate historiográfico en torno al concepto de modernidad es extenso y complejo. Considero que uno de los textos nodales para la comprensión primaria de esta idea lo ofrece Matei Calinescu en el trabajo *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*.<sup>66</sup> Publicado en 1977, este trabajo ofrece una serie de exámenes a términos que han impactado en el ámbito cultural del último siglo. Uno de ellos —y del que considero parte el resto del estudio—<sup>67</sup> es la modernidad. El aporte de Calinescu es la documentación del concepto, lo que le permite exponer las rutas, paradojas, tensiones y horizontes de enunciación desde los que se ha abordado la noción de modernidad. Este es un trabajo de terminologías, lo que lo hace en suma útil para mi propósito pues a partir de este texto se puede llegar a una primera caracterización básica sobre el significado de la idea de modernidad en el ámbito estético.

La idea que retomo de Calinescu y que es fundamental para la presente investigación es que la modernidad tiene que ver con la existencia de una cualidad del espíritu moderno. La modernidad en esta investigación se entiende, primero que nada, como una noción de espíritu, antes que una idea para caracterizar a determinada época.

A continuación, esbozo la propuesta de Calinescu para sustentar este principio básico de la investigación. En el apartado “Modernismo”, el autor habla de la modernidad desde la estética y la literatura, enfatizando que el concepto se utiliza no sólo en contextos estéticos, lo que refleja el nivel de complejidad de un término usado desde hace varios

---

<sup>66</sup> Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo* (Madrid: Tecnos, 1991).

<sup>67</sup> Los capítulos restantes del libro analizan los conceptos de vanguardia, decadencia, kitsch y posmodernismo, éste último anexado en una edición posterior.

siglos (data el inicio en la cristiana Edad Media, época en la que la oposición moderno-antiguo surge y prevalece durante el Renacimiento). Si la modernidad supone una ruptura con el pasado, una respuesta a la tradición, lo que Calinescu propone es una genealogía para desarmar esta noción. La modernidad refleja una oposición frente a un conjunto de valores, de ahí que en el recorrido por el pasado propuesto, puedan leerse tres argumentos constitutivos del concepto: el argumento de la razón, el argumento del gusto y el argumento religioso. Para el autor, el término es una *forma de conciencia del tiempo* que ha ido modificándose a lo largo de la historia. Su bosquejo histórico da cuenta del término para sustentar su hipótesis: “la modernidad estética debería entenderse como un concepto de crisis envuelto en una oposición dialéctica tripartita a la tradición, a la modernidad de la civilización burguesa (con sus ideales de racionalidad, utilidad y progreso), y, finalmente, a sí misma, en tanto que se autopercibe como una nueva tradición o forma de autoridad.”<sup>68</sup>

Uno de los grandes conceptualizadores del término fue Baudelaire, quien coincidía con lo expuesto previamente por Stendhal sobre las ideas de cambio y actualidad que completaban la noción de modernidad. El enfoque de Baudelaire es estético pero él incorpora la conciencia del tiempo presente que se compara con el pasado. Para el poeta, la modernidad funciona como paradigma en tanto que separa un segmento del proceso histórico; dicho fragmento es el tiempo presente, que a su vez es comparado con el pasado. Considero que este criterio funciona como paradigma pues en él está inserta la propuesta de romper con el flujo lineal de la historia para, a partir de lo inmediato, cuestionar lo pretérito.

A finales del siglo XIX pueden identificarse dos nociones de modernidad diferentes: una como concepto estético y otra que tiene que ver con una ruptura histórica, producto del progreso científico y tecnológico de la revolución industrial y del capitalismo. Para ahondar

---

<sup>68</sup> Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, 21.

en el segundo tipo de noción y de acuerdo a lo estipulado en el texto de Calinescu, a continuación distingo algunas características sustanciales para la comprensión de esta noción:

- a. La modernidad es una ruptura que supone la posibilidad de nuevos caminos. Este cambio rechaza la tradición y, en tanto condición temporal, trae consigo un punto de comparación con el pasado. La modernidad persigue la novedad.
- b. La modernidad “se vuelve contra sí misma, considerándose a sí misma como *decadencia*, dramatiza su profundo sentido de crisis.”<sup>69</sup> Se constituye a partir de la ruptura y la crisis.
  - a. La modernidad también refleja una actitud humana en la que el sujeto afirma o propone una actitud revolucionaria<sup>70</sup> frente a un tiempo pasado y su tiempo presente. El sujeto experimenta el tiempo y lo valora comparándolo con el pasado, esto es lo que el autor define como una conciencia del tiempo y, al mismo tiempo, alianza con él.
  - b. Con la idea de actitud revolucionaria del tiempo presente viene anclada la idea del progreso. La revolución abre paso al progreso. La modernidad se relaciona directamente con el progreso.
  - c. Junto a la idea revolucionaria aparece la noción de utopía. La actitud moderna subyace en una mentalidad utópica, se relaciona con un principio de utopía pues ésta última es la que involucra al hombre moderno con el camino o la promesa del futuro. El futuro representa la salida, significa un logro y supone una diferencia.

---

<sup>69</sup> Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, 16.

<sup>70</sup> Calinescu explica: “Hablar del pasado inmediato —el pasado que naturalmente estructura el presente— como “oscuro” y al mismo tiempo afirmar la certeza de un futuro “luminoso” —incluso aunque sea el resurgimiento de una Edad de Oro previa— implica un modo revolucionario de pensamiento.” Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, 32.

- d. La modernidad opera en dualismos. Articula binomios a partir de los cuales se compara un tiempo con otro. (antiguo/moderno, tradición/moderno).

Con estas precisiones arribo a una primera definición del concepto. La modernidad es una actitud humana que surge en un contexto de crisis y ruptura. El motor de esta manifestación es el deseo de alcanzar un progreso que puede ser utópico, su función es dividir al pasado de un presente al tiempo que lo cuestiona para imaginar un futuro. En síntesis, es una forma de conciencia del tiempo histórico. Esta primera definición se irá precisando y problematizando a lo largo del apartado y será operativa cuando se ponga a prueba en el resto de la investigación.

Otro texto fundamental es *Todo lo sólido se desvanece en el aire* de Marshall Berman.<sup>71</sup> Esta consideración parte del mismo propósito del libro: explicar el mundo moderno. Si ya existe una idea de lo que es la modernidad, la operación siguiente es comprender cómo funciona ésta idea. El interés en la obra de Berman radica en su aproximación a la evolución de la urbe, pues si bien es cierto que el autor expone los usos y aplicaciones de dicha noción desde el siglo XVI, hay apuntes que resultan relevantes sobre la idea de modernidad en la ciudad del siglo XX, principio que empata con lo propuesto en este proyecto.

*Todo lo sólido se desvanece en el aire* se publica por vez primera en 1982. A través de una revisión de textos críticos para el término, del entorno social y de la vida del hombre, el autor propone una extensa idea de modernidad. Para ello, rastrea las raíces de la sensibilidad moderna en tres tipos de narrativas, las de Goethe, Marx y Baudelaire. A partir de esta selección podemos inferir la caracterización a la que pretende llegar el autor: la idea

---

<sup>71</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, (México: Siglo XXI Editores, 2008).

de modernidad puede rastrearse en la riqueza espiritual que alimentó a los grandes pensadores y sus obras y, al mismo tiempo, en la vida cotidiana. La modernidad es una unidad. Ella concentra a un todo en una vorágine que se mueve de la desintegración a la renovación. Esa unidad está compuesta por dos energías renovadoras: un tipo de energía espiritual (expresada en los textos de Goethe y Baudelaire) y otra energía social (el *Manifiesto Comunista* de Marx encuentra aquí su raíz).

A partir de esta distinción de dos energías que nutren a la modernidad, Berman distingue como modernización a los procesos sociales que alimentan este caos transformador. Concretamente, para el siglo XX, lo que se distingue como modernización son procesos sociales, políticos y económicos, como la industrialización de la producción, las alteraciones demográficas y el crecimiento urbano. La modernidad es la parte espiritual que complementa a este proceso, en palabras del autor: “El pensamiento moderno sobre la modernidad está dividido en dos compartimientos diferentes, herméticamente cerrados y separados entre sí: la “modernización” en economía y política; el “modernismo” en el arte, la cultura y la sensibilidad.”<sup>72</sup>

Aunque lo moderno opera en dualismos, la relación entre lo moderno y la modernización se alimenta uno del otro, el ámbito espiritual del primero impacta en el ámbito material del segundo, por lo que puede definirse a la vida moderna como “la mezcla de sus fuerzas materiales y espirituales, la íntima unidad del ser moderno y del entorno moderno”.<sup>73</sup> Este apunte es de suma utilidad para la investigación pues partimos del supuesto de que es por medio del cine que se despliega la relación entre lo material (espacio, la modernización) y lo espiritual (las situaciones de los personajes, una unidad dramática,

---

<sup>72</sup> Berman, *Todo lo sólido*, 82.

<sup>73</sup> Berman, *Todo lo sólido*, 129.

lo moderno) permitiéndonos comprender cuál es la unidad de pensamiento y la visión, la cualidades y fuerzas nodales de la modernidad.

En el análisis de Berman, la palabra “transformación” es clave pues en esta idea hay un punto de encuentro entre los hombres modernos. Cambiar y cambiar su entorno es el motor de lo moderno. En este proceso de transformación domina la paradoja y la contradicción, lo que reafirma la idea de Calinescu: la modernidad anuncia las dualidades y dicotomías que la conforman. Al igual que Calinescu, Berman necesita ordenar cronológicamente el uso de la idea de modernidad; lo que distingue a Berman es la idea de caracterizar el uso que cada una de las nociones de modernidad adquiere en los autores que analiza. Aunque detecta varias etapas de la modernidad (mismas que empatan con las que distingue Calinescu), lo importante para Berman es detectar el origen de una *sensibilidad moderna*, idea que guarda relación con el espíritu moderno que destaca Calinescu. De los textos de Rousseau o Goethe surge la idea de una atmósfera caótica, de agitación y turbulencia, de destrucción de barreras morales. Esta idea se complementa con el análisis de los textos de Marx, que llevan la idea de caos y barreras al ámbito pragmático; para entonces en el libro, la idea de modernidad se perfila como la experiencia que modernidad y modernización suponen en conjunto. Incluyendo textos de Baudelaire, se complementa la idea de un hombre que vive procesos internos complejos que se enfrentan, a su vez, a una transformación en la vida urbana.

Berman ha definido ya la experiencia moderna de manera clara, pero además necesita que se comprenda que el desarrollo del mundo, el material y el espiritual, trae siempre consigo consignas trágicas. Para ello el autor define “lo fáustico”. A partir de una analogía entre el personaje Fausto de Goethe, y sus vivencias, se llega a una caracterización de lo



trágico en el estado moderno. Berman recurre a Goethe y su Fausto para subrayar los dilemas trágicos que supone la modernidad; a través del personaje y el papel simbólico de héroe que juega éste, Berman hace una crítica a la vida moderna.

El texto de Berman es fundamental pues además de definir lo moderno como una sensibilidad, pone de manifiesto una afinidad entre la noción de desarrollo personal que empata con un desarrollo social. Si bien hay una distinción entre moderno y modernización, es claro que ambos deben fusionarse para arribar al entendimiento pleno de dicha sensibilidad moderna. Uno de los aportes sustanciales de esta obra para la construcción propia de la idea de modernidad es la premisa de que las ciudades son el escenario idóneo en donde las mejores condiciones de vida son una promesa del futuro de la modernización para el hombre y su desarrollo personal. En el último capítulo del libro, el autor hace una lectura de los símbolos de la modernidad en Nueva York. A partir de una historia del desarrollo de esta urbe, se propone que los símbolos urbanos pueden funcionar como catálogo de las contradicciones que inundan la vida del hombre moderno. Estos apuntes se analizarán en los casos concretos de casos cinematográficos propuestos en esta tesis, pues se parte de una premisa similar: la modernización retratada en el cine implica un retrato de la sensibilidad moderna de los personajes del mismo.

## 2.2 La modernidad mexicana

Resulta necesario llevar las ideas desarrolladas anteriormente al contexto mexicano en primera instancia, y al campo del cine y la arquitectura en un segundo examen. Un apunte

que rastrea el uso del término en el contexto nacional proviene del catálogo de 1991, *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*.<sup>74</sup> En él, el texto de Olivier Debrouse *Sueños de modernidad* apunta la necesaria precisión del vocablo pues, en el arte y la cultura nacional del siglo veinte, el mismo se utiliza para agrupar a múltiples tendencias del periodo. Para el autor, aunque el término aplica en las artes, en él está implícito un fenómeno paralelo de la modernización social, económica y por ende urbana, mismas que se desprenden de la revolución industrial.

En un ejercicio similar al de Berman, Debrouse rastrea el uso del concepto en el arte mexicano, no sin antes hacer referencia a los cánones impuestos por Charles Baudelaire al respecto. De ahí, el salto al continente: aunque la crítica de arte del siglo XIX promueve una idea de moderno que tiene que ver con el arte de la élite, Debrouse observa un punto de quiebre a inicios del siglo XX, concretamente con el movimiento literario modernista impulsado por Rubén Darío. Del poeta y periodista mexicano José Juan Tablada, Debrouse retoma la importancia de su *Historia del arte en México*<sup>75</sup> de 1927,<sup>76</sup> pues ahí se propone la inauguración de “la era moderna”<sup>77</sup> con la presencia de Julio Ruelas, el artista simbolista conocido por sus colaboraciones en la Revista Moderna.

La renovación estilística que apuntaba Tablada encontró además partidarios en algunos pintores: “Saturnino Herrán, Roberto Montenegro, Alfredo Ramos Martínez, Jorge Enciso, Francisco de la Torre, Sóstenes Ortega, Gerardo Murillo —el Doctor Atl—, Diego

---

<sup>74</sup> *Modernidad y modernización en el arte mexicano (1920-1960)* (México: Conaculta, 1991).

<sup>75</sup> José Juan Tablada, *Historia del arte en México* (México: Compañía Nacional editora Águilas, 1927).

<sup>76</sup> Rita Eder considera que en este texto existe una enunciación errónea de lo moderno, pues el autor nombra “moderno al siglo XIX (y contemporáneo al momento que le tocaba vivir), sustrayéndole a la modernidad su sentido transformador y de actualidad.” Sin embargo, lo anterior no anula el sentido o conciencia renovadora del tiempo sobre la que Tablada estructura su historia del arte. Véase Rita Eder, “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano,” en *El arte en México: autores, temas, problemas* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 344.

<sup>77</sup> Olivier Debrouse, “Sueños de modernidad” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano (1920-1960)* (México: Conaculta, 1991), 28.

Rivera y Ángel Zárraga, [...] fueron en un momento dado los pintores del Modernismo, a quienes dispersó la bohemia primero y la revolución un poco más tarde.”<sup>78</sup> El apunte de Debroyse enuncia algo significativo: la modernidad estética entra al continente con un movimiento literario hijo del simbolismo francés. Desde el inicio, la modernidad fue antes palabra que suceso. Como suceso que no puede desvincularse de la realidad social, la modernidad que recién inicia se encuentra de frente con una lucha revolucionaria. Considero que el contenido social de la pintura, que el autor anota como característica de las primeras incursiones modernas de la pintura, podría funcionar como vínculo entre la expresión artística y la realidad social, vínculo operativo entre modernidad y modernización, dando al término una función de más alcance, que si bien surge en una corriente literaria, adquiere o hace visibles sus significaciones en más ámbitos.

La modernidad abraza un lapso de tiempo más largo que, por ejemplo, la vanguardia, misma que se incluye dentro de algo más global, a saber, lo moderno. Como bien apunta el autor, “Las vanguardias de principios del siglo XX se vinculan con la (relativa) toma de conciencia de la función del (nuevo) arte en la sociedad que se perfilaba en el horizonte.”<sup>79</sup> De ello podemos observar un punto de coincidencia con lo propuesto por Calinescu: la modernidad es una conciencia del tiempo cuyo objetivo es el futuro, la adición que señala Debroyse al terreno del arte es la función social de esta novedad estética. Si pensamos que la modernidad tiene un ímpetu revolucionario que además cuestiona al pasado, es natural comprender que las producciones artísticas del mismo modo cuestionen la posición del autor en un tiempo pasado o presente.

---

<sup>78</sup> Debroyse, “Sueños de modernidad”, 28.

<sup>79</sup> Debroyse, “Sueños de modernidad”, 30.

La inserción de la idea de vanguardia en el trabajo de Debroyse funciona como herramienta para comprender el aspecto polisémico de la modernidad. Esto es, no hay una sola idea de modernidad, ésta se moldea y transforma en cada mente o momento. De ahí considero que la idea de múltiples vanguardias que se suceden y anulan una tras otra, da la idea de una transformación que evoluciona constantemente, que experimenta en pro de la novedad y que, finalmente, no es estable.

Con la inclusión o precisión moderna de las vanguardias asoma en el trabajo de Debroyse otra idea que nos ayuda a comprender la conformación de lo que antes definimos como conciencia o actitud moderna. El autor apunta que con el abrigo del futurismo y el posterior cubismo como respuesta en contra del academicismo, algunos artistas<sup>80</sup> “instauran así la noción de artista-militante, activista u obrero de la revolución, radicalmente opuesta del bohemio en la torre de marfil del Modernismo”. Lo que me interesa destacar de este apunte es la idea de un sentido de transformación que si bien permea en las artes, lo hace de una manera radical, llevando a los creadores a adoptar posturas que rebasan el plano de la creación. Con ello se reafirma el alcance, revolucionario y al mismo tiempo transformador, que Calinescu propone como una generalización de la modernidad.

La modernidad expuesta por Debroyse es de tensiones y transformaciones, de adopciones y adaptaciones. En este contexto, el vocablo con propósitos estéticos va matizándose de acuerdo a diversas realidades. Una de ellas, refiere el autor, es la de una concepción particular de “arte moderno”, “un *modernism* anglosajón”,<sup>81</sup> que llega a México transformando ópticas. Esto es, la idea de modernidad que se desarrolla en la década de los treinta, es una que proviene de Estados Unidos y ya no de Europa, lo que en

---

<sup>80</sup> Doctor Atl, José Clemente Orozco, Fernando Leal, David Alfaro Siqueiros.

<sup>81</sup> Debroyse, “Sueños de modernidad”, 34.

gran medida tiene que ver con la consolidación de Nueva York como centro artístico que desplaza a Europa como epicentro productor de nociones de transformación en el ámbito de las artes. De este punto de quiebre se introducen el descubrimiento y expresión de pensamientos internos del artista expuestos en la obra; ejemplo concreto de ello se observa con la abstracción.

De lo anterior distingo dos modernidades que no se excluyen la una a la otra pero que sí tienen connotaciones diferentes, un *modernism*<sup>82</sup> que tiene que ver con una nueva búsqueda para las artes, y una modernidad más abarcadora relacionada con un proceso transformador que, si se entiende a partir del ámbito estético — en suma, el propósito de incluir el trabajo de Debroyse en este examen—, pone de manifiesto el modo en que este sentido transformador de la conciencia del hombre se ancla de una politización e introspección de problemáticas sociales, un reconocimiento común y menos especializado según el ámbito, que esparce en muchos panoramas la semilla de renovación de la que surge la idea de modernidad. Una vez más, la distinción entre moderno y modernización expuesta por Berman, adquiere una función operativa y funciona como herramienta de caracterización precisa.

El texto de Olivier Debroyse es un punto de partida importante si consideramos que es uno de los únicos intentos historiográficos por rastrear el desarrollo de la noción de moderno en el arte mexicano. Es reconocible en este trabajo una lectura al texto de Berman, no sólo por el reconocimiento de fuentes comunes que alimentan la idea de modernidad, sino también por la utilización de las propuestas de interpretación que Berman legó. La

---

<sup>82</sup> Refiere Debroyse que: “El término anglosajón *modernism* no se utiliza en México, en gran medida por parecer innecesario al tener el español la palabra “modernismo”; tiene, no obstante, con su sentido particular, las palabras modernidad, moderno y modernismo.” La distinción lingüística usada en este caso refiere al proceso de evolución del término en México. Véase Debroyse, “Sueños de modernidad”, 36.

polémica de la modernidad en términos fáusticos de Berman, es decir, analizar a uno de los personajes como héroe trágico de su propio presente, ha sido retomada en diferentes ocasiones. Olivier Debrouse recurre a este ejercicio para definir a Siqueiros como héroe y víctima de su realidad en el ámbito del arte de mediados de siglo en México. Esta idea ha permitido enfocar la lente de la modernidad en un único personaje que contiene en sí la sensibilidad moderna que contrasta con las transformaciones del entorno, lo que permite arribar a una crítica de la modernidad más profunda.

Si reconocemos un diálogo entre estos dos autores, es necesario también incluir en este balance la reflexión de Rita Eder, quien retoma a Berman y Debrouse, ahondando en la intención historiográfica de reconocer una idea de modernidad mexicana que es compleja y cambiante. El trabajo al que me refiero a continuación es “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano”, del año 2001.<sup>83</sup>

En este trabajo, Eder coincide con Debrouse en que la primera incursión del término “moderno” en la historia del arte mexicano se localiza en la *Historia del arte en México* de Tablada. Sin embargo Eder precisa que no es el uso del término lo que define el inicio de una modernidad en la historiografía del arte nacional sino una nueva conciencia del tiempo, una manera de ver al pasado que hace necesario incorporar nuevas ideas. En el caso preciso de Tablada, esta idea es la belleza y el aporte radica en que, en palabras de la autora, “La construcción de la tradición artística que se nutre de sí misma, en especial de una visión peculiar de su propio pasado, se legitima como movimiento moderno en la medida en que

---

<sup>83</sup> Rita Eder, “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano,” en *El arte en México: autores, temas, problemas* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001).

revolucionaria la manera de mirarse en términos culturales.”<sup>84</sup> De este apunte se desencadena una idea interesante: la modernidad en la historia del arte es una mirada. Lo que se transforma antes que el arte es la propia mirada con la que se entiende, de ahí que lo moderno se pueda relacionar con los modos en que el ser humano observa y se observa a sí mismo, principio antes enunciado por Berman.

Eder va más allá. A manera de continuación o diálogo con el trabajo de Debrouse, la autora entiende que la modernidad marcha en paralelo del nacionalismo cultural. De aquí reafirmamos nuevamente una de las hipótesis para la construcción de una idea propia de lo moderno: no es único ni exclusivo de un terreno creativo, sino que marcha emparejado de procesos más complejos, teje redes de interacción entre lo social, lo político y lo cultural. La modernidad se impregna en muchos ámbitos, su alcance puede ser medido en uno o varios de ellos (modernidad y modernización) y de acuerdo con el texto, así funcionó la construcción de una idea de modernidad en las artes mexicanas. Si bien arriba como tendencia literaria de transformación, encuentra eco en las artes al tiempo que se incrusta en una lógica cultural más compleja: el nacionalismo cultural impulsado por José Vasconcelos al mando de la Secretaría de Educación Pública, un proyecto de estado que pone a los artistas al servicio de la sociedad.

Eder traza una ruta historiográfica de las polémicas fundacionales sobre la modernidad en el siglo XX: Paz, Calinescu, Berman y Debrouse. En este texto, que sigue de cerca la propuesta historiográfica de Eder para rastrear la modernidad, se rescata la definición de la autora: “la modernidad, esa categoría que nos hace pensar de diversas maneras a la vez y que tiene que vérselas con lo transitorio y lo frágil, y también con una

---

<sup>84</sup> Eder, “Modernismo, modernidad, modernización”, 345.

reformulación o reivindicación de lo que siempre ha estado ahí, es decir, la tradición.”<sup>85</sup>

Para la autora, lo moderno es provocación y cuestionamiento, y tal vez es en ese cuestionamiento en donde se localiza la raíz de la sensibilidad moderna. Retomo de este trabajo, la idea de que el término al que nos referimos opera en las artes del siglo XX y se complementa con el contexto social. Si la modernidad es estética, no puede dejar de comprenderse su cara politizada, la de la modernización.

### 2.3 La idea de modernidad en la arquitectura mexicana

Así como los edificios funcionalistas comienzan a erigirse en la ciudad, los modos de comprensión de esta nueva arquitectura comienzan a manifestarse a través de las plumas de sus propios protagonistas, los arquitectos. Es en la escritura donde se desarrollan acercamientos al tema al tiempo que se constituye la arena de un debate que marcará los posibles significados y problematizaciones que la noción de moderno adquirirá. En este sentido, resulta pertinente aclarar que nuestra historiografía arquitectónica, así como aquella que propuso Panayotis Tournikotis en *La Historiografía de la Arquitectura Moderna*,<sup>86</sup> alude no sólo a los sustentos teóricos sino también al sentido ideológico del movimiento, concretamente a “la aceptación de la modernidad”<sup>87</sup> como una constante que matizó esta escritura.

El conjunto de libros que se produjeron sobre la arquitectura moderna en México hasta mediados de siglo, permite observar la manera en que el discurso histórico de la arquitectura se ha enunciado, y es en este sentido que pretendo explorarlo. Si bien al

---

<sup>85</sup> Eder, “Modernismo, modernidad, modernización”, 369.

<sup>86</sup> Panayotis Tournikotis, *La historiografía de la arquitectura moderna* (Madrid: Mairera/Celeste, 2001).

<sup>87</sup> Panayotis Tournikotis, *La historiografía de la arquitectura moderna*, 18.



destacar el uso del término “moderno” en la arquitectura, la referencia común es el estilo que dio origen y determinó la configuración espacial del siglo XX en el país, el propósito de esta sección es ahondar en lo moderno como un término de significaciones más que de delimitación temporal, de una identidad cultural, lo que posibilita un acercamiento interpretativo, más que una recreación, del devenir espacial e ideológico mexicano. Retomando una de las ideas principales del trabajo de Eder, en la historia de la arquitectura moderna mexicana, no es el uso del término lo que define lo moderno, sino el modo en que esta noción opera en sus creadores como nueva conciencia del tiempo.

En el trabajo de investigación *Arquitectura latinoamericana. Textos para la reflexión y la polémica*,<sup>88</sup> publicado en 1997, Ramón Gutiérrez enumera los textos nodales para la historiografía arquitectónica en Sudamérica, principalmente Chile, Argentina y Centroamérica.<sup>89</sup> De ahí, un buen punto de partida para este panorama general puede ubicarse en 1915, año en que aparece en México un texto cuya incursión en el panorama arquitectónico marca una ruptura, y al mismo tiempo ejemplifica el inicio de un periodo propiamente fundador o precursor para la escritura de la historia arquitectónica del país. *La Patria y la arquitectura nacional*,<sup>90</sup> de Federico Mariscal, reúne una serie de conferencias presentadas entre 1913 y 1914, y además incluye un “ensayo de clasificación tipológica de las obras coloniales de México y sus alrededores. La convicción de que la arquitectura es un testimonio sólido de nuestra cultura y que por ello debe preservarse, aparece explícita en

---

<sup>88</sup> Ramón Gutiérrez, *Arquitectura latinoamericana. Textos para la reflexión y la polémica* (Lima: Epígrafe editores, 1997).

<sup>89</sup> Ramón Gutiérrez propone la división de tres etapas o aproximaciones cronológicas para el estudio de la historiografía arquitectónica latinoamericana: la fragmentación en la etapa de los precursores (1870-1915), el periodo de los pioneros (1915-1936) y la etapa de consolidación historiográfica (1935-1980). Aunque sus reflexiones sobre la arquitectura latinoamericana fueron escritas hace varios años, me parece que la idea de una aproximación cronológica por fases como un “artificio didáctico para la perspectiva de una historia de la arquitectura” sigue vigente. Ramón Gutiérrez, *Arquitectura latinoamericana*, 37.

<sup>90</sup> Federico Mariscal, *La patria y la arquitectura nacional. Resúmenes de las conferencias dadas en la casa de la Universidad Popular Mexicana, del 21 de octubre de 1913 al 29 de julio de 1914* (México: Impresora del puente quebrado, 1970)

el ensayo de Mariscal.”<sup>91</sup>

Como respuesta a un afrancesamiento, prevalece en esta época “la existencia de una vertiente ideológica que está alerta sobre los valores de su propia cultura y que busca en su pasado las raíces expresiva frente al desconcierto producido por la crisis y el derrumbe del secular modelo europeo.”<sup>92</sup> Gutiérrez también enfatiza la labor del historiador Manuel Romero de Terreros, autor de más de quinientos trabajos relativos a la historia del arte de la Nueva España y el siglo XIX, puesto que al abordar la arquitectura como tema histórico, y dada su formación, ayudó a consolidar la trama histórica sobre la cual se apoyarían los arquitectos que después reflexionarían sobre la historia de su profesión.

Con la consolidación del funcionalismo en los años treinta, se hace patente la inquietud del gremio de arquitectos por reconocer y comprender las implicaciones de esta arquitectura. Un esfuerzo importante para comprender, entre otros temas, la “orientación ideológica y social” de la arquitectura moderna fueron las Pláticas sobre arquitectura organizadas en 1933 por la Sociedad de Arquitectos Mexicanos (SAM), en las que once participantes,<sup>93</sup> tanto de la Universidad Nacional como de la Escuela Superior de Construcción, debatieron en torno a una serie de cuestionamientos que idealmente ayudarían a definir los posibles caminos de la nueva arquitectura. Como puede leerse en la publicación posterior de las pláticas,<sup>94</sup> Los ponentes intentaron responder, entre otras, a las preguntas “¿Qué es arquitectura?, ¿qué es funcionalismo?, ¿Debe considerarse el arquitecto como un simple técnico de la construcción, o como un impulsor, además, de la cultura

---

<sup>91</sup> Ramón Gutiérrez, *Arquitectura latinoamericana*, 46.

<sup>92</sup> Gutiérrez, *Arquitectura latinoamericana*, 46.

<sup>93</sup> Juan Legarreta, Salvador Roncal, Álvaro Aburto, Manuel Ortíz Monasterio, Mauricio M. Campos, Federico Mariscal, Juan Galindo, José Villagrán García, Silvano Palafox, Manuel Amábilis y Juan O’Gorman.

<sup>94</sup> Véase Carlos Ríos, Víctor Arias y Gerardo Sánchez (comp.), *Pláticas sobre arquitectura. México, 1933*. (México: UNAM-UAM, 2001).

general de un pueblo?”<sup>95</sup>

Para Carlos Pallares, arquitecto y editor del libro que reúne las ponencias del evento, *Pláticas sobre arquitectura. México, 1933*, la profunda sensación de desconcierto y perplejidad que prevalecía estaba causada por una fuerza que había llegado para desestabilizar la tradición: “Nuevos procedimientos constructivos y nuevas condiciones económicas, combinándose con elementos ideológicos surgidos como consecuencia de la convulsión de la Guerra mundial, han traído como consecuencia formas y metas arquitectónicas enteramente antagónicas con las consagradas por nuestra más arraigada tradición”.<sup>96</sup>

Los textos de *Las pláticas*, intentaban definir cómo debía ser la nueva arquitectura e intrínsecamente daban cuenta de una ideología en proceso de cambio. En ellas, la idea de lo “moderno” une a dos grupos de arquitectos con opiniones opuestas, “la unión de la desunión”<sup>97</sup> diría Berman, perfilando la vorágine que se está viviendo y en la que, al parecer, los arquitectos que creen en el funcionalismo como nueva ruta, se encuentran al centro. Su experiencia es moderna en tanto que expresa el deseo por explorar nuevas formas, enriqueciendo las existentes. Para el arquitecto Mauricio M. Campos, en 1933 una “revolución arquitectónica” se había impuesto con frenesí: “Teníamos ansia de novedad. Llevamos al extremo la razón. [...] Habría que acabar con los viejos sistemas. Urgía resolver exigencias inmediatas. [...] Hablábamos entonces de técnica constructiva, de sinceridad en el empleo de los materiales, de sencillez en la forma, de plástica nueva”.<sup>98</sup>

En el terreno arquitectónico, las Pláticas del 33 significaron una de las primeras

---

<sup>95</sup> Carlos Pallares, “Nota preliminar” en Carlos Ríos (comp.), *Pláticas sobre arquitectura*, 37.

<sup>96</sup> Carlos Pallares, “Nota preliminar”, 37.

<sup>97</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido...*, 1.

<sup>98</sup> Mauricio M. Campos en Carlos Ríos (comp.), *Pláticas sobre arquitectura*, 103.

arenas de discusión en torno al tema de la modernidad. Cuando Pallares anunció en el prólogo las coordenadas que guiarían las pláticas, estaba manifestando la vía de entrada a las oposiciones que rigen el proceso de comprensión y asimilación de la experiencia moderna. Esto es, si en términos generales lo que se cuestiona el hombre son los binomios tradición vs. modernidad, antiguo vs. nuevo, los arquitectos por su parte se plantean la naturaleza de la práctica en torno a debates que confrontan, por ejemplo, al arte con la técnica, la ética con la estética, la construcción tradicional con la construcción con fines sociales, la idea de nacional con lo internacional, entre otras.

Además de la enunciación de los dilemas éticos y estéticos planteados en las Pláticas, es importante destacar que una parte del gremio de los arquitectos se reconoce como participante del proyecto que está sucediendo, preguntándose incluso, cómo deben contribuir a la construcción de una nación nueva, considerándose a sí mismos una especie de bisagra del Estado para desarrollar la nación moderna.

Si las Pláticas son un punto historiográfico fundamental para la consolidación de una historiografía de la arquitectura moderna mexicana, es también notable el trabajo publicado por Alberto T. Arai en 1938. *La nueva arquitectura y la técnica*<sup>99</sup> podría considerarse uno de los aportes filosóficos más interesantes para comprender la producción de la época. En este libro, el arquitecto se refiere a la arquitectura moderna como la “nueva arquitectura” cuyos criterios de definición giran en torno a la contraposición de “nuevo” y lo “tradicional”.<sup>100</sup>

Sobre la nueva arquitectura aparece también un hombre nuevo con necesidades precisas. La arquitectura se entiende como una técnica que opera sobre el hombre y

---

<sup>99</sup> Alberto T. Arai, *La nueva arquitectura y la técnica* (facsimilar), (México: INBA, 2006).

<sup>100</sup> Arai, *La nueva arquitectura*, 3.

viceversa. Arai define entonces a la arquitectura como un concepto dialéctico<sup>101</sup> que puede concadenarse a otras esferas de la vida del hombre, lo que le permite explicar que, “A la técnica humana de la nueva arquitectura le interesa el hombre completo, pues a éste le toca desarrollar dentro de aquella toda su vida psíquica, física, toda su vida moral y biológica”.<sup>102</sup>

*La nueva arquitectura y la técnica* plantea la modernidad como un nuevo sistema de entrecruzamientos, ejercicio que permite aflore el interés del autor por el sentido social de la arquitectura. De una manera más teórica, Arai responde algunas de las preguntas que sus colegas se habían planteado en las pláticas del 33, observando que, si la arquitectura no tiene un sentido claro todavía, es porque asoma la necesidad de una “doctrina de arquitectura técnica nacional”. Para dar forma a esta idea, como conclusión del texto —y se podría decir que imitando a los manifiestos—, el autor invita a los arquitectos a:

luchar por una arquitectura mexicana total, rigurosamente técnica, nacida de la realidad, plenariamente social, económica, impersonal, cuya influencia se infiltre a través de la vida humana, agrícola e industrial del territorio por medio de un mapa regulador de urbanismo nacional. Una doctrina ampliamente formulada en el sentido de realizar una arquitectura de Estado, es el eje vertebral de las nuevas aspiraciones técnicas de los arquitectos jóvenes de México.<sup>103</sup>

Arai ve en la arquitectura un universo de soluciones al servicio de un país que se construye moderno, identificando a sus actores como ejecutores que trabajan en paralelo al Estado. Es notable que el arquitecto, más que construir un conjunto de respuestas, entiende la modernidad como el momento propicio para plantear aproximaciones a un problema que parece rebasar la mirada de los arquitectos.

Una vez consolidado el funcionalismo en el país, claramente a partir de la década de

---

<sup>101</sup> Arai, *La nueva arquitectura*, 12.

<sup>102</sup> *Ibíd.*, 17.

<sup>103</sup> *Ibíd.*, 25.

los años cincuenta, el trabajo de reflexión de los arquitectos, que apunta hacia este nuevo ánimo en las formas de concepción urbana, se multiplica. Así por ejemplo, el trabajo que realiza I.E. Myers, titulado *Arquitectura Moderna Mexicana*,<sup>104</sup> publicado en el año 1952, demuestra claramente la existencia de una inquietud específica que trabajaba para llenar un hueco en el conocimiento nacional, al tiempo que evidenciaba que México contaba ya con una actividad arquitectónica digna de ser considerada como moderna. Esta última preocupación será la que oriente la gran parte de la producción de los cincuenta. El mismo año se publicaron *Cincuenta años de arquitectura mexicana: 1900-1950*,<sup>105</sup> texto del arquitecto Obregón Santacilia y son también producciones de mediados del siglo XX la *Guía de arquitectura mexicana contemporánea*,<sup>106</sup> de los arquitectos Guillermo Rosell y Lorenzo Carrasco, así como *4000 años de arquitectura en México*,<sup>107</sup> de Pedro Ramírez Vázquez, publicada en 1956.<sup>108</sup> Sin duda, esta década es definitoria y prolífica para el campo de la escritura arquitectónica.

Como podemos observar, la modernidad impresa en la escritura de la historia arquitectónica, supuso desde los primeros textos la configuración de un paradigma narrativo e interpretativo. Para quienes escribieron sobre ella, específicamente arquitectos alejados de una escritura profesional de la historia, la cuestión era compleja: ¿cómo debía ser la nueva arquitectura para la nueva sociedad? Y en un principio ¿cómo definir a la nueva sociedad? Creo que es a partir de esta operación intelectual que se configuran los

---

<sup>104</sup> Irving Evan Myers, *Arquitectura moderna mexicana*, (Nueva York: Architectural Books, 1952).

<sup>105</sup> Carlos Obregón Santacilia, *Cincuenta años de arquitectura mexicana: 1900-1950*, (México: Patria, 1952).

<sup>106</sup> Guillermo Rosell y Lorenzo Carrasco, *Guía de arquitectura mexicana contemporánea* (México: Editorial Espacios, 1952).

<sup>107</sup> Pedro Ramírez Vázquez (coord.), *4000 años de arquitectura mexicana*, (México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos-Colegio Nacional de Arquitectos de México-Libreros Unidos, 1956).

<sup>108</sup> Al respecto, vale la pena consultar el artículo escrito por el arquitecto Enrique Guerrero Larrañaga, aparecido en el octavo número de la revista *Entorno*. En este breve texto de 1984, se enumeran los libros que, a consideraciones del autor, un protagonista directo del funcionalismo, han aportado de manera significativa un registro histórico del movimiento moderno en la arquitectura. Para ello divide su selección bibliográfica en dos grupos, los que exponen la arquitectura como producción conjunta y los que se dedican a la obra individual de algún arquitecto representativo.

primeros contenidos históricos relacionados con esta arquitectura, y por ende, en ellos quedó expresa la relación entre la historia (el sustento ideológico y temporal), la arquitectura (el sustento material y teórico de la realidad moderna) y la sociedad (el objeto de la arquitectura).

La modernidad como un factor determinante en la escritura a la que aquí nos referimos, y según lo estipulado por Calinescu, sirve para intentar comprender la conciencia del tiempo de un individuo dividido “entre su impulso de separarse del pasado –hacerse completamente «moderno»- y su sueño de fundar una nueva tradición, reconocida como tal en el futuro”.<sup>109</sup>

Si hay un hombre que vive la modernidad de cerca, ese es el arquitecto, pues como menciona Berman, es en la urbe donde los procesos de modernidad y modernización cobran fuerza de representación. Así como la visión colectiva y la filosófica quedó manifiesta en algunos textos, otros textos también indagaron en el nacimiento de una sensibilidad moderna y cómo ésta impactó directamente en la figura del arquitecto.

¿En qué sentido, pues, un arquitecto mexicano podía ser moderno? El texto de Carlos Obregón Santacilia, *El maquinismo, la vida y la arquitectura*<sup>110</sup> del año 1939, parece responder esta pregunta, pues intenta reconocer un espíritu de lo moderno, en el que la idea de la máquina detona la reflexión. *El maquinismo, la vida y la arquitectura* significó además, la primera incursión del arquitecto en el mundo escrito.<sup>111</sup> Hablar de la máquina como pretendía Obregón Santacilia significaba insertarse dentro de una realidad

---

<sup>109</sup> Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, 75.

<sup>110</sup> Carlos Obregón Santacilia, *El maquinismo, la vida y la arquitectura* (México: Letras de México, 1939).

<sup>111</sup> A este primer texto le seguiría *México como eje de las antiguas arquitecturas de América* (1947), seguido por *Historia folletinesca del Hotel del Prado* (1951). *Cincuenta años de arquitectura mexicana: 1900-1950* (1952), un texto con una evidente preocupación por la historia de la arquitectura mexicana, en tanto que *Del álbum de mi madre* (1956) y *El monumento a la Revolución: simbolismo e historia* (1960) son los últimos libros escritos por el arquitecto.

arquitectónica que ya se había desarrollado con anterioridad.<sup>112</sup> Utilizar el concepto de la máquina como una idea que refería a una era o una época, implicaba abordar un orden de ideas que versaban sobre las expectativas sociales y políticas desprendidas de un entusiasmo moderno. El mismo título ponderaba la vida sobre la arquitectura, ambas determinadas por la máquina. Lo significativo de la era de la máquina como una cuestión que articuló teóricamente las primeras escrituras arquitectónicas del movimiento moderno, según lo afirmado por Panayotis Tournikiotis, fue que: “la era de la máquina queda definida por las relaciones entre el ser humano y el equipamiento que tiene a su disposición para la vida cotidiana, un equipamiento que incluye el lugar donde vive.”<sup>113</sup>

Bajo esta idea Obregón Santacilia desarrollaría toda una serie de ideas sobre los nuevos procedimientos del arquitecto frente a una realidad dominada por este símbolo de la modernidad. El sentido de “lo moderno” presente en este texto puede distinguirse claramente en dos direcciones: por un lado, las nuevas indagaciones relativas a las funciones de la arquitectura, y por otro, una reflexión que afirma el desarrollo tecnológico como determinante de la evolución humana y por ende, arquitectónica. Ambas direcciones se encuentran en la configuración de una idea de totalidad, una nueva mentalidad universal que pareciera poner orden al mundo, o al menos así lo expresaba Obregón Santacilia en líneas como ésta:

---

<sup>112</sup> En palabras de Salvador Lizárraga: “*El maquinismo, la vida y la arquitectura* (1939) es, probablemente, el libro mexicano que más se acerca en forma y contenido a los escritos clásicos de la arquitectura moderna occidental. [...] Le Corbusier y *Hacia una arquitectura* (1923), Walter Gropius y *La nueva arquitectura y la Bauhaus* (1953) y, hasta cierto punto los artículos para la revista *G* (1921), de Ludwig Mies van der Rohe, están presentes de forma más o menos evidente en el libro de Obregón Santacilia”. Salvador Lizárraga, “Presentación. El maquinismo, la vida y la arquitectura” en *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana. Antología de textos 1922-1963*, Enrique X. De Anda y Salvador Lizárraga eds. (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010), 182.

<sup>112</sup> Josep Maria Montaner considera que el momento de las vanguardias arquitectónicas adquirió fuerza y sustento gracias a los escritos de sus protagonistas; esta historiografía, que se basaba en una serie de premisas metodológicas, contribuyó a la construcción de un mito: el Movimiento Moderno. Josep Maria Montaner, *Arquitectura y crítica* (Barcelona: Gustavo Gilli, 200), 34.

<sup>113</sup> Tournikiotis, *La historiografía de la arquitectura moderna*, 158.



La mentalidad del mundo tenía que evolucionar radicalmente, a tal grado de crear una nueva forma de vida sin precedente en la Historia del mundo. Nueva mentalidad, evolución del criterio, renovación de apreciaciones, revisión de valores, ajuste, todo esto impuesto por la evolución maquinista. El maquinismo acelera el progreso en una progresión inconcebible hasta ahora.<sup>114</sup>

Algunas de las premisas que Berman detectó en los escritos de los protagonistas modernos de su trabajo parecieran ser sintetizadas en éstas líneas del arquitecto mexicano: evolución radical, nueva mentalidad, renovación, revisión de valores. El entusiasmo por ser partícipes de la nueva era, por ser modernos, no alejó al arquitecto de una de las grandes paradojas de la modernidad: el nuevo ideal de ser moderno no distinguía fronteras, era totalizador y suponía una unidad pero al mismo tiempo colocaba al hombre como un sujeto inmerso en una universalidad que carecía de orientación. Este halo de contradicción permaneció a lo largo del discurso del arquitecto.

Siguiendo el desarrollo de *El maquinismo, la vida y la arquitectura*, Obregón Santacilia afirmaba más adelante: “Gracias a la transformación que estamos experimentando, aplicamos hoy a las cosas viejas, un criterio nuevo, encontrándoles el verdadero sentido que de ellas nos interesa.”<sup>115</sup> Lo viejo, el pasado visto con el criterio nuevo, suponía una contradicción, es decir, si la modernidad establecía una ruptura temporal, ¿cómo conciliar un pasado arquitectónico tan fuertemente arraigado en el desarrollo arquitectónico mexicano? Para el arquitecto, la síntesis de la nueva arquitectura era la universalización y con ella la posibilidad de acceder a una realidad moderna. Más adelante aclararía: “La Arquitectura moderna no apareció sólo por el deseo de olvidar el

---

<sup>114</sup> Obregón Santacilia, *El maquinismo, la vida y la arquitectura*, 40.

<sup>115</sup> *Ibíd.*, 43.

pasado, sino que es la resultante del cambio registrado en todo y de la forma lógica como las máquinas nos han enseñado a ver las cosas.”<sup>116</sup>

La máquina para Obregón Santacilia, es el puente directo con la idea de modernización, el terreno material de la modernización que Berman ya ha señalado. Sumadas a esta percepción, las ideas sobre los nuevos procedimientos y materiales dieron forma a una reflexión sobre el contenido moral y social de la arquitectura. En este sentido, el discurso de Obregón Santacilia se observa como parte de una actitud moderna en la que la arquitectura en conjunto con las necesidades particulares de la realidad constituyen un todo. El arquitecto observa una nueva arquitectura de carácter totalizador del que pareciera imposible no asumir una actitud que, finalmente, lo colocaría como participante de la realidad moderna. Esa fuerza que todo lo había transformado, el maquinismo, provocaba también un cambio en las industrias, en los objetos e incluso en los empleos del hombre: la arquitectura cambia, es nueva, porque ella se encuentra inserta en la praxis humana que es también universal. Para Obregón Santacilia, la diferencia entre la vieja arquitectura y la arquitectura moderna es la capacidad de mejorarse a sí misma y mejorar la calidad de vida del habitante.

Como hemos podido notar, la indagatoria común de la historiografía arquitectónica del siglo XX encuentra como punto de partida un momento de ruptura con el pasado. De igual manera, el cuestionamiento de los autores también se centra en la modernidad como el origen de una nueva circunstancia: el presente como una realidad poco entendida, condición que se desarrolla a velocidades considerables que finalmente permiten preguntar sobre la modernidad como la posibilidad de un futuro inmediato cargado de oportunidades

---

<sup>116</sup> Obregón Santacilia, *El maquinismo, la vida y la arquitectura*, 46.

políticas, arquitectónicas y culturales que se ven directamente relacionadas con la noción de progreso.

A través de la concepción de arquitectura puede develarse la idea del significado de una actitud moderna, y es a través de la misma que se abre una ventana de interpretación. Por ello esta aproximación considera a la modernidad como una idea o conocimiento que estuvo presente en la historiografía, caracterizándola de alguna manera, y definiendo el modo de entender el devenir de la práctica arquitectónica. Escribir sobre esta realidad llevaba implícito un sentido inicial de búsqueda que luego se entendería como expresión.

#### 2.4. La modernidad en el cine

Con la llegada del cine a las ciudades se anunciaba el potencial transformador de la imagen en movimiento: por un lado, la posibilidad de imprimir un tiempo y repetirlo las veces deseadas, y por otro, el alcance de otras realidades, y por ende, el acceso al conocimiento de diversos espacios. Pero aunque el cine llevara consigo la impronta de la modernidad, no todo el cine producido durante la primera mitad del siglo XX fue técnica o estilísticamente moderno, este se inscribe en un periodo de producción relacionado con una tradición clásica.

El cine norteamericano de la primera mitad del siglo XX consolidó una industria de fuerte influencia para el resto del continente. Hollywood, la fábrica de los sueños, constituyó una tradición: logró agrupar a las múltiples creaciones individuales de la época bajo un estilo que se ha reconocido como clásico. David Bordwell propone que, para el

caso concreto del cine clásico, el estilo tiene que ver con un sistema que engloba a toda la práctica cinematográfica:

[...] consiste en una serie de normas estilísticas ampliamente aceptadas que soportan un sistema integral de producción cinematográfica que a su vez las soporta a ellas. Estas normas constituyen una determinada serie de supuestos acerca de cómo debe comportarse una película, acerca de qué historias debe contar y cómo debe contarlas, acerca del alcance y las funciones de la técnica cinematográfica y acerca de las actividades del espectador. Estas normas formales y estilísticas se crearán, tomarán forma y encontrarán apoyo dentro de un modo de producción: conjunto característico de objetivos económicos, una división específica del trabajo y modos particulares de concebir y ejecutar el trabajo cinematográfico.<sup>117</sup>

Referirse a un estilo cinematográfico obliga a considerar que éste reconoce a un contexto colectivo y a sus prácticas materiales toda vez que puede mutar en el tiempo. El cine producido en Hollywood entre 1917 y 1960 constituyó una “unidad” o tradición, a su vez regido por ciertas normas (materiales, técnicas y prácticas o sociales) e identificable como clásico. Para el autor, el paradigma clásico se identifica en tres niveles.

El primero tiene que ver con los recursos a los que recurre. El cine clásico apela a una “iluminación de tres puntos, montaje en continuidad, «música cinematográfica», encuadre centrado, fundidos, etcétera”.<sup>118</sup> En un segundo nivel, este cine genera sistemas, una serie de funciones y relaciones que en conjunto articulan un espacio (iluminación, sonido, composición de la imagen y montaje). Para definir el tercer nivel, el autor distingue tres sistemas sobre los que se construye la película: “lógica narrativa, tiempo cinematográfico y espacio cinematográfico”,<sup>119</sup> elementos que interactúan recíprocamente unos con otros y que aplican en infinidad de situaciones. A partir de estas consideraciones, las normas de estilo adquieren una lógica precisa.

---

<sup>117</sup> David Bordwell, Janet Steiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (Barcelona: Paidós, 1997), XV.

<sup>118</sup> David Bordwell, “El estilo clásico de Hollywood, 1917-1960” en Bordwell, Steiger y Thompson, *El cine clásico de Hollywood*, 6.

<sup>119</sup> Bordwell, “El estilo clásico de Hollywood”, 6.

Para Bordwell, el modelo clásico se hace dominante a partir de 1917 pues la mayoría de las cintas de ficción de esta época recurrieron a sistemas de narración, temporales y espaciales similares a partir de las cuales surge y se promueve el auge de una industria cinematográfica. Para los años sesenta, con la televisión, la reducción de los estudios y las producciones independientes con otros estilos (cine de arte, nueva ola francesa, etc.) el modelo clásico comienza a disolverse.

Una vez comprendido que lo clásico es una convención, Lauro Zavala apunta como elementos de esta narrativa tradicional algunos referentes que permiten completar la idea de este cine; así, la narrativa tradicional hace de la experiencia humana un espectáculo, cuenta con una narración, o la convención que muestra “el paso de un plano general a un plano a detalle”;<sup>120</sup> las imágenes representan una realidad existente y es por ello que, aclara el autor, “la composición visual es estable (horizontal, omnisciente, selectiva y desde la perspectiva estándar de un adulto)”.<sup>121</sup> En el cine clásico, las imágenes aparecen de manera sucesiva bajo una lógica de causa y efecto, es decir, la imagen completa una secuencia o cadena de otras imágenes que consolidan una estructura narrativa mayor. En este ejercicio, el sonido acompaña a la imagen y la matiza o refuerza pues existe una consonancia entre lo que se propone en pantalla con el sonido. Finalmente, cada personaje que aparece en la historia cumple con una función específica en la lógica de la cinta que, la mayor de las veces presenta un final concluyente atendiendo así a la naturaleza didáctica de este estilo.

El contraste con el cine clásico es el cine moderno, narrativas fílmicas que toman distancia y proponen una ruptura de las convenciones visuales, sonoras e ideológicas del

---

<sup>120</sup> Lauro Zavala, “Del cine clásico al cine moderno” en *Razón y palabra. Primera revista digital en Iberoamérica especializada en comunicología* 46 [en línea], acceso: 27 de febrero, 2015], disponible en <<http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n46/lzavala.html>>

<sup>121</sup> *Ibidem*.

cine clásico. La tradición artística clásica abre paso, a mediados del siglo XX, al cine moderno. Con esta precisión, definimos que el cine mexicano realizado hacia los años cincuenta, no es un cine formalmente moderno, sino anterior a la vanguardia cinematográfica. El cine de la “época de oro” se identifica con el estilo cinematográfico clásico.

De lo anterior deriva que lo que interesa a esta tesis es la representación de valores modernos en un soporte fílmico clásico pues es la modernidad, como hecho cultural y como experiencia humana, la que nutre gran parte de estos melodramas. Si bien es cierto que, como apunta Paulo Antonio Paranaguá, el cine latinoamericano del siglo XX, “ha contribuido a la evolución de las costumbres y las mentalidades, ha alimentado el imaginario colectivo, ha acompañado la urbanización y el surgimiento de una cultura ciudadana”,<sup>122</sup> esta cualidad se desprende del hecho cultural o contexto que nutrió a estas producciones más que de las características técnicas o estilísticas que identificaron a dicha tradición fílmica como clásica.

Aunque no podemos nominar a estas cintas como películas modernas, lo que sí podemos identificar en ellas es la transmisión de una sensibilidad moderna; aquella en la que el hombre se muestra como sujeto del cambio de una nueva época, y en donde elementos que originan este espíritu se hacen presentes en la pantalla. Para afinar la distinción, defino como “modernidad cinematográfica” al desarrollo o exaltación de una sensibilidad moderna en las producciones cinematográficas mexicanas de mediados de la primera mitad del siglo XX.

---

<sup>122</sup> Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid: Fondo de Cultura de España, 20013), 14.

Es posible vislumbrar la experiencia moderna en el cine puesto que ambas se desarrollaron en paralelo. Siguiendo a Paranaguá en su estudio sobre la tradición y la modernidad en el cine latinoamericano, el rastreo de una intención moderna se percibe desde tiempos remotos y perdura incluso hasta los años sesenta. Luego de la Primera Guerra Mundial, el continente americano se configura en términos de una dependencia norteamericana (Wall Street y Hollywood) que antes correspondía a Londres y Francia, esta transición es aparente en el cine, pues, de acuerdo con Paranaguá, el cine silente imita a la *Belle Époque*, en tanto que para el periodo sonoro el mercado se encuentra saturado por producciones norteamericanas.<sup>123</sup>

El culto a lo moderno y la fe en el progreso están presentes en el cine silente a pesar de que los modelos sobre los que se configuran estos ideales son foráneos. La representación de una modernidad en las primeras producciones cinematográficas responde a una imitación europea. Es necesario comprender que, además, este cine se encuentra en una etapa incipiente, “no dispone de tradición, no produce todavía su propia memoria”,<sup>124</sup> será con el paso del tiempo que la idea de una modernidad empiece a perfilarse con mayor presencia y una identidad propia.

Desde los inicios, la modernidad latinoamericana que se representa en el cine se construye a partir de contrastes. El inicial y recurrente: la oposición entre campo y ciudad que devela el contraste entre tradición y modernidad. Si en Argentina este cuadro quedó completo con *Nobleza Gaucha* (Argentina, 1915),<sup>125</sup> en el resto del continente lo harían

---

<sup>123</sup> Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, 38.

<sup>124</sup> Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, 37.

<sup>125</sup> Refiere el autor que en la cinta del director Eduardo Martínez de la Pera relatada la historia de “un ingenuo gaucho con traje tradicional descubre Buenos Aires acompañado por un inmigrante italiano: los dos comparten el asombro frente a adelantos modernos como el tranvía [...]. Imperceptiblemente, ambos confirman así la ascendencia de la burguesía porteña, adaptada al ambiente urbano, al contrario del hombre de la pampa y del hombre de campo de la lejana Italia.” Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, 41.

*Don Leandro el inefable* (Venezuela, 1918), *Almas de la costa* (Uruguay, 1923), *Alma Provinciana* (Colombia, 1925) entre otras. De acuerdo con Paranaguá, el caso mexicano que da cuenta de una voluntad modernizadora se encuentra en la cinta silente *Tepeyac* (José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyago, 1917). Este ejemplo no recurriría al contraste espacial entre campo y urbe para dar cuenta de una transformación, en cambio acude a un contraste temporal, un constante ir y venir entre pasado (siglo XV) y presente (1917) que anuncia la constitución y permanencia de una tradición, encarnada en la Virgen de Guadalupe y su culto, mismo que se muestra en peligro frente a una fuerza revolucionaria que se propone romper el pasado porfirista.

Con una estructura compuesta por *flashbacks*, esta voluntad “de modernizar la tradición, no en el sentido de renovarla, sino de adaptarla a la era de la modernidad encarnada por el cine”,<sup>126</sup> es decir, darle un acento contemporáneo a una señal pasada, se complementa con la inclusión en pantalla de gestos de la era moderna: automóviles y telegramas, trenes y prensa que refuerzan este ejercicio iniciático que colocaría a la experiencia moderna en el cine. Ambos ejemplos muestran el intento del cine por diferenciar la realidad del campo de la vida de la ciudad y el pasado con el presente, lo que sirve como oportunidad para prolongar las tradiciones frente a lo que parece un cambio de mentalidades.

Esta característica de representación de la modernidad que para explicarse oscila entre el pasado y el presente, prevalece en una industria en desarrollo a lo largo de la primera mitad del siglo XX y revela también una de las problemáticas principales que encierra la representación de la modernidad en la pantalla. Álvaro Vázquez Mantecón plantea que este viaje entre tiempos refleja un cambio profundo de la naturaleza del tiempo

---

<sup>126</sup> Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, 45.



histórico.<sup>127</sup> La mayor parte de las narraciones de mediados del siglo XX que abordan el fenómeno no explican la historia a través de un desarrollo lineal del tiempo sino que superponen los tiempos como “solución a un antiguo problema de la cultura mexicana en relación al problema modernizador, al menos desde el porfiriato cuando surgieron los relatos literarios que desconfiaban de la urbe, pero sobre todo de la transformación de las costumbres”.<sup>128</sup> Este planteamiento, que señala que estamos frente a un problema que atiende a la percepción y uso del tiempo histórico, se percibe no solo en el melodrama, pues incluso los noticieros de la época acuden a la yuxtaposición de temporalidades para explicar el presente en un primer momento, y posteriormente para construir una crítica de la modernidad desde la tradición.<sup>129</sup>

#### 2.4.1 El melodrama

Permanece en el desarrollo del cine clásico mexicano, y su consolidación en los años treinta a los cincuenta como una industria de contrapeso al cine de Hollywood, la intención de distribuir modelos de vida que, aunque parten del cine norteamericano, han pasado por una etapa de traducción, una nacionalización que permite credibilidad en el público mexicano. De acuerdo con Carlos Monsiváis, es en este proceso donde el melodrama se consolida como “género que arraiga y determina al público”<sup>130</sup> pues a partir de retratos de una colectividad, ya sea de la pareja que sufre, de la familia que pretende el progreso entre otras tramas, es que el mexicano construye un inventario de sentimientos que le permiten

---

<sup>127</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, “Tiempo superpuesto: la problemática de la modernización mexicana vista por el cine de los años cincuenta y sesenta” en Rita Eder (ed.), *Genealogías del arte contemporáneo en México 1952-1967*, (México: UNAM-IIE, 2015), 700.

<sup>128</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, “Tiempo superpuesto...”, 708.

<sup>129</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, “Tiempo superpuesto...”, 713.

<sup>130</sup> Carlos Monsiváis, *Rostros del cine mexicano* (México: Americo Arte, 1999), 11.

identificarse con los rostros de la pantalla, figuras que, a su vez, encarnan el nacionalismo de una sociedad tradicional que se abre paso a la industrialización. Un ejemplo temprano es *En defensa propia* (1917), melodrama representativo de la clase media cuya novedad consistía en ser la primera cinta basada en las relaciones familiares, “boceto del tema de las madres que proliferarán en el cine sonoro.”<sup>131</sup> En esta historia silente, “una huérfana [...] se emplea como sirvienta en la casa de un viudo joven, rico y padre de una niña; la joven se encariña con la criatura y se casa con el viudo; los problemas surgen con el «eterno triángulo», sin embargo éste no se consuma porque el marido es testigo de la insinceridad de «la otra»”.<sup>132</sup>

El melodrama hunde una de sus raíces en la tragedia que, a partir de una matriz teatral, representa lo irracional. El género se asocia con un imaginario que acude a la tragedia griega como base para desarrollar posibles explicaciones.<sup>133</sup> El melodrama resulta entonces una herramienta del imaginario, pues produce imágenes de un colectivo que la mayor de las veces se asocian a la tragedia. De este punto se desprende la necesidad de comprender al melodrama como un discurso autorreflexivo pues en él descansa la manera en cómo un individuo se reconoce a sí mismo y reconoce al resto. Como resultado de la tragedia y la autorreflexión lo que tenemos es un género que lleva a escena los conflictos del hombre y el entorno al que se enfrenta.

De acuerdo con Jesús Martín-Barbero, el melodrama tiene su origen en el teatro de Francia e Inglaterra de 1790. Este teatro se produce con fines de espectáculo de carácter popular, en los que relatos originados en la literatura oral encuentran un escenificación

---

<sup>131</sup> Aurelio de los Reyes *et. Al.*, 80 años de cine en México, (México: UNAM-Filmoteca, 1977), 62.

<sup>132</sup> *Ibidem.*

<sup>133</sup> Hermann Herlinghaus, “Lagunas filosóficas, aporías estéticas, pistas culturales” en Hermann Herlinghaus (ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*, (Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002), 12.

dirigida específicamente a las masas.<sup>134</sup> Es alrededor de 1800 que el pueblo adquiere visibilidad en dicha representación en la que se da cuenta de una transformación social, al tiempo que se exteriorizan las emociones y los conflictos internos de los hombres que viven la Revolución Francesa. En esta necesidad de escenificar lo vivido, son las calles, las plazas y avenidas —en síntesis, los espacios de las masas—, los que adquieren importancia y visibilidad, pues el espacio público, además de ser escenario de las tragedias, permite establecer una relación directa entre el melodrama y el espectador.

Barbero propone que el melodrama nace como un “espectáculo total”,<sup>135</sup> en el que a partir de cuatro sentimientos básicos (“miedo, entusiasmo, lástima y risa”)<sup>136</sup> mezclados con cuatro situaciones base (“terribles, excitantes, tiernas y burlescas”)<sup>137</sup>, el público se observa reflejado, con un cuerpo humano, en lugares conocidos, con emociones comunes que son identificadas con intensidad: a partir de estas características se consigue cierta complicidad entre lo que se ve y quienes lo ven: contrario a las representaciones de la burguesía, en donde las emociones se reprimen, el melodrama desborda sentimientos, se ponen en un escenario social y de ahí deriva el sesgo claramente popular del género que, además, logra trazar claves de los acontecimientos culturales que definían a determinado territorio. Lo anterior permite observar una especie de encuentro entre lo popular y lo masivo. Barbero lo entiende como un “lugar de llegada de una memoria narrativa y gestual populares y lugar de emergencia de una escena de masa, esto es, donde lo popular comienza a ser objeto de

---

<sup>134</sup> Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, (México: Gustavo Gilli, 1991), 124.

<sup>135</sup> Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 125.

<sup>136</sup> Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 128.

<sup>137</sup> Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 128.

una operación de borradura de las fronteras que arranca con la constitución de un discurso homogéneo y una imagen unificada de lo popular, primera figura de la masa”.<sup>138</sup>

Para lograr lo anterior, el melodrama pondera menos el texto que el gesto y la música, lo visual, la danza. De ahí que la relación del cine con el melodrama se vea prefigurada; podríamos considerar que el género estuvo preparado desde sus inicios para transitar a la pantalla: con una forma de diversión popular se consolida un tipo de espectáculo que teje una complicidad fuerte con el espectador y que incluso, en su etapa temprana, comienza a perfilar conflictos y tensiones de carácter social. De acuerdo con Barbero, la persistencia del género, así como su capacidad de adaptación a los formatos tecnológicos, no se explica únicamente a partir de sus funciones ideológicas y comerciales, pues las matrices culturales que lo alimentan funcionan como mediación entre folklore y espectáculo popular-urbano.

Hasta ahora, lo que el melodrama implica es un modo de imaginación, un mecanismo para crear imaginarios que versan sobre conflictos entre el hombre y su entorno. Al respecto, Hermann Herlinghaus subraya que si bien la tragedia favorece el conflicto interno del ser humano, el melodrama es lo que permite llevar a escena estos problemas. La diferencia sustancial entre el melodrama y la tragedia es que el primero supone una liberación de la norma de la tragedia. Así, “cada tragedia desemboca en la verdad ultimativa de un sufrimiento que lleva a los límites de la razón. La imaginación melodramática, en cambio, no advierte un final. [...] Es una imaginación obsesiva que prolonga la rabia y el deseo cotidiano de aquellos en cuyo mundo no existe justicia superior”.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 125.

<sup>139</sup> Herlinghaus, “Lagunas filosóficas, aporías estéticas, pistas culturales”, 14.

Podemos decir que se reconoce que hay una matriz teatral alimentando al género pero esta se asume inconscientemente a partir de imaginarios difundidos masivamente. Esta matriz echa mano de emociones y conflictos morales que se tensionan, remitiendo a deseos o a luchas que buscan la justicia. Considero al melodrama como una respuesta de la sociedad frente a procesos que tienden a la homogenización de las realidades pues en la autorreflexión hay un intento o freno a esta tendencia de homologación de las experiencias, que recuerda que en cada individuo hay un universo de emociones que se entrelazan con motivos o juicios morales. A partir de este rasgo, y desde los primeros melodramas franceses, el género se articula como una fuerza simbólica, “una matriz simbólico social”<sup>140</sup> que en la transmisión de conceptos morales también comunica cuestiones sobre una nueva organización social. Este rasgo, visible desde los inicios del género, es el caso de las señales de modernidad que nos ocupan en las cintas que analizaremos más adelante.

Siguiendo a Hermann Herlinghaus, otra de las características de los melodramas es que ellos producen su propio margen de reflexión, su función es narrar e imaginar constantemente vivencias o prácticas, en síntesis, estamos frente narraciones ingeniosas, cargadas de elementos que permiten asociarlas con “identidad cultural y subjetividad política”.<sup>141</sup> El autor propone que en la imaginación melodramática<sup>142</sup> se aloja la posibilidad de acceder a un tipo de modernidad precisa: aquella que se aleja de las convenciones culturales y epistémicas de la alta cultura y presta atención a la imaginación popular y masiva, adquiriendo a su vez difusión en formatos audiovisuales de consumo masivo.

---

<sup>140</sup> Herlinghaus, “Lagunas filosóficas, aporías estéticas, pistas culturales”, 26.

<sup>141</sup> Herlinghaus, “Lagunas filosóficas, aporías estéticas, pistas culturales”, 15.

<sup>142</sup> Afirma Herlinghaus que una de las referencias más importantes que permiten relacionar al melodrama con un modo de imaginación propio de la modernidad es el trabajo de 1976 de Peter Brooks, *Melodramatic Imagination*, el que sostiene principios básicos como que el melodrama es un mecanismo de síntesis de una imaginación moral pues esta se desestabiliza con la masificación modernizadora, lo que permite historizar al género desde más perspectivas que la crítica literaria. Su significación es mayor, implica más alcance que únicamente el literario pues, desde la Revolución Francesa, narra un sistema de significación experiencial mayor. Véase Hermann Herlinghaus, 25.

Prestando atención a esto, el género melodramático en concreto aloja la posibilidad de acceder a los conflictos éticos y morales de la modernidad mexicana. Si pensamos en el melodrama en conjunción con la arquitectura moderna, lo que tenemos es un panorama experiencial mayor: los conflictos éticos y morales, las dislocaciones sociales y culturales de este proceso que cobran sentido en una espacialidad precisa que se entiende y adquiere sentido de acuerdo a las necesidades y deseos de los protagonistas, hombres que se encuentran inmersos en el proceso de modernización, que por lo tanto están construyendo modos de imaginar modernos para explicarse a sí mismos los procesos que viven aunque a final de cuentas, y como lo dicta la estructura interna del melodrama, impere el orden moral.

De esta manera, al fincar el foco de atención en el melodrama, no estamos frente una espacialidad retratada por el cine, sino que tenemos como material de trabajo, una historia sucediendo y significando, mediante modos de imaginación modernos, a una arquitectura determinada, y viceversa.

De acuerdo con Paulo Antonio Paranaguá, en Latinoamérica el melodrama pasa por un proceso de nacionalización: “En Argentina y en México el género adquiere características propias: clima, ambientes connotados, estereotipos, mecanismos de identificación y sobre determinaciones psicológicas distintas, que no se confunden con sus equivalentes norteamericanos o europeos.”<sup>143</sup> En el proceso de traducción del melodrama, el motor pedagógico del género también se adapta de acuerdo a la situación. Para Carlos Monsiváis, es necesario comprender que el melodrama parte de un esquema del cristianismo, que posteriormente se utiliza también para divulgar discursos históricos. Un ejemplo de esto podemos verlo con los casos de las figuras de Cristo o de algún caudillo nacional, como personajes arquetípicos que dan su vida en pro de la liberación de los otros,

---

<sup>143</sup> Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, 20.

ya sea de los feligreses o de los ciudadanos que requieren de una narración que exalte sentimientos que, de algún modo, los oriente o les brinde cauce en una situación de confusión cuando se enfrentan a lo desconocido, ya sea un proceso nacional, un sistema jurídico diferente, etc. En este sentido, la tragedia resulta el ingrediente identificador de estos recursos que actúan en similitud con procesos secularizadores.<sup>144</sup> El melodrama apela a la emoción como un conducto de fácil apropiación para difundir, por ejemplo, nacionalismos.

Como aliado de la catequesis, de la política y de la enseñanza del nacionalismo, su éxito y permanencia desde 1935 hasta 1955 tiene que ver no sólo con los lazos identitarios que genera, sino también con el peso que adquiere como medio difusor de discursos hegemónicos,<sup>145</sup> y como una escuela de costumbres:

No se acudió al cine a soñar: se fue a aprender. A través de los estilos de los artistas o de los géneros de moda, el público se fue reconociendo y transformando, se apaciguó y se resignó y se encumbró secretamente. Esto, decisivo en la capital, donde una clase media en ascenso y en expansión usaba el cine como elemento aprovisionador y armonizante (la reconciliación con lo típico y con lo pintoresco que podían subrayar demasiado los modestos orígenes).<sup>146</sup>

El melodrama es una manera de acceder a los comportamientos aceptados, lo que supone también un proceso de uniformidad de las conductas. En este sentido, el género proporciona educación sentimental y moral al público. Si “la moral dominante necesita de catarsis moderadas y regulares”,<sup>147</sup> el melodrama dosificará estas necesidades presentando la peor situación posible pero salvando siempre al núcleo familiar. Con la añoranza del campo y la vida de la ciudad industrial que oprime, la pantalla es el escape y también el

---

<sup>144</sup> Carlos Monsiváis, “El melodrama: “No te vayas mi amor, que es inmoral llorar a solas”, en Hermann Herlinhauss Hermann (ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad*, 109.

<sup>145</sup> *Ibíd.*, 113.

<sup>146</sup> Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en Daniel Cosío (ed.), *Historia general de México. Versión 2000*. (México: El Colegio de México, 2000), 1056.

<sup>147</sup> Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, 1058.

tranquilizante. Como proceso civilizatorio, la introducción a la modernidad necesitó la creación de una base común, una identidad reciente. El radio y el cine cumplen esa labor: en estos medios se crean vínculos que los vuelven elementos activos en la construcción de una unidad nacional al tiempo que como educadores nacionales, aleccionan a su público.

Tomando en cuenta esto, el melodrama funciona como soporte sobre el que es posible colocar elementos de una experiencia moderna precisa —el melodrama nacionalizado, que representa a una sociedad mexicana en desarrollo— que permitan al individuo identificarse e integrarse en una nueva realidad, más industrializada y urbanizada, que necesariamente trastoca los patrones de comportamiento y las mentalidades. De ello deriva que el melodrama, como orientación o como pauta a seguir, puede comprenderse como uno de los espejos de la experiencia moderna.

En 1930, luego de tener contacto con el cine hispano, es decir, versiones realizadas con actores hispanohablantes de éxitos de Hollywood, la cinematografía nacional presenta *Santa* (1931), película que, dado su buena aceptación, congregó a inversionistas y actores para conformar una industria capaz de producir 250 películas en una década.<sup>148</sup> Para los años treinta, una industria en estado incipiente comienza a experimentar con diversos temas, con una tendencia nacionalista de dos caras, una conservadora y otra liberal. En la primera de ellas son tema la Revolución de 1910, la comedia ranchera y el tema porfiriano.<sup>149</sup> Junto al cine cuyo tratamiento es la lucha armada, se esbozan en la pantalla filmes liberales que exaltan la cultura indígena y popular con trabajos experimentales de crítica social realizados al margen de la industria.<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> Siboney Obscura Gutiérrez, “La representación de la pobreza urbana en el cine. Adolescentes y marginación social en algunos filmes latinoamericanos del cambio de siglo” (Tesis de Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales, Facultad de Ciencias políticas y sociales de la UNAM, 2010), 90.

<sup>149</sup> *El compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* por ejemplo.

<sup>150</sup> Películas como *Allá en el Rancho Grande* (1936), *Juárez* y *Maximiliano* (1933).



Es a finales de los años treinta e inicios de los cuarenta que una búsqueda creadora se hace patente en el cine, respondiendo a una necesidad popular y de expresión colectiva. La comedia ranchera se ancla como género que retrata las costumbres rurales idealizando la vida provinciana. Aunado a esto, la consolidación de una nueva clase media exige la construcción de espacios donde reflejar su identidad, lo que promueve el tratamiento de diversos motivos en pantalla, como el tema de la familia que se mezcla con melodramas de añoranza porfiriana. La cinta de 1939, *En tiempos de Don Porfirio*, de Juan Bustillo Oro, es ejemplo de ello.

Una década más tarde, el cine es una industria consolidada que cuenta con apoyo del Estado que publica algunos decretos para su fomento. Por ejemplo, en 1942 se crea el Banco Cinematográfico para ayudar al financiamiento de producciones, así como la Comisión Nacional de Cinematografía para procurar el desarrollo de la industria.<sup>151</sup> Con la Segunda Guerra Mundial, el cine mexicano ocupa el lugar del cine norteamericano, aprovecha la etapa bélica del vecino para dar a conocer sus melodramas al resto del continente de habla hispana. Para finales de los años cuarenta, la industria fílmica nacional cuenta con más de 15,000 trabajadores.<sup>152</sup> Sumado al surgimiento de estrellas nacionales, la guerra frena a los competidores del cine mexicano inicialmente, además de posibilitar posteriormente el apoyo norteamericano en aspectos técnicos y económicos con políticas panamericanistas que promueven la producción de más películas.

Para esas fechas, la representación de la ciudad es visible en algunas cintas que recurren a la representación de la vecindad como el microcosmos de la gran urbe, aunque se está tratando el tema de los nuevos sectores urbanos que se consolidan con las grandes

---

<sup>151</sup> Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952* (México: El Colegio de México- Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998), 51.

<sup>152</sup> Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, 54.

migraciones del campo a la ciudad. En general el tratamiento que se da al tema en pantalla evita la crítica social del fenómeno de migración.<sup>153</sup>

A mediados del siglo XX es apreciable un enorme despliegue de la industria fílmica, situación que marcha en paralelo del desarrollo del sistema capitalista del país. En 1950, además de las grandes migraciones del campo a la ciudad, la clase media crece entre 20 y 30 por ciento, el cosmopolitismo es una realidad que con ritmo acelerado industrializa el país, modificando además el aspecto de la ciudad y con ello sus costumbres. El progreso económico y tecnológico mexicano da como resultado un cine que retrata de diversas maneras los múltiples momentos del desarrollo social, así puede representar la añoranza del campo con los filmes rancheros y al mismo tiempo exaltar la modernización en otro tipo de películas.

Jorge Ayala Blanco considera que el espíritu de la capital en el cine se retrata de manera tardía pues hasta 1947 el interés primordial del cine es la provincia, ya sea en la modalidad de comedia ranchera o bien como melodrama pueblerino.<sup>154</sup> Sin embargo, se puede considerar que cintas como *La casa del ogro* (1938) ya están reflejando este interés, casi una década previa al punto de inicio del cine urbano propuesto por Ayala Blanco.

A juicio del autor, tal vez Mario Moreno Cantinflas introduce al cine la figura del “peladito”, una tipología diferente y citadina pero que no logra desarrollar en pantalla el espíritu de una urbe moderna. Antes de esta fecha pueden observarse intentos fílmicos que anticipan un género de la ciudad.<sup>155</sup> Para Ayala Blanco, un género de ciudad es aquel que ofrece una vista de la urbe como un contexto social amplio y complejo, género capaz de

---

<sup>153</sup> Títulos como *La casa del ogro* (1938), *Juntos pero no revueltos* (1938) y *Mientras México duerme* (1939) reflejan esta situación (1939). Oscura Gutiérrez, “La representación de la pobreza urbana en el cine”, 93.

<sup>154</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano* (México: ERA, 1968), 109.

<sup>155</sup> De acuerdo con Ayala Blanco tres antecedentes del género de la ciudad en el cine son *Mientras México duerme* (1938) de Alejandro Galindo, *Distinto amanecer* (1943) de Julio Bracho y *Campeón sin corona* (1945) de Alejandro Galindo.

mostrar el acontecer de México sin que este se diluya en una trama de personajes ciudadanos. Si existe un género de ciudad en el cine mexicano, su motivación nodal es tratar de construir un drama del tiempo y del espacio, mostrando a la ciudad, más que como un telón de fondo, como un contexto social en donde se insertan circunstancias que motivan un drama.<sup>156</sup>

Los antecedentes del género pueden observarse en películas de transición<sup>157</sup> en las que la ciudad no funciona aún como referente simbólico de importancia para la trama y en muchos casos a partir de convencionalismos genera imágenes negativas de la vida urbana que, en ocasiones, es contrastada con la vida de provincia. Para Ayala Blanco, 1947 es el año del cine de ciudad pues *Nosotros los pobres*, de Ismael Rodríguez inaugura esta veta con un ejemplo en el que se trata a la urbe con un tono cordial, un nuevo modo de “mistificar la realidad circundante”<sup>158</sup> surge, la ciudad se trata como nueva fuente para personajes de diversas características y nuevos sistemas de convenciones aparecen en pantalla. Difiero de este apunte, si se consideran cintas como *Mientras México duerme* (1938) y *La Casa del ogro* (1938), en las que la ciudad es escenario y productora de señales de una modernidad precisa. Aurelio de los Reyes considera que estas cintas fijan el lenguaje ciudadano, es decir, construyen una oralidad específica; en este caso, el lenguaje está reelaborando y asimilando una realidad, la ciudad que se fija en el personaje al punto de modificar su lenguaje funciona para comprender cómo el espíritu moderno de la urbe se asimila y se integra a contextos más amplios.

---

<sup>156</sup> Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, 111.

<sup>157</sup> *El señor alcalde* (1938) de Gilberto Martínez Solares y *Del rancho a la capital* (1941) de Raúl de Anda explican este fenómeno.

<sup>158</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, (México: Trillas, 1991), 168.

A *Nosotros los pobres* (1947) le seguiría *Ustedes los ricos* (1948), *¡Esquina bajan!* (1948) y *Hay lugar para... dos* (1949), testigos de lo que Ayala Blanco distingue como el nacimiento de un género cinematográfico nacional en el que la urbe es el espacio para nuevas convenciones. Ayala Blanco distingue tres tipos de convenciones: pintoresquismo delirante, en el que la ciudad aparece retratada de acuerdo a su fauna citadina, elabora una mitología,<sup>159</sup> es decir, retrata el perfil de la gente que habita la vida cotidiana de la ciudad; la convención pintoresquismo intimista,<sup>160</sup> en la que las cintas recurren a la descripción precisa para construir la vida de sus personajes en la ciudad; y finalmente el caos citadino,<sup>161</sup> tratamiento que muestra el acelerado y caótico estilo de vida de las grandes ciudades.

De 1949 a 1952 el número de producciones relativas al género de la ciudad aumenta considerablemente hasta que el melodrama citadino se diluye ante la comedia doméstica: “El melodrama citadino eliminó la pluralidad de sus personajes y se asimiló, con grandes bienvenidas y vítores, al Melodrama Común y Vulgar. Después de 1952 a nadie le interesaría indagar si la acción de una película sucede en la ciudad o no.”<sup>162</sup> Para Ayala Blanco, aunque las películas de la ciudad fueron muchas, ellas presentaban un esquema general: actuaban por reducción, es decir, el pueblo de la comedia ranchera había sido sustituido por un barrio urbano; la ciudad en el cine generalmente era tratada con recelo, esto es, la urbe se presentaba como enemiga de la vida pacífica del campo, por lo que el cine no lograba hablar de la vida urbana desde dentro, “escarbando relaciones de causa y efecto” dando como resultado películas que comunican la idea nociva de una ciudad.

---

<sup>159</sup> Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, 116.

<sup>160</sup> *¡Esquina bajan!* (1948) y *Hay lugar para... dos* (1949),

<sup>161</sup> *Confidencias de un ruletero* (1949), *El rey del barrio* (1949) son algunos ejemplos.

<sup>162</sup> Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, 123.

Sobre la idea nociva de ciudad, es necesario señalar que este rasgo no es exclusivo del cine mexicano de mediados de siglo. Este fenómeno se aprecia en la crítica de la urbe desde la antigüedad. En su “Breve historia del malestar por la ciudad”, Héctor Quiroz refiere que incluso en los textos bíblicos se aprecia el malestar que produce la urbe:<sup>163</sup> a partir de la concepción de malestar que ellas generan surge toda una variedad de representaciones. Conviene además matizar la caída del melodrama urbano propuesto por Ayala Blanco, con la idea de Carlos Monsiváis, quien entiende que “Lo urbano se impone, y con ello la conveniencia de variar de escenarios y de idioma dramático[...] Los prejuicios del modernismo continúan pero su reubicación los debilita. No es lo mismo condenar a la adúltera en un pueblo que prodigarle anatemas en un conjunto habitacional”.<sup>164</sup> De esta manera, también el melodrama se actualiza. Esto podría ser notorio por ejemplo, en el papel que adquiere la mujer en el celuloide, pues muchos de sus comportamientos se modifican con las transformaciones sociales de la modernidad que en algunas cintas permiten ver a una mujer que trabaja, sostiene a su familia e incluso tiene acceso a la educación superior, lo que no la excluye de ser objeto de juicios morales. Lo que propone Monsiváis es que, lejos de decaer entrados los años cincuenta, el melodrama revisa las nociones fundamentales de la narración tradicional (prostitución, adulterio, honra) y las actualiza al ritmo de la evolución de la ciudad. Las convenciones permanecen, se mezclan y actualizan, pues ellas se ajustan al ritmo de la modernidad. Al respecto, resulta necesario analizar qué papel juega el espacio en el ejercicio de actualización que experimenta el melodrama de esta época. A lo largo de este trabajo sostengo que existen materiales fílmicos que sí logran

---

<sup>163</sup> “Caín después de asesinar a su hermano, huye y tras llevar una vida errante y miserable, funda la primera ciudad como una especie de castigo que llevaba implícito el origen mismo de la civilización. En la misma tradición judeo-cristiana, Babilonia representaba la encarnación de todos los males”. Héctor Quiroz, “El malestar por la ciudad contemporánea a través del cine” [en línea], disponible en <http://www.art-mirall.org/proyecto/quiroz2.pdf>, consulta 26 de mayo, 2017.

<sup>164</sup> Carlos Monsiváis, “El melodrama: “No te vayas mi amor, que es inmoral llorar a solas”, 109.

hablar de una vida urbana, llevando las relaciones de causa y efecto no a la idea siempre nociva de una ciudad sino a una crítica de la modernidad que en muchas ocasiones se percibe en la urbe.

Lo moderno figura como una presión y desafío para los personajes que toman la urbe, reciben sus significados y en muchos casos los reinterpretan. Más que actuar por reducción, creo que la ciudad es detonante, un elemento que permite experimentar con la novedad del escenario y las situaciones que de él deriven. Considero que la ciudad en el melodrama puede considerarse, además de nociva, catártica e incluso, escenario idóneo para la crítica social.

De acuerdo con Ayala Blanco, este cine tampoco consiguió retratar la lucha de clases, pues las representaciones de diversas clases sociales se muestran sin oponer de modo extraordinario dos grupos, como ricos y pobres. Por un lado está la imagen de los pobres y por otro, independiente, la imagen que se construye de los ricos omitiendo la creación de imágenes de la clase media.<sup>165</sup> Conviene contrastar esta idea con la existencia de cintas como *La casa del ogro* (1938) o *Una familia de tantas* (1948) donde de manera implícita se retrata a la clase media, es decir, pese a no ser el tema central de la cintas, sí lo consideran. Para el autor, el cine nacional de ciudad, a diferencia del cine social norteamericano o el neorrealismo italiano, no delata la injusticia, la opresión o el abuso de poder, interesándose por lo pintoresco como incentivo del sentimentalismo y retraimiento.<sup>166</sup>

A mediados de siglo el cine comercial domina aunque también están presentes producciones que guardan relación con otro tipo de intereses, como es el caso del

---

<sup>165</sup> Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, 126.

<sup>166</sup> Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, 126.

documental de compilación *Memorias de un Mexicano* (1950) de Carmen Toscano, *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel o *La noche avanza* (1951), de Roberto Gavaldón. La variedad de géneros responde a un mercado que, compitiendo con la televisión, encuentra oportunidades de producción aunque no evita la crisis de la industria que se agudiza a lo largo de la década de los cincuenta. Es el sexenio de Miguel Alemán, una guerra fría y el regreso de la presencia de Hollywood buscando recuperar su lugar como líder de producciones marcan la pauta. A pesar de que el cine es la sexta industria nacional se percibe una desaceleración de las producciones, es el inicio de una crisis que se hará notar durante todo el sexenio alemanista. Durante esta etapa, el cine de cabareteras y el denominado “de arrabal” funcionan como espejo de una realidad urbana que se industrializa, delatando en pantalla las consecuentes desigualdades surgidas con el desarrollismo. La realidad urbana, la marginal, es tema de estas películas reduciendo la problemática social a prototipos y lugares conocidos como el barrio o la vecindad, en este caso, el ejemplo más sintomático es *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, quien consigue desmitificar la miseria y sus efectos en una película que se inspira en la nota roja y retrata casos de delincuencia juvenil entre otros conflictos. La idea de pobreza se relaciona con la noción de una sociedad descompuesta que se aleja de las representaciones anteriores que se habían construido de la ciudad, para denunciar un panorama de miseria urbana.

En competencia con la televisión, el cine de los años cincuenta se apropia de fórmulas televisivas dando como resultado el cine de horror o el de luchadores enmascarados anticipando una crisis y una fuerte competencia con Hollywood. De igual manera, el cine hollywoodense promueve otros temas para diferentes públicos, como el cine para adolescentes de clase media, frente a los que la representación de la marginalidad

pierde espacio en el cine, esta es representada generalmente en comedias protagonizadas por cómicos, en las que la desigualdad social es un elemento cómico en un escenario común, el barrio o la vecindad.<sup>167</sup>

Más que enunciar un género propio de la ciudad para comprender el impacto de la metrópoli en el cine, mi intención es pensar en el melodrama como la matriz que genera ideas, emociones y experiencias en torno a la urbe para alimentar a su vez el imaginario de la modernidad. Conviene pensar entonces en un melodrama urbano y caracterizarlo no sólo porque se desarrolle en la ciudad, sino como género que entiende a la metrópoli como elemento fundamental para dar cuerpo a la idea de transformación modernizadora: es en ella donde toma forma la imagen del progreso; es en esta conformación de imágenes urbanas donde cobran importancia las consecuencias sociales de la industrialización, donde la presencia de las migraciones con sus grandes flujos humanos adquiere fuerza simbólica. A la estructuración de la urbe moderna, regida por la habitabilidad, la higiene y la eficiencia y los nuevos flujos urbanos, se adiciona también una estructura de poder, que introduce y regula una nueva etapa y la identidad del habitante de una urbe novedosa, entre otros fenómenos.

En síntesis, la urbe es el mapa idóneo del sufrimiento del hombre y el melodrama funciona como la épica popular de la modernidad mexicana. Más que comprender la modernidad a partir de un género urbano, mi trabajo la entiende como una fórmula — podríamos llamarla “melodramópolis” —, la conjunción entre melodrama y urbe, elementos que se complementan e interactúan para dar cuenta de la experiencia moderna.

Me interesa remarcar en este aspecto que al hablar del binomio arquitectura y cine, la melodramópolis, nos enfrentamos a dos clases de textos convergentes y dialécticos: por

---

<sup>167</sup> Oscura Gutiérrez, “La representación de la pobreza urbana en el cine”, 104.



un lado un texto espacial de la modernidad, leído a través de la arquitectura y la urbe; y por otro lado al texto sentimental de la ciudad, que despliega sus líneas en el melodrama. Este segundo texto es fundamental para llegar a la comprensión de la experiencia moderna, pues como género formativo de las familias ciudadanas, de sus procesos morales –de la duda, las lágrimas y el sacrificio como sus paradigmas-, y de identificación nacional, en sus tragedias se hacen visibles las catarsis<sup>168</sup> y reacciones a la modernidad.

El corpus fílmico producido a mediados de los años cincuenta cumple la función de preparar al espectador a un nuevo modo de vida que incluye nociones como la habitabilidad, la socialización y el consumo y es en esa intención didáctica donde se aloja el sentido modernizador del cine. Partiendo del trabajo de Paranaguá, distingo que la modernidad cinematográfica se hace presente de acuerdo a la exaltación de las siguientes características:

1. Una de las constantes de las primeras producciones nacionales del siglo, y que se mantiene por lo menos tres décadas más, es el contraste de una realidad rural con una urbana.
2. En el cine que se propone la representación de una sociedad que se abre paso a una nueva realidad, permanece la necesidad de mostrar a una colectividad en movimiento. Las tomas de la ciudad, generalmente muestran tráfico de vehículos, flujos de ciudadanos, desplazamientos y actividades que en algún momento se contextualizan dentro del ajetreo urbano.
3. Las cintas de mediados de siglo son una exaltación de la nacionalidad puesto que este es el rasgo que se difunde como constituyente de una sociedad moderna.

---

<sup>168</sup> De acuerdo con Monsiváis, la catarsis es el instrumento formativo o didáctico pues exagera y engancha, promoviendo identificación y orientación sobre cómo debe negociarse con la realidad. Véase Carlos Monsiváis, “El melodrama: “No te vayas mi amor, que es inmoral llorar a solas”, 105.

4. En algunas de ellas, impera la caracterización de un cosmopolitismo, que junto con el nacionalismo definen una “misma aspiración a la modernidad, donde los arcaísmos y las tradiciones se vuelven rasgos de identidad.”<sup>169</sup>
5. Esta impreso el ánimo de que estas cintas funcionen como autorretratos de la sociedad, pues sin olvidar el objetivo didáctico del cine clásico, es a partir de este reflejo que se enseña cómo se adquieren nuevas costumbres y el proceso para llegar a ellas, en síntesis, funcionan como una guía para aspirar a “ser modernos”.
6. La urbanización favorece nuevas formas de habitar y de sociabilizar, el cine de la época de oro es el retrato de una cultura de la modernidad urbana en formación.

En este capítulo he intentado definir un tipo de experiencia universal, caracterizada particularmente en el contexto nacional de mediados de siglo. La revisión del término es nodal en la investigación pues a partir de la idea de modernidad se capta y evoca la ciudad que ocurre en el cine. El espíritu de convergencia entre la novedad y el pasado que se queda atrás, la fuerza del impulso modernizador, entre otros, son los motores simbólicos de las representaciones que se analizarán en esta tesis.

Entiendo el modernismo como un tipo de experiencia, sobre la idea de proceso, pues esto hace posible tratarla en el contexto que me interesa, el social y el espacial. Considero que la interpretación que he realizado del concepto sigue de cerca lo estipulado por Marshall Berman, en tanto que se define a la actitud que emana del momento, sugiriéndose que es de ese estado humano del que surgen las situaciones y tensiones de la vida moderna.

El horizonte de enunciación nacional de esta experiencia coincide con lo propuesto por Olivier Debrouse y Rita Eder, en tanto espíritu renovador y experimental en el ámbito

---

<sup>169</sup> Paranaaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, 64.

estético mexicano. Mi trabajo sigue el camino abierto por Berman aunque mi ejercicio apunta a la búsqueda del ánimo moderno en la imagen y no en el texto. Si la cinematografía nacional se encargó de configurar un espejo en donde el hombre moderno se reflejara, generando una cantidad considerable de imágenes, un rasgo que caracteriza dichas imágenes es el espacio urbano en el que se desarrollan. Esta característica modernizadora y el género del melodrama, matizarán la modernidad que retratan las cintas, articulándose así el binomio operativo entre cine y ciudad propuesto anteriormente.

El cuadro que propongo explorar y definir en torno a la idea de lo moderno pretende delinear algunos de los ambientes y formas simbólicas que suceden en la ciudad mexicana de mediados de siglo, creando un orden urbano diferente –cultura de la modernidad urbana–, tratando de captar con esto los modernismos y las modernizaciones de los habitantes de esta urbe.

## *Capítulo 3*

### Habitar la ciudad moderna

Las metrópolis proporcionan oportunidades para imaginar formas de vida, el cine ayuda a crear imaginarios al tiempo que retrata formas de vida. En este binomio se aloja la creación de una fantasía moderna, en la que los habitantes, inspirados por deseos y experiencias, expresan la idea que tienen de sí mismos y de su entorno, creándose imaginarios urbanos. La hipótesis que se propone en este capítulo es que el espacio arquitectónico influye en la construcción de un sujeto social, en este caso, un sujeto también moderno cuyas acciones consolidan imaginarios apreciables en el cine.

Para analizar el impacto del espacio en una película, acercarse a los imaginarios urbanos resulta sustancial. Para desarrollar una noción de imaginario urbano parto del texto *Imaginarios urbanos* de Armando Silva,<sup>170</sup> quien propone que la ciudad se construye a partir de las fantasías que crean sus propios habitantes. Para Silva, ciudad es una imagen que se construye y transforma lenta y colectivamente, superando la materialidad arquitectónica y acudiendo a un terreno más cultural con el fin de identificar y recordar una determinada realidad urbana. Para el caso de los imaginarios urbanos, la arquitectura resulta

---

<sup>170</sup>Armando Silva, *Imaginarios urbanos*, (Bogotá: Editorial Tercer Mundo, 2000).

útil en la medida en que se utiliza y “sirve como espacio identificador y como lugar de la expresión urbana”.<sup>171</sup> Con esta idea anticipamos que, al hablar de un imaginario urbano, nos referimos a las imágenes que crea la sociedad para dar significación a su entorno. Al respecto Silva puntualiza que:

Cada ciudad tiene su propio estilo. Si aceptamos que la relación entre cosa física, la ciudad, vida social, su uso, y representación, sus escrituras, van parejas, una llamando a lo otro y viceversa, entonces vamos a concluir que en una ciudad lo físico produce efectos en lo simbólico: sus escrituras y representaciones. Y que *las representaciones que se hagan de la urbe, de la misma manera, afectan y guían su uso social y modifican la concepción del espacio*.<sup>172</sup>

Los imaginarios se interesan por las imágenes y su carga imaginaria. Para comprender la injerencia de éstas en la comprensión del proceso que me interesa, propongo anclar el concepto de imaginario urbano al campo de los estudios visuales. De acuerdo con Nicholas Mirzoeff, la cultura visual “se interesa por los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o el placer conectados con la tecnología visual”.<sup>173</sup> El cine claramente es una tecnología que se inscribe en esta búsqueda, pues las representaciones que genera amplían las visiones, en este caso concreto sobre lo urbano, al tiempo que pueden incluso servir como escuelas de costumbres, como hemos señalado en el apartado anterior. Me interesa relacionar la noción de imaginario urbano con la cultura visual pues ésta resulta autorreferencial. Es decir, al ampliar la noción de cultura hace referencia a ella, que es también lo que se pretende con el estudio de representaciones espaciales en el celuloide aquí propuesto.

Los estudios visuales encauzan las imágenes hacia una “estructura interpretativa fluida, centrada en la comprensión de la respuesta de los individuos y los grupos a los

---

<sup>171</sup> Silva, *Imaginarios urbanos*, 13.

<sup>172</sup> Silva, *Imaginarios urbanos*, 13. El énfasis es mío.

<sup>173</sup> Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, (España: Paidós, 2003), 19.

medios visuales de comunicación”.<sup>174</sup> La presente investigación es compatible con esta idea pues busca abordar lo visual como elemento que se transforma en lugar de interacción social, de definición de una identidad o de enunciación de algún anhelo social. En la imagen y en lo imaginado hay una ruta que conduce a un proceso cultural que es, en síntesis, la realidad exterior que subyace a dichas imágenes del imaginario, conviene además recordar que la modernidad está marcada por lo visual. Lo que el cine muestra son fragmentos mentales que tratan sobre la ciudad: son imágenes de la cultura material y en ese sentido, desde la óptica de los estudios visuales, en ellos se “crean y discuten los significados”.<sup>175</sup> En síntesis, ambos consolidan un sistema de significados.

Por lo anterior, resulta pertinente analizar las imágenes que se generan sobre una ciudad puesto que ella se identifica por lo edificado. En consecuencia, las representaciones que se divulgan o mediatizan de ésta influyen en la construcción de una identidad urbana de la modernidad. Para lo anterior, el binomio cine y ciudad resulta operativo pues es ahí donde lo imaginario impone un valor. El caso que nos interesa analizar es el de la ciudad en el cine, concretamente cómo los objetos urbanos, además de tener una función de utilidad, pueden expresar una valoración imaginaria que proporciona más ideas sobre lo que significa ser habitante de determinada ciudad.

Los relatos imaginarios, es decir, las ideas o historias que los ciudadanos construyen de sus ciudades, funcionan como puntos de vista de las ciudades: a través de los imaginarios es que puede saberse cómo usa el ciudadano su ciudad,<sup>176</sup> y al mismo tiempo

---

<sup>174</sup> Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, 22.

<sup>175</sup> Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, 24.

<sup>176</sup> Esto es definido por Silva como “punto de vista ciudadano”: “Una serie de estrategias discursivas por medio de las cuales los ciudadanos narran las historias de su ciudad, aun cuando tales relatos pueden, igualmente, ser representados en imágenes visuales”. Silva, *Imaginarios urbanos*, 22.

cómo el habitante, en este caso moderno, entiende a la urbe. Esta es la idea que se persigue al introducir el concepto de imaginario urbano al terreno del análisis del espacio en el cine, concretamente en dos cintas de mediados de siglo: *Maldita Ciudad* (1954) de Ismael Rodríguez y *¿A dónde van nuestros hijos?* (1956) de Benito Alazraki. En síntesis, el escenario urbano se compone de múltiples imágenes todas ellas con diferentes intenciones comunicativas. En este contexto, el cine es y funciona como una estrategia de representación y como tal muestra tan solo alguno de los infinitos puntos de vista que ayudan a construir la imagen (imaginaria o real) de una ciudad.

En estas cintas conviven también diversas circunstancias culturales que perfilan más precisamente el acontecer moderno que las enmarca. Tres factores se interrelacionan en estas cintas, apuntalando las circunstancias de cambio que permiten identificar la modernidad, me refiero a la transición entre los escenarios tradicionales (asociados con la imagen de la provincia) y urbanos, circunstancia que como analizamos anteriormente, responde al cambio social que es particularmente visible en el cine. Este factor se ve complementado por la aparición en pantalla de una clase media, nuevo actor social que encarna de manera específica los deseos y aspiraciones de un grupo social en un nuevo contexto urbano. Como parte inherente de la industrialización del país, este nuevo grupo se vuelve centro de las interrogantes sobre el desarrollo social y con ello, entran en juego los modos en cómo se desenvuelven sus relaciones. La crisis de la estructura familiar, los deseos de movilidad social, una fuerte dependencia del corporativismo estatal son, en síntesis, algunas de las manifestaciones que expresan la presencia de este grupo en pantalla.

Junto a la transición de escenarios y a la visibilidad de la clase media, el tema de la identidad es una constante que parece proporcionar sentido a las nuevas inquietudes

expresadas en estos filmes. Al respecto, Stuart Hall propone que uno de los principios del concepto de identidad es la mediación entre un sujeto y su práctica social o política identitaria. El concepto de identidad recae en el ejercicio de una identificación que se construye como un reconocimiento común entre sujetos o comunidades; la identificación es un proceso y esa es la instancia operativa que hace que el término identidad funcione.<sup>177</sup> La identidad se construye de múltiples maneras y por ello se representa a través de diferentes discursos, prácticas o posturas. En las dos cintas que nos ocupan en este apartado, la inclusión de tópicos relativos al nacionalismo, a la conciliación del pasado con el presente, entre otros, cumplen la función de identificar a los personajes con su idea de pertenencia a una nación, ideas que se desarrollarán más adelante, en el análisis de las mismas.

La identidad tiene que ver con cuestiones referidas al uso de la historia, la lengua y la cultura;<sup>178</sup> la identidad se constituye como una representación en cada uno de estos recursos y es posible observarlas en el cine y en conjunto con la arquitectura, pues esta última asigna identidad a los sectores urbanos. En síntesis, la representación de una urbe industrializada y en expansión, la presencia de la clase media y la búsqueda de una identidad son tópicos que complementan y refuerzan los modos en que los ciudadanos se imaginan en una urbe y, en ese sentido, son analizados a continuación.

### 3.1 *Maldita ciudad*

El tema de la migración de la provincia a la ciudad y lo que implica la vida en la urbe puede considerarse como constante en la producción cinematográfica nacional, en la que, generalmente, se narran las situaciones que viven los migrantes en lo que supone un

---

<sup>177</sup> Stuart Hall, "Introducción: ¿Quién necesita identidad?", en *Cuestiones de Identidad Cultural*, Stuart Hall y Paul Du Gay (comps.), (Madrid: Amorrortu, 2003), 17.

<sup>178</sup> Hall, "¿Quién necesita identidad", 18.



contraste de costumbres del ámbito de provincia –que podemos asociar a la idea de tradicional–, al urbano. Una de las películas que retrata bien esta situación es *Maldita ciudad*<sup>179</sup> realizada en 1954 por el director Ismael Rodríguez. En ella toma forma la historia de una familia de pueblo que se traslada a la ciudad luego de que al jefe de familia, médico de profesión, le ofrecen un cargo importante en el Departamento de Salud. Del tranquilo pueblo de Chamácuaro, Michoacán salen el doctor Arenas (Fernando Soler), María, la madre de la familia (Anita Blanch), que es muda y está en silla de ruedas, la hija Victoria Arenas y el tío Lupe Godínez. A lo largo de la historia se muestra cómo la vida de esta familia se trastoca en el ámbito urbano. Resulta destacable que en este contexto, algunas de las situaciones que vive la familia ocurran en el grupo de viviendas multifamiliares<sup>180</sup> Centro Urbano Presidente Miguel Alemán, conjunto arquitectónico proyectado por Mario Pani y característico de la modernidad nacional.

Como todo melodrama, este no está exento de pesimismo, rasgo que se avizora desde el título del filme, pues perfila la vida de la ciudad como un ámbito de corrupción que se alberga en espacios de vicios que provocan una pérdida de los valores y la moral. Cuando la familia Arenas llega a la capital y se instala en el multifamiliar, la hija socializa con la vecina, una joven liberal que induce en la protagonista conductas poco apegadas con las de su vida en el pueblo. El padre, por su parte, comienza una doble vida con su

---

<sup>179</sup> México, 1954, duración: 90 minutos. Producción: Ismael Rodríguez. Dirección: Ismael Rodríguez. Argumento y adaptación: Ismael Rodríguez y Carlos Orellana. Fotografía: Ignacio Torres. Música: Rosalío Ramírez. Escenografía: Francisco Marco Chillet. Intérpretes: Fernando Soler (doctor Antonio Arenas), Anita Blanch (doña María), Carlos Orellana (don Lucas), Martha Mijares (Virginia), Julio Aldama (Lupe Godínez), María Victoria (Paquita), Luz María Aguilar (Betty). Véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol.7 (México: Conaculta-Universidad de Guadalajara-Imcine-Gobierno de Jalisco, 1993), 189.

<sup>180</sup> Respecto al término multifamiliar, señala Enrique de Anda que “Multifamiliar es el nombre genérico que en México se dio al edificio de varios niveles que sirvió para alojar viviendas en unidades independientes llamadas “departamentos”, siguiendo fundamentalmente al esquema de prisma cuadrangular usado en los primeros edificios que con este fin se proyectaron en Europa central desde la década de los años veinte. Mario Pani fue el principal difusor del término que, como tal, sigue vigente en México. Véase Enrique X. de Anda, *Vivienda colectiva de la modernidad en México. Los multifamiliares durante el periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952)* (México: UNAM-IEE, 2008), 21.

secretaria y, ante las presiones económicas, se deja sobornar por un laboratorio para introducir en los hospitales un medicamento que no sirve. Desde su silla de ruedas y en silencio, la madre observa como su familia pierde el rumbo entre las costumbres de la gran ciudad.

El padre acude a un burdel de lujo en donde encuentra a su hija tendida en una cama. La muchacha, embarazada, se ha sentido mal y es llevada al hospital; se le han suministrado los medicamentos inservibles que el padre ha autorizado a cambio de soborno. Ella muere y el padre es detenido acusado por actos de corrupción.

En este melodrama, el espacio cobra una significación relevante, pues es en la ciudad, en términos generales, y en el centro habitacional, en términos específicos, donde los valores tradicionales característicos de la provincia se diluyen, idea expresada sintéticamente en el cartel publicitario de la cinta en el que los dos personajes principales se muestran al centro. El doctor Arenas sostiene el cuerpo tendido de Victoria, cuyo color de piel denota la enfermedad. Al fondo se deja ver una ciudad comprendida como moderna por la altura de sus edificios; varias ventanas se iluminan dando la idea de una multiplicidad de humanos que la habitan; enfatizando al mismo tiempo la noción de una ciudad implacable, que no descansa, ajena al ritmo de la naturaleza. Cabe destacar que la noción de ciudad que ahí se construye parece evocar a una urbe que no es la mexicana; la ilustración muestra un conjunto de torres altas, que sobresalen de otros edificios de menor altura, una imagen que carece de un referente nacional pero que explica bien el sentido de mega urbe que se quiere enfatizar. El ejercicio de síntesis que provoca esta imagen revela la idea de que la ciudad surte efectos negativos en el hombre, en este caso Victoria.



1. Póster de la cinta *Maldita ciudad* (1954). Director Ismael Rodríguez. (Fuente: Filmaffinity.com)

### 3.1.2 El centro urbano “Presidente Alemán”

La vivienda multifamiliar surge en un contexto de densificación de la ciudad en el que la expansión urbana, el incremento del valor del suelo, la especulación, entre otros, impulsan una nueva urbanización. Hasta la década de los treinta, el déficit de vivienda fue un problema poco atendido. La mayor parte de los proyectos de vivienda social pública que surgen entonces no atienden las necesidades de las clases populares en general pues se enfocan en construir casas para los trabajadores del gobierno. En este tenor, son notables las propuestas de inicios de la tercera década del siglo XX, como las obras de Juan Legarreta financiadas por el Departamento del Distrito Federal después de un concurso para

el diseño de vivienda obrera convocado en 1931. En estos conjuntos habitacionales se experimentó con la construcción en serie de casas, lo que resultaba económico y proporcionaba una solución a la necesidad del estado de cobijar a sus empleados con viviendas.<sup>181</sup> Para 1938, otras propuestas de carácter socialista se discutían en la ciudad, entre ellas las de los arquitectos Alberto T. Arai y Raúl Cacho, con sus ideas para la Ciudad Obrera.<sup>182</sup> Aunque existe el impulso por atender el déficit de vivienda, este esfuerzo es parcial:

[...] la creciente demanda de suelo y vivienda propició el desarrollo de los primeros conjuntos habitacionales de alta densidad financiados por el Estado, aunado a la multiplicación de fraccionamientos residenciales de nivel alto y medio. Sin embargo, una proporción creciente de la población de menores recursos quedó fuera de estas iniciativas institucionales, y dieron lugar a la formación de asentamientos irregulares en las zonas periféricas menos atractivas para el mercado inmobiliario formal.<sup>183</sup>

A finales de la década de los años cuarenta, surge el proyecto del multifamiliar que junto con la vivienda patrocinada por el Estado, buscaba también la densificación de la ciudad. Esta situación se vincula con la premisa de que, como resultado de la industrialización, la ciudad se había convertido en un lugar inhabitable. La vivienda colectiva, tipología que se desarrolla principalmente en el centro del país, reafirmaba la idea de una transformación de la urbe sustentada en el crecimiento vertical de la misma, al tiempo que suponía un nuevo código de habitabilidad.

Atendiendo a la necesidad habitacional para el gremio burocrático, la Dirección de Pensiones, hoy ISSSTE, bajo la égida del licenciado Alba, designó a Mario Pani como

---

<sup>181</sup> Arquitectos como Enrique del Moral, Juan O’Gorman y Enrique Yáñez también desarrollaron proyectos en este ámbito.

<sup>182</sup> Ver Enrique Ayala Alonso, *Habitar la casa: Historia, actualidad y prospectiva* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010), 87.

<sup>183</sup> Héctor Quiroz Rothe, 117, “Elementos para una teoría de la ciudad mexicana contemporánea desde la práctica urbanística” en *Andamios*, vol. 10. No. 22, mayo-agosto, 2013, 117.

encargado de la realización del conjunto multifamiliar del Centro Urbano “Presidente Alemán” (CUPA). La obra, realizada por Mario Pani y su Taller de Urbanismo<sup>184</sup> contó con la participación de todos sus miembros, destacándose en lo urbano la participación “José Luis Cuevas, Domingo García Ramos, Homero Martínez de Hoyos y del ingeniero Víctor Vila”.<sup>185</sup> El principal colaborador dedicado a la formación del proyecto arquitectónico fue el arquitecto Salvador Ortega Flores<sup>186</sup> y de igual importancia fue la participación del ingeniero Bernardo Quintana, quien en ese momento fundó la empresa Ingenieros Civiles Asociados (ICA),<sup>187</sup> para encargarse de la construcción.

Los multifamiliares del gobierno alemanista fueron realizados “con fondos provenientes del ahorro de los burócratas depositado en la Dirección de Pensiones Civiles, y con financiamiento hipotecario proveniente de la banca que para tal efecto fue creada por el alemanismo”.<sup>188</sup> El Centro Urbano “Presidente Alemán” fue construido de 1947 a 1949 en un terreno de cuarenta mil metros cuadrados en la Colonia del Valle con una inversión de veinte millones de pesos aproximadamente.<sup>189</sup> Entre las calles de Félix Cuevas,

---

<sup>184</sup> En referencia al Taller de Urbanismo del arquitecto Pani, el ingeniero Víctor Vila comenta que el arquitecto Pani tuvo contacto con el arquitecto José Luis Cuevas en el desarrollo del proyecto para el Monumento a la madre, mismo que contemplaba la regeneración de los alrededores. Pani se acercó a Cuevas para solicitarle sus servicios pues él había participado en la obra de la apertura de la calle de Dolores y su conocimiento ayudaría al desarrollo del nuevo proyecto. A partir de ahí comenzó una relación de colaboraciones que originaron el Taller de Urbanismo del Arquitecto Mario Pani. El taller desarrolló los estudios para el CUPA, la unidad Modelo en Guadalajara, y las unidades habitacionales de Vértiz Narvarte, así como los estudios de planificación regional de Acapulco y el plano regulador de la ciudad de Mérida, entre otros. Aunque Cuevas murió en 1952, el taller siguió funcionando y formando profesionales recién egresados. Para Vila, el taller fue desde sus inicios una “escuela de urbanismo aplicado”. Véase Víctor Vila, “El Taller de Urbanismo del arqu. Pani”, *Arquitectura México* 67 (1959): 159-160.

<sup>185</sup> Mario Pani, *Los multifamiliares de pensiones* (México: Editorial Arquitectura, 1952), 7.

<sup>186</sup> Pani, *Los multifamiliares de pensiones*, 8.

<sup>187</sup> ICA se fundó “el 4 de julio de 1947” para participar en el concurso del Centro Urbano Presidente Alemán. Antes de que existiera ICA, los contratos de construcción se otorgaban en función de influencias políticas que beneficiaban a militares y políticos que posteriormente conseguían ingenieros para realizar las obras. Ante una carencia de empresas constructoras en México, Bernardo Quintana congregó a varios miembros del gremio ingenieril para formar ICA. Precisa Luis Aboites que “siguiendo el proyecto arquitectónico de Mario Pani, ICA presentó la propuesta más barata (183 pesos por metro cuadrado) y el plazo más corto, 2 años. [...] ICA ganó la licitación y ese logro se explica en buena medida por una innovación tecnológica importante, la mecánica de suelos, una especialidad de la ingeniería poco desarrollada en México hasta entonces.” Véase Luis Aboites Aguilar, “Bernardo Quintana e ICA”, *Movilidad social de sectores medios en México. Una retrospectiva histórica (siglos XVII al XX)*, Brígida von Metz (coord.), (México: CIESAS-Porrúa, 2003).

<sup>188</sup> De Anda, *Vivienda colectiva de la modernidad en México*, 196.

<sup>189</sup> Pani, *Los multifamiliares de pensiones*, 22.

Mayorazgo, Parroquia y Avenida Coyoacán, el proyecto de Pani propuso la adopción de un sistema urbano y arquitectónico, inspirado en los proyectos de Le Corbusier, que mediante la distribución de edificios altos dejaba superficies libres utilizables en jardines y áreas comunes. La solución propuesta en este proyecto comprendía la construcción de bloques prismáticos disponiendo en forma de zig-zag los edificios altos, con cuatro bloques independientes en cada una de las esquinas y seis edificios bajos en dos grupos. Un edificio de una planta para la administración así como guardería, jardines y áreas recreativas, comercios y zonas de estacionamiento.



2. Centro Urbano Presidente Alemán. Vista aérea en la que se observa la disposición en zigzag del cuerpo central así como las dimensiones del conjunto, 1949. (Foto: Compañía mexicana de erofoto. Tomada de: Arquine.com, *65 años del CUPA.*)

El centro urbano era capaz de albergar a 5400 habitantes en 1080 viviendas: “De los trece pisos de los edificios altos, doce están destinados a habitaciones; la planta baja, a comercios y pórticos de circulación. [...] De esta manera hay en dichos edificios sólo una

---

circulación horizontal cada tres pisos, y en toda la altura únicamente cinco paradas de elevadores.”<sup>190</sup> Para atender las diferentes necesidades de las diversas familias que habitarían el multifamiliar se planearon cuatro tipos de departamentos con comedor, cocina, baño y recámaras en los que se propuso un mínimo de muebles para así facilitar su aseo y conservación, aspecto que, como se analiza a continuación, queda plasmado en varias secuencias de la cinta. Pensando en actividades de esparcimiento se construyó una alberca semiolímpica, así como canchas deportivas; como parte de los servicios se diseñó un edificio administrativo para atender la conservación del inmueble y se dispusieron una oficina de correos, de telégrafo y una unidad sanitaria. Éstos servicios se vieron complementados con una guardería infantil, una lavandería y locales para múltiples comercios.

Dotar al complejo habitacional de tales complementos consolidaba la idea de construir un microcosmos o una ciudad miniatura que cubriría las necesidades de todos los habitantes sin tener que salir de la unidad. Si volvemos a las ideas de su autor es posible comprender la idea que de la arquitectura moderna se divulgaba con este tipo de obras:

Desde el punto de vista urbanístico, la solución del Centro, con una densidad de población de más de 1,000 habitantes por hectárea, *señala el verdadero camino que deben seguir las grandes ciudades modernas. Con este sistema, la ciudad de México podría ser cinco veces más pequeña* y se hallaría en aptitud de *dedicar el 80% de su superficie a jardines y parques, mejorando notablemente sus condiciones higiénicas con el predominio de los espacios verdes sobre las áreas construidas*; se obtendría también, así, una disminución importantísima en el costo de servicios urbanos, lográndose además una economía enorme en tiempo y dinero en el transporte de sus habitantes.<sup>191</sup>

Las palabras de Pani revelan el sentido renovador que se le confería a este tipo de obras, en primera instancia en términos arquitectónicos, pues como aclara el autor, el

---

<sup>190</sup> Pani, *Los multifamiliares de pensiones*, 27.

<sup>191</sup> Pani, *Los multifamiliares de pensiones*, 33. El énfasis es mío.

desarrollo de esta tipología espacial implicaba una transformación de la traza urbana y del diseño arquitectónico de bajo costo para las masas, así como el impacto social que se pretendía con las mismas pues esta arquitectura implicaba una transformación de las dinámicas o modos de habitar de los usuarios para los que se proponía una mejora en la calidad de vida, con una vivienda higiénica y económica que además conglomeraba en su interior todos los servicios necesarios para vivir en la gran ciudad, como una “gran máquina para habitar”<sup>192</sup> al servicio de los ciudadanos. Tal y como lo apunta su autor: “Todo esto constituye los servicios públicos entendidos con un criterio de profunda sociabilidad y de habitabilidad humana y verdadera. No basta la construcción de habitaciones si no es complementada por todos aquellos otros elementos de los que el hombre se vale para vivir como necesita.”<sup>193</sup>



3. Centro Urbano Presidente Alemán. Fachada del cuerpo central. Foto: Guillermo Zamora. 1949. (Fuente: Arquine.com, 65 años del CUPA).

---

<sup>192</sup> En *Hacia una arquitectura*, libro de Le Corbusier publicado por vez primera en 1923, el arquitecto recopila ideas fundamentales de su pensamiento antes publicadas en la revista *L'Esprit Nouveau*. Uno de estos principios fue la idea de comprender la casa como objeto útil, “una máquina para habitar” que guardara consonancia con los avances industriales del momento: “La casa ya no será esa cosa pesada y que pretende desafiar los siglos, el objeto opulento por el cual se manifiesta la riqueza; será una herramienta, como lo es el auto. La casa ya no será una entidad arcaica, pesadamente arraigada en el suelo por profundos cimientos, construida con firmeza, y a cuya devoción se ha instaurado desde hace tanto tiempo el culto de la familia, de la raza, etc.” Véase Le Corbusier, *Hacia una arquitectura* (Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998), 154.

<sup>193</sup> Mauricio Gómez Mayorga, “El problema de la habitación en México realidad de su solución. Una conversación con el arquitecto Mario Pani”, *Arquitectura México* 27(1949), 74.



Así como queda plasmado el espíritu renovador que Pani asignó a esta obra, considero que también sirvió como un manifiesto con el que el autor se posicionaba como arquitecto. En el informe de esta obra, Pani menciona que la idea de una pequeña ciudad, así como la solución arquitectónica de densificación a partir de la altura de los edificios, se basa en las ideas de Le Corbusier aunque con la diferencia del impacto social de la misma: “Es mucho más importante que la obra del mismo arquitecto Le Corbusier en Marsella, con un conjunto de 300 departamentos: recuérdese que 1,080 departamentos comprenden éste.”<sup>194</sup> Colocando a su obra como una evolución del paradigma de la arquitectura funcionalista corbusieriana, Pani reconocía un punto de partida pero no uno de comparación y ahí la trascendencia e impacto con el que el autor evaluaba su obra que resultaba, como él argumentaba, una solución espacial de mayor magnitud y alcance. En síntesis: “Las consecuencias de este experimento económico y arquitectónico serán desde luego, además de una elevación general del estándar de vida, la posible regeneración de los *slums*, en virtud de una particular dinámica que va a establecerse a través de los diferentes niveles de habitación.”<sup>195</sup> El nivel de importancia que se le otorgaba a la producción de vivienda de masas reafirmaba la idea de que la situación de la habitabilidad de mediados de siglo resultaba insuficiente y de mala calidad, de ahí la importancia que adquieren, en los planes estatales de construcción, y por ende en las representaciones y modos de imaginar la ciudad, este tipo de espacios.

---

<sup>194</sup> Pani, *Los multifamiliares de pensiones*, 34.

<sup>195</sup> Gómez Mayorga, “El problema de la habitación en México”, 74.

### 3.1.3 La función de la vivienda colectiva en *Maldita Ciudad*

Una de las primeras apariciones del multifamiliar en el cine ocurre en 1951, en la cinta *La bienamada*,<sup>196</sup> dirigida por Emilio Fernández. La película cuenta la historia de Nieves, trabajadora en una fábrica, y su pareja Antonio, maestro de escuela. Luego de casarse, la pareja se muda al multifamiliar, acompañados por Panchito, el hermano de Nieves. A la esposa le han diagnosticado un tumor maligno y Antonio decide no darle la noticia. Lo que sigue son una serie de confusiones que ponen en riesgo al maestro, quien finalmente cae en prisión luego de un asalto en el que intenta conseguir dinero para la operación de Nieves. Aunque la aparición del CUPA en pantalla es breve, resulta significativa pues para los personajes, el edificio es una fuente de asombro y, en buena medida, de ascenso social.

Luego de que la pareja y el niño bajan del camión de mudanzas, se detienen un momento a contemplar la obra y el nuevo modo de habitar al que ahora se enfrentan:

- ¿Vivirán un millón de gentes en todo el multifamiliar, Antonio?
- No tanto, Panchito, no tanto pero, de todos modos, es una verdadera ciudad. Oye el ruido que hace, parece el silbar de una colmena. Allá está nuestro departamento Nieves, hasta el último piso, muy cerca del cielo. Las recámaras dan al sur y tendremos sol todo el día
- Qué bueno, Antonio, porque no habrá humedad y te curarás de tus reumas
- ¿Me dejas ir a los juegos cuando acabemos de cambiarnos, Nieves?

Un breve intercambio de diálogos y ha quedado esbozado el nuevo modo de habitar al que se enfrentan estos tres personajes y que sintetizan las voces de quienes voltean a este

---

<sup>196</sup> Producciones México (Banco Nacional Cinematográfico), Felipe Subervielle y Mario Gutiérrez Roldán. Dirección: Emilio Fernández. Argumento: Emilio Fernández. Adaptación: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Antonio Díaz conde. Intérpretes: Columba Domínguez (Nieves), Roberto Cañedo (Antonio Maldonado), Tito Junco (doctor Alvarado), Julio Villarreal (director). Véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 6 (México: Conaculta-Universidad de Guadalajara-Imcine-Gobierno de Jalisco, 1993), 50.

nuevo referente ciudadano. Más adelante, cuando los personajes están en el departamento, Nieves comenta que lo que más le gusta del nuevo departamento es que hay agua caliente de día y de noche y regadera de presión. En oposición con la novedad de la vivienda, el decorado y los muebles lucen provincianos, como una síntesis de un problema que se detecta a lo largo de la cinta, y que para Emilio García Riera, se debe al director, *el indio* Fernández:

“[...] los héroes de *Pueblerina*, invaden un medio urbano que se resiste a serlo: ella es obrera, pero usa falda larga, blusa mexicana, trenzas y rebozo. [...]

Es que al *Indio* Fernández todo eso del Seguro Social y del Ahorro Escolar más le suena a música revolucionaria, a “logro” abstracto, que a beneficios reales ganados por y para el pueblo. Ocurre, pues, que la compleja vida urbana y moderna le resulta demasiado compleja, y muy ajena: por eso, los amores de la pareja central de *La bienamada* carecen de un soporte fuerte, verdadero, simple y seguro como los de *Flor silvestre* y *Pueblerina*.<sup>197</sup>

García Riera considera que en la cinta hay una modernidad que parece imprecisa, que lleva al director a poner en pantalla visos de la vida en provincia, rasgo que prevalece en las cintas que posteriormente recurren al multifamiliar como escenario y que analizaremos a continuación. En contraste con esta idea, la fotografía de la cinta, a cargo de Gabriel Figueroa, comunica contundentemente la nueva habitabilidad que el CUPA representa. Aunque con pocas apariciones, a partir de grandes planos generales y paneos, la cinta reconoce una nueva espacialidad. Con tomas en contrapicado, se resalta la altura y destacan los patrones de orden riguroso que forman en conjunto las miles de ventanas que componen la fachada del multifamiliar. Una construcción visual clara es patente y potencializa el efecto que lo moderno produce en sus habitantes.

---

<sup>197</sup> García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 6, 51.

En una de las secuencias, vemos a la familia salir del departamento y caminar por los pasillos del CUPA. El niño y el maestro toman el ascensor, mientras Nieves, desde el balcón contempla el resto del centro urbano. Desde ese punto, una toma en picada destaca las dimensiones, intentando capturar la totalidad del conjunto habitacional. En la siguiente toma, también desde la altura del departamento, vemos el eje vial. Si hay una especie de negación de lo moderno a través de algunas señales insertas por el director, como el decorado o la vestimenta del personaje femenino, en cambio, la fotografía reconoce un nuevo paradigma urbano, y aprovecha cada uno de los novedosos ángulos de la urbe que esa construcción ofrece. En *La bienamada*, el CUPA es producto de una de las primeras exploraciones visuales que ayudarán a conformar un imaginario urbano con características propias que se detallarán en trabajos posteriores.

Al interior de *Los Multifamiliares de Pensiones*,<sup>198</sup> el libro que da cuenta de la construcción del CUPA y del Centro Urbano “Presidente Juárez” (1950-1952), se encuentra publicada una crónica de Antonio Acevedo Escobedo, escritor y periodista quien también fue jefe de redacción de la revista *Arquitectura México*. En el texto titulado “Un gran experimento humano. La vida en el C.U.P.A”, se subrayan aspectos de la cotidianeidad de la vida dentro del multifamiliar, nociones que empatan con el breve cuadro experiencial que se propone en *La bienamada* y que pueden resultar significativas si se contrastan con el otro tipo de habitabilidad que se anuncia en la película *Maldita ciudad*.

Acevedo iniciaba la crónica recordando que, a poco tiempo de inaugurarse el multifamiliar (finales de 1949), una campaña mediática se encargó de desprestigiar el nuevo conjunto mediante la afirmación común de que “el edificio multifamiliar resultaría

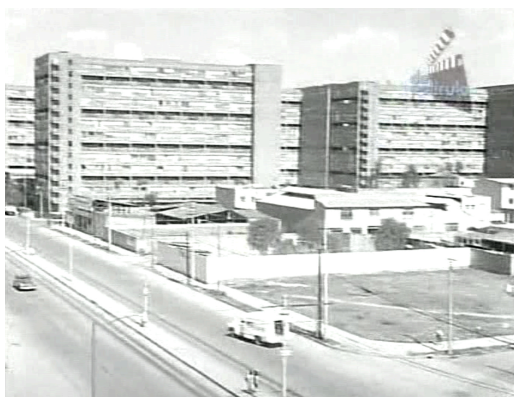
---

<sup>198</sup> Las fotografías del CUPA que ilustran esta publicación fueron tomadas por el fotógrafo Guillermo Zamora.

idéntico a un campo de concentración”.<sup>199</sup> Con campañas del administrador y ayuda de los pocos habitantes, para marzo de 1950 los edificios estaban completamente llenos. El relato de Acevedo continuaba en sentido positivo —no podía ser de otra manera si consideramos que el texto, relato oficial, formaba parte del libro del propio arquitecto de los edificios—, exaltando los efectos provechosos de la convivencia de los habitantes en los espacios comunes.

El texto de Acevedo pretendía despejar de adjetivaciones negativas la vida en un conjunto multifamiliar, asunto opuesto a lo que muestra la película, que desde el inicio contextualiza la vida en el multifamiliar como una condición negativa. A manera de presagio Lupe, el novio que Virginia deja en el pueblo, se despide de la familia apuntando:

¿Sabe dónde estará su castigo? En la propia capital, que golpea muy duro a los pueblerinos que se empeñan en vivir en un medio que no conocen. Si no hay más que leer el periódico para adivinar lo que les espera , ya me los imagino como si los estuviera viendo en esa maldita ciudad [*paneo muestra la Avenida Reforma con altos edificios al fondo*]: tres millones de seres que se debaten entre la maldad [*vemos otra parte de Reforma*], los vicios, las ambiciones y las miserias [*plano general del Monumento a la Revolución*]. Ya los veo formando parte de la familia burocrática [*paneo muestra los multifamiliares*], vivirán en uno de esos edificios multifamiliares [*tilt up del edificio multifamiliar*] donde en cada vivienda se desarrolla un drama, el de ustedes causará pena. Una joven pueblerina conduciendo el sillón de su madre paralítica [*vemos a la hija y a la madre en el pasillo del multifamiliar*], mientras el médico rural no tiene para vestir como los capitalinos”



4. Fotograma de Maldita Ciudad (1954). Vista general de los multifamiliares.

---

<sup>199</sup> Antonio Acevedo Escobedo, “Un gran experimento humano. La vida en el Centro Urbano Presidente Alemán” en Pani, *Los multifamiliares de pensiones*, 39.

Este diálogo es contrastante con el que Acevedo presenta; el autor es enfático al recalcar que el multifamiliar se encuentra habitado por familias sin especificar si éstas son tradicionales (padre, madre e hijos) o no.

Las familias han trabado relaciones sociales entre sí; las madres están al día respecto a los asuntos amorosos de los hijos, se hallan pendientes, y éstos saben que no pueden cometer impunemente ninguna mala acción. Lo que en otro ambiente se resolvería a lo torcido, ahí se desenvuelve por la senda de la moralidad. Prueba de ello es que las relaciones terminan en el matrimonio y los enlaces aumentan considerablemente.<sup>200</sup>

La imagen que perfila Acevedo es la de un sitio en donde la convivencia mejora las condiciones de vida, noción opuesta a la imaginada en el filme en donde se puntualiza que no es el núcleo familiar el que sostiene las relaciones que se originan en el multifamiliar. El primer indicio de esto lo sintetiza el personaje de la madre, quien por su mudez se encuentra ausente. Esto es más claro si analizamos a uno de los personajes secundarios de la trama: Bety, la vecina de Virginia. Ella habita en el departamento contiguo sin ser empleada del Estado, pues comenta, el departamento se los ha dejado un familiar burócrata. Es hija de una madre soltera —un tipo de familia no tradicional que no es perfilado por Acevedo—. La madre nunca está en casa, la hija está al cuidado de una empleada doméstica que, dentro del conjunto habitacional, mantiene amoríos con varios hombres a la vez: el policía, el empleado de la lechería, el carnicero, el cartero y el taxista; todos personajes que prestan un servicio a los habitantes del conjunto. La poligamia se muestra como constante de ese universo que permite la convivencia de tantos individuos en un sitio en donde no es necesario salir para encontrar los servicios y vicios presentes en toda sociedad. En otra palabras, los personajes anormales o fuera de norma funcionan en la cinta

---

<sup>200</sup>Acevedo, “Un gran experimento humano”, 52.

para romper la estructura física del hogar, una clara ruptura con la noción idealizada de la familia.

Cuando Virginia se acerca a la vecina, ésta le comenta las ventajas del edificio: “Botica, tienda de ropa, el correo, el mercado y mira, aquí está la alberca, está rete suave, mírala... todo lo hay aquí sin tener que salir de este edificio, rete cómodo, ¿verdad?” La misma novedad, con sentido positivo y de impacto moral es apuntada por Acevedo:

En considerable escala, los actuales inquilinos del “Presidente Alemán” fueron personas que necesitaban realmente esos departamentos *acogedores, alegres, civilizados*, y que no podían seguir viviendo donde estaban. Ahora, como disponen de *casino, canchas al aire libre, salón de juegos, campo deportivo*, etcétera, los adultos, en vez de encaminarse a la cantina, hacen su reunión en los prados, en los jardines o en los corredores de los departamentos. Han dejado de frecuentar los centros de vicio: salen del trabajo y se van a su hogar colectivo, donde tienen todo.<sup>201</sup>

En este apunte observamos un esbozo en el que el CUPA se muestra como un centro o foco de actividad benéfica que está transformando las costumbres de los habitantes de las antiguas vecindades y tugurios, adjetivos como “acogedor, alegre, civilizado” enfatizan la idea. Para el autor, una de las condiciones del espacio moderno es la capacidad de éste para anular los vicios. Sin embargo, continuando con un análisis del personaje secundario de la vecina vemos que la película presenta una idea opuesta. Bety no tiene la vigilancia de una madre y socializa con muchachos de la zona quienes se conocen como “la pandilla”, ellos se reúnen en un café a bailar *El Charleston* de moda y hacer bromas; beben, fuman y son promiscuos. Para introducir a Virginia a “la pandilla”, Bety viste a la muchacha y le corta el pelo, modifica “su apariencia de pueblerina” para que sea aceptada por su grupo de amigos. En una constante exposición de las conductas de la juventud, la película critica la pérdida de valores de los mismos, noción que no empata con el panorama que Acevedo construye:

---

<sup>201</sup> Acevedo, “Un gran experimento humano”, 41. El énfasis es mío.

Los jóvenes también cuentan ahí mismo con un sitio donde reunirse, en un ambiente sano y agradable, sin necesidad de acudir a los billares y casas de asignación. En las cercanías del Centro Urbano se han establecido algunos centros de vicio, pero no tardaron en fracasar. Lo mismo sucedió con los salones de billar, porque los inquilinos que andan entre los quince y los veinticinco años no necesitan salir del Centro para divertirse: ocurre, y sea enhorabuena, que las canchas, la alberca y el jardín los atraen más.<sup>202</sup>

Los apuntes de Acevedo, que anterior al filme se habían encargado de limpiar la idea de que “el Multifamiliar era un nido de casas de mala nota”,<sup>203</sup> funcionan como contrapunto del panorama que dibuja la película, en ella se nota que lo que tensiona la vida moderna en la urbe es la moralidad y los valores tradicionales, lo que le da al espacio una connotación ideológica que supera el hecho aislado de simplemente habitar.

A lo largo de la película se hacen más evidentes los vicios en los que cae la familia, así por ejemplo, el Dr. Arenas, que al inicio del filme argumentaba que su labor era “servir a la ciencia y hacer el bien”, finalmente es corrompido por las dinámicas de la gran ciudad y externas al CUPA, que lo llevan a mantener a otra mujer y a cometer un acto de corrupción. Al final del filme, el propio doctor apunta su transformación señalando que para ese momento se está “iniciando en la carrera de conquistador de mujeres fáciles”. Mientras tanto, los valores tradicionales son depositados en la madre, quien al ser muda sólo contempla la pérdida de los mismos sin poder intervenir, lo que puede servir de metáfora con las antiguas arquitecturas en oposición al régimen racionalista. Como se verá en el capítulo siguiente, una vez más hay un vínculo con el tema de las dinámicas de género en relación con la modificación de la urbe y su representación en el cine; en este caso la moral es depositada en la madre, en el caso que se analiza más adelante observamos que la

---

<sup>202</sup> Acevedo, “Un gran experimento humano”, 44.

<sup>203</sup> Acevedo, “Un gran experimento humano”, 42.



mujer moderna desatiende los tópicos de la moralidad característicos de la modernidad mexicana.

Respecto del espacio como un elemento protagónico del filme, resulta necesario apuntar que el tratamiento que se hace en la película del mismo consigue hacer un retrato de las transformaciones habitacionales que los arquitectos proponían con los proyectos de vivienda colectiva, proporcionando especial atención a la presencia simbólica del edificio. Desde que la familia se instala en el conjunto habitacional, se observa que es en los pasillos del mismo donde ocurren los vínculos sociales. En las tomas de estos espacios, los pasillos se muestran siempre transitados por gente que se desplaza, socializa o presta algún servicio a los habitantes. Lo que antes sucedía en las calles de un pueblo o en el patio central de la vecindad, en la cinta se desplaza a una construcción funcionalista. Al interior de la vivienda cobra relevancia la escalera central que conecta la planta alta con la baja, ella sirve para separar los espacios de convivencia de los espacios privados en donde ocasionalmente se origina el drama, en la planta alta o baja. Respecto de los espacios interiores de las viviendas multifamiliares, como epicentros de los valores humanos, resulta interesante el punto de vista de Clara Porset, diseñadora del mobiliario para éstos (lo que quedó solo en proyecto):

Se comprende que al proyectar las consecuencias de esta acción —interacción— del medio con el hombre, sobre el espacio que éste habita, la arquitectura adquiera nuevas y trascendentales dimensiones: deja de ser un ejercicio formalista y se convierte —como en sus épocas más florecientes— en un arte vivo, *relacionado con la vida del hombre a quien sirve*, y, como consecuencia, hace del tipo colectivo [...] su expresión característica, y de la vivienda una tarea central. Entonces queda *el espacio interior con la doble importancia, formal y social, de ser el núcleo generador de la unidad arquitectónica, que habrá de darle su fisonomía propia en definitiva, y el espacio más determinante en la formación del hombre*, puesto que es

dentro de él en donde han de nacer y desarrollarse la mayor parte de sus actividades.<sup>204</sup>

Aunque la acción principal ocurre en un departamento y el pasillo de éste, las tomas de conjunto del multifamiliar se muestran en paneos, que permiten tener una imagen general de las dimensiones del conjunto, así como en grandes planos generales y *tilts* que enfatizan la altura como elemento predominante del conjunto. Algunos *travellings* sobre los pasillos dan cuenta de la función de tránsito y conexión de los mismos, así como de sus dimensiones.



5. Centro Urbano Presidente Alemán. Vista del pasillo del conjunto central. Foto: Guillermo Zamora. 1949. (Fuente: Arquine.com, 65 años del CUPA.)



6 y 7. Fotogramas de *Maldita Ciudad* (1954) que muestran los pasillos del conjunto central en donde ocurren algunas situaciones de la cinta.

<sup>204</sup> Clara Porset, “El centro urbano Presidente Alemán y el espacio interior para vivir”, *Arquitectura México* 32 (1952), 117. El énfasis es mío.

Si observamos los dos tipos de imágenes presentadas arriba, notamos diferencias que resulta importante anotar. La primera de ellas corresponde al registro fotográfico, autoría de Guillermo Zamora,<sup>205</sup> presentado al interior de la publicación *Los multifamiliares de Pensiones* (1952) cuya característica es la de un registro histórico del espacio.

Como señala Cristóbal Jácome:

La fotografía de arquitectura tiene como principio la concordancia entre dos disciplinas que trabajan en el cálculo, análisis y concordancia del objeto arquitectónico. En la producción de esta fotografía, la técnica constructiva y la técnica fotográfica se unifican, y en algunos casos de ello surgen efectos sinérgicos en que resulta difícil desplazar el campo fotográfico del arquitectónico.<sup>206</sup>

Partiendo de este principio, el registro documental de Zamora da cuenta de un código visual que se rige por las cualidades arquitectónicas del conjunto. La cámara de Zamora encuadra la geometría sobre la que se funda el espacio. El particular énfasis hacia el volumen y la composición proporcionada coincide con el orden racional del conjunto en el que dominan las líneas rectas y los espacios limpios, síntesis de representación de un espacio homogéneo y ordenado, basado en la repetición de un patrón a lo largo de diferentes alturas o niveles. La foto del pasillo contiene estas características: si bien en primer plano la idea de que una circulación horizontal predomina, ésta se complementa con la visualización parcial del resto del conjunto, apreciable del lado derecho. Destaca, así mismo, el juego con la iluminación capturada que enfatiza la prevalencia de la geometría sobre la que se funda el conjunto.

---

<sup>205</sup> Fotógrafo de arquitectura originario de Tlaxcala (1913). Inicia su contacto con la fotografía en la Academia de San Carlos. Su trabajo en el registro espacial surge a partir de la invitación de Mario Pani para colaborar en el registro de su trabajo en Ciudad Universitaria. A partir de entonces, la figura de Zamora se vuelve una constante en el registro de obra de Pani y muchos otros arquitectos. Véase *Fotógrafos arquitectos* (Méxic.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes/Fomento Cultural Banamex, 2006), 13.

<sup>206</sup> Cristóbal Andrés Jácome, “Las construcciones de la imagen. La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco en Armando Salas Portugal” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 95 (2009) (México: UNAM-IIE), 96.

Lo anterior empataba bien con las premisas arquitectónicas de Pani: este registro comunicaba una visión rigurosa con tomas limpias que hablan del orden racional del habitar.

Ezra Stoller, fotógrafo de arquitectura, señaló en los años sesenta, que la función del fotógrafo del espacio es ser un puente entre el arquitecto y el público que quiere comprender la obra pero no tiene oportunidad de conocerla.<sup>207</sup> La idea de Stoller es una manera de comprender el registro espacial, las fotografías de Zamora complementaron la publicación dedicada al conjunto y también difundieron la obra a públicos especializados.<sup>208</sup> Sin embargo, existieron otros mecanismos que a partir de la imagen permitieron al público comprender el edificio.

Las imágenes que se muestran debajo de la perspectiva de la fotografía de Zamora, corresponden a planos de los fotogramas de *Maldita ciudad*. Aunque en ellas se observa el mismo pasillo que capturó Zamora en una de sus tomas, la intención de esta representación tiene otros fines; la iluminación es diferente, notamos que el elemento fundamental de este registro es el cuerpo humano en interacción con otros sujetos y con el espacio. El trabajo de Ignacio Torres, director de fotografía de la cinta, encuadra a las jóvenes entablando relaciones sociales en el pasillo. A la racionalidad, objeto de Zamora, el trabajo de Torres adiciona un rasgo de la habitabilidad en conjuntos colectivos, sin la que no se comprendería del todo el presupuesto de la vida moderna que estos ofrecían,<sup>209</sup> lo que al mismo tiempo

---

<sup>207</sup> Stoller, Ezra, "Photography and the Language of Architecture" en *Exit* 36 [en línea], Núm. 36, acceso: 4 de noviembre, 2014, disponible en: < [www.exitmedia.net/prueba/eng/articulo.php?id=290](http://www.exitmedia.net/prueba/eng/articulo.php?id=290)>

<sup>208</sup> Estas mismas fotografías acompañaron las publicaciones sobre el CUPA publicadas en los números 30 y 67 de la *Revista Arquitectura México*.

<sup>209</sup> El arquitecto Domingo García Ramos daba forma a esta idea comentando respecto a la vivienda colectiva que "Desde las primeras realizaciones se tuvo como norma, que resultó experiencia positiva, la de agrupar familias de distinta formación y distintas capacidades económicas, pero de un grado cultural y social semejante, y por otro lado las ventajas que representan: la edificación total desde un principio y en otros casos las de la propiedad indivisible." Véase Domingo García Ramos, "Tesis sustentadas en los trabajos del Taller de Urbanismo del Arq. Pani" en *Arquitectura México* 67 (1959), 170.

coadyuva a la creación de imaginarios urbanos. En tanto que Zamora centra la imagen, Torres la descentra permitiendo que más espacio del resto del edificio asome y pueda distinguirse en un segundo plano. Estos fotogramas de *Maldita Ciudad* son representativos del modo de encuadre que se utiliza en el resto del filme.

Esta comparación permite dilucidar una diferencia sustancial entre dos soportes diferentes, cuyos destinos y sentidos también lo son, fotografía y cine, pues junto con el movimiento, la presencia y la acción del individuo, activan el espacio arquitectónico, mostrando a la arquitectura siendo experimentada. Considero que la fotografía de arquitectura puede comprenderse como un puente entre la relación arquitectura y cine, pues sin ella no podría comprenderse la difusión del fenómeno de la modernidad. Mientras que la fotografía especializada invita a la contemplación, enfatizando elementos precisos de la arquitectura, el cine propicia la idea del movimiento y la experiencia de habitar, determinante de la experiencia moderna. Este modo de encuadrar, además, es consecuente con los valores que la película sostiene o proyecta sobre la arquitectura y el espacio urbano moderno.

Luego de criticar la pérdida de valores de la sociedad moderna, finalmente la película da un giro, todo el drama presentado ha sido producto de la imaginación de Lupe, el novio de Virginia; finalmente la familia, asustada con la historia del muchacho, decide quedarse en el pueblo. Más que como advertencia de los peligros a los que se expone una familia tradicional al querer modificar su condición, la cinta también apunta los prejuicios contra la ciudad y el progreso, la historia se vuelve un drama gracias a la forma de pensar pueblerina encarnada en Lupe, quien imagina la historia, de ahí que la cinta sea una burla a los prejuicios contra la vida urbana.

Observamos que, independientemente del relato construido por Acevedo, para el imaginario que desarrolla esta cinta, los habitantes de la ciudad se han vuelto víctimas del espacio y los efectos sociales que éste produce. Aunque el centro del melodrama es imaginado por Lupe, el relato del muchacho funciona para la familia Arenas como advertencia de los efectos dañinos de la modernización en contra de la tranquilidad y bienestar de la provincia. La construcción del sujeto social habitante de una vivienda multifamiliar imaginado y presentado en esta cinta dista del prototipo moral que ha trazado Acevedo en una crónica que parte de la observación e investigación, en el que se propone que el espacio moderno anula los vicios. La vida moderna ideal propuesta en la película, esa que sucede en las arquitecturas funcionalistas, supone un desafío de la moralidad que se da a partir del desarrollo de la imposición de nuevos criterios de orden y las subsecuentes novedades en las modalidades de habitación. Ese espacio parece ser el destinado para que los valores humanos se diluyan en un constante proceso de homogenización, justo como la misma homogenización de la vivienda que proponen las unidades habitacionales.

### 3.2 ¿A dónde van nuestros hijos?

Dos años luego del estreno de *Maldita ciudad*, en 1956, se filmó la cinta *¿A dónde van nuestros hijos?*<sup>210</sup> dirigida por Benito Alazraki. El melodrama estrenado en 1958, resultó ser el retrato de una clase media que desde algunos años antes ya había conseguido visibilidad en las producciones mexicanas. El complemento a esta nueva fuerza social sería

---

<sup>210</sup> Producción: FILMEX, Francisco de P. Cabrera. Dirección: Benito Alazraki. Argumento: sobre la pieza *Medio tono*, de Rodolfo Usigli. Adaptación: Francisco de P. Cabrera y Benito Alazraki. Fotografía: Agustín Martínez Solares. Música: Gonzalo Curiel. Escenografía: Jorge Fernández. Intérpretes: Dolores del Río (Rosa), Tito Junco (Martín Sierra), Ana Bertha Lepe (Gabriela), Martha Mijares (Sara), Carlos Fernández (Julio), León Michel (Víctor), Rogelio Ramírez Pons (Martincito). Véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 8 (México: Conaculta-Universidad de Guadalajara-Imcine-Gobierno de Jalisco, 1993), 274.

la ciudad de México, el escenario de los trabajadores, de las esposas atormentadas por mantener a la familia unida y de los hijos que, en busca de una voz propia, corrían el riesgo de perder el rumbo dictado por la moral. Esta cinta contó con la innovación de estar filmada a color en México,<sup>211</sup> característica que, sin duda, exaltaba el aire novedoso de los escenarios capitalinos indicativos del progreso nacional.

*¿A dónde van nuestros hijos?* desarrolla gran parte de su historia dentro de los multifamiliares Miguel Alemán, lo que demuestra el interés del cine no sólo de retratar a esta insignia urbana, sino además de relacionarla con la clase media. Lo que propongo es que si existía una continuidad temática en el cine de mediados de siglo —la familia, el hombre que aspira a transformar su futuro—, ésta se complementó con ciertas construcciones caracterizadas simbólicamente por determinados estratos sociales. En este caso, y reforzando la cinta expuesta anteriormente, me refiero al multifamiliar.

La película gira en torno a una familia originaria de Durango, cuyos siete integrantes se han trasladado a la capital. En ella se muestran las tensiones que se viven en una ciudad que contrasta con la provincia y que por lo tanto, detona situaciones que ponen en riesgo la estabilidad familiar. Distingo tres temáticas sobresalientes que logran dibujar elocuentemente las paradojas de la experiencia moderna de estos nuevos habitantes de la urbe. La familia mexicana, la mujer moderna y la influencia norteamericana en el nuevo estilo de vida son las líneas interpretativas que a continuación desarrollo para comprender la evolución de la sociedad moderna mexicana, y con ello la transformación de los imaginarios urbanos, en el contexto de una realidad industrializada.

---

<sup>211</sup> Fue en este año que comienza la producción de cintas a colores, indica García Riera que “casi la mitad de las películas mexicanas del año (47, más secuencias de otras dos) fueron fotografiadas en colores.” García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 274.

### 3.2.1 La familia mexicana

Un paneo muestra el andar de camiones y automóviles en el Centro Histórico. Martín Sierra aparece en pantalla, camina hacia la cámara detenida, cruza la avenida y se detiene un momento; un plano americano permite observar el cuerpo del personaje: Martín es un hombre de la ciudad, su aire moderno lo subrayan el sombrero y el traje gris que porta. Su figura estilizada contrasta con la fachada antigua del Palacio de Gobierno que se observa al fondo. Martín sigue caminando, la cámara prosigue el paneo inicial. Corte. Un *tilt down* coloca a la Catedral Metropolitana en escena y a sus pies vemos a una fila de personas. Martín se incorpora a la multitud que aguarda, se trata de trabajadores que, como él, deben esperar al autobús que los lleva de vuelta a casa.

En pocos segundos, la primera escena de la película ha perfilado a uno de los personajes centrales de la historia, un hombre que habita en la ciudad y se debate entre el ajetreo de la realidad moderna y un pasado cargado de tradición, indicio que se desarrollará a lo largo de la cinta. Asimismo, se observa en pantalla a un sector social relativamente nuevo surgido del milagro económico: la clase media trabajadora.

Martín Sierra es un burócrata que labora en el departamento administrativo de la Secretaría de Hacienda y vive en un pequeño departamento del CUPA junto con su esposa Rosa (Dolores del Río), sus dos hijas Gabriela (Ana Bertha Lepe) y Sara (Martha Mijares), y sus tres hijos Julio (Carlos Fernández), Víctor (León Michel) y el pequeño Martincito (Rogelio Jiménez). La primera visualización de la fachada del multifamiliar ocurre de noche y es breve, un *tilt up* sigue los pasos de Martín mientras este sube la escalera. El interior del departamento, donde se encuentra reunida la familia con motivo del



cumpleaños del padre, es un escenario de contrastes pues a pesar de tratarse de una construcción moderna en la que reina el televisor en la sala, el mobiliario es viejo.

En esta escena Martín apunta que: “la capital tiene sus ventajas, se vive, se progresa. ¡Miren qué departamentos ha hecho el gobierno para sus empleados! Lo único que desentona son estos vejestorios que Rosa insistió en traerse de Durango.” Mientras que Rosa tiene oportunidad para señalar que de la provincia extraña la cercanía con sus hijos: “Aquí, en cambio, cada vez que salen me da la impresión de que van a una ciudad muy lejana... a un mundo que yo no conozco.” Esta serie de diálogos revela la dualidad moderna apenas insinuada antes con la decoración de la casa, la misma que hace patente la tensión entre provincia y urbe, el pasado idílico versus el presente desestabilizador, el de la ciudad desconocida aún.

La historia de la familia Sierra resume los ideales de progreso que constantemente confrontan la moral del hombre que intenta ser moderno. Así, la película narra la descomposición social que rodea a la familia. En este sentido, el papel de los hijos, que afirma la aparición de la juventud en pantalla, resulta fundamental, pues las decisiones que ellos toman originan los conflictos de la historia.

Martín es el patriarca que constantemente engaña a su mujer y vive en conflicto con sus hijos. Julio, el mayor, estudia en la universidad y es líder de un movimiento estudiantil, la madre insinúa que es “rojillo”; mientras el padre se sorprende de que no le haya regalado “otro libro de Marx” en su cumpleaños. Víctor, desconectado de la familia, trabaja en un hotel y gusta de conquistar turistas norteamericanas. Las hijas, Gabriela y Sara, son empleadas y entran en discusión constante con el padre por la presencia y estatus de sus novios.

Frente a todas las tensiones, la madre tolera las infidelidades y concilia los pleitos familiares con tal de preservar la unidad familiar. Al respecto, una escena resulta significativa: Rosa le comunica a Martín que se ha vencido el plazo para pagar la cuota de la televisión, pero Martín no cuenta con el dinero suficiente pues “vive al día” o, en otras palabras, el salario resulta insuficiente para mantener a la casa y las amantes al mismo tiempo. Rosa anuncia su preocupación: “Nos la van a quitar, es la única diversión de los muchachos, lo que los retiene en la casa”, mientras Martín observa cómo los hijos cooperan con dinero para preservar el aparato, ícono de la modernidad, en la casa.

En este contexto, el clímax de la película ocurre cuando Julio invita a Gabriela y a su novio a un mitin estudiantil en donde los dos hermanos son arrestados por la policía. Rosa se entera de noche y al no localizar a su esposo, que ha salido con alguna de sus amigas, acude a la delegación acompañada del gerente del supermercado que frecuenta para intentar sacar a sus hijos de la cárcel. El padre ha llegado a casa y se ha enterado de la situación, ha reprendido a sus hijos e insinuado que la esposa lo engaña. Aunque Gabriela ha sido liberada, aún es necesario pagar la fianza de Julio, así que Martín acude a la casa de empeño para dejar ahí sus pertenencias personales más valiosas.

Al mismo tiempo, Sara ha quedado embarazada de su novio, un estudiante de medicina con el que acuerda no casarse para permitirle al muchacho terminar sus estudios. Mientras el padre corre a la muchacha de la casa, la madre decide mandar a la hija con una tía a Ciudad Juárez para así evitar habladurías. La crisis familiar aumenta, pues Martín ha perdido el empleo al negarse a firmar unos papeles que lo pondrían como responsable de un negocio ilícito. La tragedia parece no tener final: al no formar parte de la nómina estatal, la

familia Sierra debe desocupar el departamento que es de uso exclusivo para los trabajadores del Estado, en tanto que Julio ha decidido irse a estudiar al extranjero.

Los hijos han comenzado la partida: Sara ya está en Ciudad Juárez, Julio apronta su viaje y Gabriela se prepara para casarse y vivir con su futuro esposo. Víctor ha decidido casarse con una turista para así alejarse definitivamente. Con la familia desarticulada, Rosa y Martín deciden separarse. De espaldas al multifamiliar, Rosa acomoda sus últimas pertenencias en el camión de mudanza y se despide de Martín deseándole suerte. Martincito llora rogándole a su padre que no los abandone. Finalmente, Martín se disculpa con su esposa y deciden seguir juntos. El camión de la mudanza arranca y la pareja se aleja con el conjunto habitacional como fondo.

Como puede observarse, el tema de la familia es matizado con elementos delicados pero patentes en la sociedad: el adulterio y la deshonra, la corrupción y la juventud con nuevas inquietudes son los conflictos a los que se enfrenta el patriarca y que, al mismo tiempo, dejan ver el conflicto entre una sociedad que se transforma pero tiene que buscar un equilibrio entre las costumbres pasadas y un nuevo estilo de vida.

El filme disecciona el peso de la figura del padre en la concepción de una familia tradicional mexicana de la urbe. Como apunta Octavio Paz, “Detrás del respeto al Señor Presidente está la imagen tradicional del Padre. La familia es una realidad muy poderosa. [...] En el centro de la familia: el padre. [...] El patriarca protege, es bueno, poderoso”.<sup>212</sup> A cuenta de lo anterior, vale la pena aprovechar un momento de la familia que resulta importante, si consideramos que reafirma la idea arriba esbozada.

---

<sup>212</sup> Octavio Paz, “Vuelta a El laberinto de la soledad. Conversación con Octavio Paz” en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 25 (1975), 171-189 y 176.

Hacia el final de la película una escena subraya esta personificación de la tradición relacionada con el patriarca, contra la modernidad, propia de los hijos. Julio ha decidido salir del país y le comunica la noticia a sus padres. Martín lo cuestiona:

Martín: ¿Pero no comprendes que estás equivocado, hijo, que andas mal, que te manejan en esa forma? Tú eres joven, te debes a tu país.

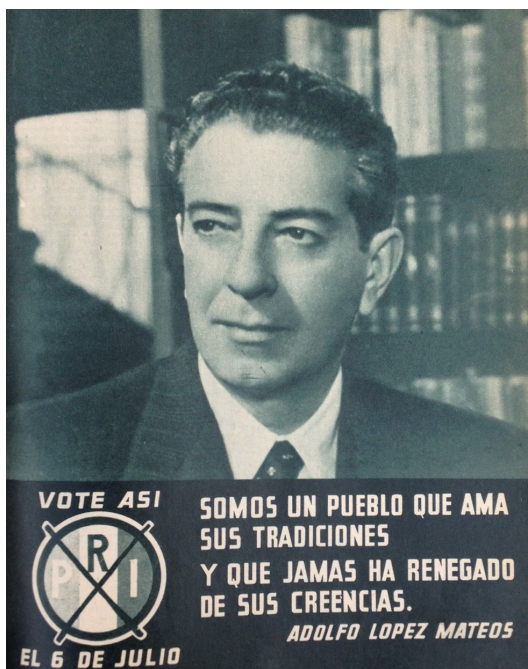
Julio: Yo no pienso en términos de países, pienso en un mundo mejor.

Martín: No quiero retenerte a la fuerza, ya eres mayor. Yo a tu edad también luché, pero luché por México, por la revolución nuestra. Para mi eres un traidor, pero se trata de tu vida. Hice todo lo posible por educarte, eres el único de mis hijos a quien pude darle carrera...todo inútil. Te has vendido, vendes a tu patria por un viaje con gastos pagados, desgraciadamente no eres el primero ni serás el último.

De acuerdo con el padre, él se identifica como mexicano porque luchó por su patria, en tanto que el hijo no logra identificarse con ese nacionalismo revolucionario señalado por Martín. Lo mexicano ya no puede definirse en apego a doctrinas nacionales, o al menos eso intenta transmitir el hijo, un joven que se ve limitado y asfixiado y que, como respuesta, renuncia a la identidad. Al respecto, una imagen que circuló en la prensa poco tiempo antes de que se estrenara la cinta muestra a Adolfo López Mateos, en ese entonces candidato a la presidencia por el Partido Revolucionario Institucional (PRI), promoviendo su gestión como ejercicio de reconocimiento del pasado sobre el que se fundó el PRI, mostrando como consigna la frase “Somos un pueblo que ama sus tradiciones y que jamás ha renegado de sus creencias.”

Aunque la cinta se rodó durante la gestión de Adolfo Ruíz Cortines (1952-1958), el estreno coincidía con los preparativos para el cambio presidencial, asumido por Adolfo López Mateos (1958-1964). La permanencia de un discurso nacionalista, promovido por el partido oficial, prevaleció a mediados del siglo XX aunque, como lo demuestra la película,

se enfrentó con un proceso de cambios de mentalidades, encarnados principalmente en la juventud.



8. Propaganda política de la campaña de Adolfo López Mateos.  
(Fuente: *Cinema Reporter*, Núm. 1040, México, junio de 1958, p.3.)

Si existe un cambio en la sociedad, este se da a partir de continuidades, por ello que el cambio de mentalidades que se represente sea en un continuo con la idea que lo antecedió. La modernidad nacional responde a un pasado revolucionario, de ideales nacionalistas que se tensionan con una ideología del progreso menos local.

Aunque la película parece condenar las acciones de la juventud (Julio es caracterizado como comunista, por ejemplo), el tono aleccionador de la misma gira en torno al núcleo familiar que, como se muestra, merece ser preservado pues es ésta célula social básica la que asegura la esperanza de los protagonistas, personajes marginales que ven en su origen de clase una condena. En este auto reconocimiento, viene a cuenta una frase de Rosa cuando trata de explicarle a su marido el porqué del comportamiento de sus

hijos: “No son malos Martín, no quieren repetir nuestra vida, nuestra mediocridad. Buscan otro camino, son jóvenes, quieren salir de nuestro medio tono.” De la sentencia se desprende también la función del CUPA, el continente de un grupo social definido.

A partir de esta caracterización de los personajes de la cinta, retomo la idea propuesta por Julia Tuñón sobre la función de los personajes. Vemos cómo los intérpretes, más que identificarse con una psicología propia, cumplen funciones de reconocimiento social dentro del parámetro del núcleo familiar, son estereotipos de una familia mexicana de clase trabajadora; asegura Tuñón que este tipo de personajes, denominados por ella personajes-función, “remiten a la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de una trama; por ende, aluden a categorías morales, implícitas y didácticas.”<sup>213</sup> Es a partir de esta identificación de los personajes con su función como integrante de la familia que se comprende que su acción es la de una crítica del devenir social moderno, invadido por transformaciones con sus consecuentes contradicciones.

Al respecto, el cartel de la cinta devela algunas de las funciones de estos estereotipos. En él aparecen los hijos, caracterizados con un adjetivo que los relaciona con su personaje-función (“El tenorio”, “El comunista”), en tanto que la madre aparece al centro de la imagen, con la cara vuelta hacia ellos, reflejándose como el sujeto capaz de contener sus problemas. Destaca que no aparece la figura del padre. Así mismo, se presenta un dibujo que señala como escenario principal de la vida de los personajes al multifamiliar.

---

<sup>213</sup> Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, 179.



9. Anuncio de la película *¿A dónde van nuestros hijos?*  
 (Fuente: *Cinema Reporter*, Núm. 1041, México, junio de 1958, p.3.)

El anuncio funciona como mapa o esquema de los personajes-función al tiempo que ilustra los elementos fundamentales de la cinta. Destaca la gran dimensión del personaje de la matriarca en alusión a la función de esta figura en la familia mexicana, misma que con el edificio de fondo, observa a los hijos.

### 3.2.2 La mujer moderna

Resulta significativo el papel que adquiere la mujer en la cinta, pues en ella se muestra cómo la modernidad ejerce una influencia en la transformación de la misma, en sus actitudes y en los roles que juega. Identifico dos estereotipos femeninos, uno tradicional y el otro en proceso de transformación –por un lado la madre, y en el otro, las hijas- que luchan con las buenas costumbres y la (doble) moral, encarnadas en el personaje del padre, hombre autoritario que lucha por preservar la decencia aunque paradójicamente, incurra en faltas a la misma constantemente. Como asegura Julia Tuñón, la creación de estereotipos en el cine es fundamental, pues es a partir de ellos que la sociedad se reconoce, “El lenguaje del estereotipo estandariza, exagera, simplifica. [...] se convierten en símbolos aceptados por un colectivo.”<sup>214</sup>

El personaje principal, interpretado por Dolores del Río, conjuga a la mujer que aunque abnegada, es capaz de desafiar el poder del marido en pro del bienestar de sus hijos, sintetizando un quiebre de la acción femenina que se subraya o se hace más evidente en los personajes más jóvenes, las hijas. Pensar específicamente en Dolores del Río como personaje capaz de encarnar la idea de una mujer que comienza a presentarse en pantalla como moderna es un quiebre para el imaginario colectivo pues implica también recordarla como estrella que se consagra como estereotipo genuino de lo femenino con una imagen tradicional, que la presenta en Xochimilco, sentada sobre una trajinera y con trenzas. Me refiero al papel que interpretó Del Río en la cinta *María Candelaria* (1943).

---

<sup>214</sup> Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, 79.





10. Fotograma de la cinta *María Candelaria* (1943). Dir. Emilio Fernández.

Si contrastamos esta imagen, por ejemplo, con una de la cinta *¿A dónde van nuestros hijos?*, en donde la actriz se pasea por un moderno supermercado de autoservicio contemplando una estantería de alimento enlatado, notaremos una fuerte contraposición. La cinta desafía a un estereotipo reconocido ampliamente: el de la mujer mexicana de campo. Junto con el estereotipo femenino, también cambia el entorno.

Lo que la cinta propone es una transformación del estereotipo de la mujer que es posible gracias a la modernidad. En el caso de Rosa, el cambio de comportamiento no resulta en extremo negativo como, de modo opuesto, sí es matizado en el comportamiento de las hijas. Así, por ejemplo, cuando la pareja Sierra se entera del embarazo de Gabriela y Martín la corre de la casa, Rosa advierte en tono enérgico que si él echa a la hija, ella también se irá. Rosa soluciona los problemas de la familia ante la falta constante del padre, ella es la que media los conflictos e incluso propone que si se separa de su marido “siempre podré vivir de mi costura”, ideas que en síntesis revelan la transmutación de la sensibilidad femenina.

Por su parte, la presencia de las hijas en la historia, reafirma este principio de la modernización que constantemente se contrasta con las ideas tradicionalistas del padre. Así, por ejemplo, cuando el padre reprende a una de las hijas por salir con un joven, se hace evidente una contraposición de ideologías. El siguiente diálogo permite notar este ejercicio:

Martín: Ya no hay moralidad, no hay respeto. No eres más que una mocosa. [...] Para mí seguirás siendo una niña mientras a mí se me antoje. La culpa (le grita a la madre) la tienes tú por consentidora.

Gabriela: Mira papá, ya no puede uno vivir como en la Edad Media, fíjate cómo han cambiado todos los americanos.

Martín: Yo soy de provincia, no soy gringo, y en mi casa mando yo, y mi familia se comporta como yo ordeno.

Gabriela: De acuerdo, pero las mujeres no pueden seguir siendo unas ignorantes, ni vivir como monjas. Trabajan, tienen derecho a ser más independientes.

Martín: No necesito que mis hijas sean empleadas de nadie. Se acabaron los empleos, la independencia y la desvergüenza. Desde hoy dejan de trabajar, las dos en casita, a la antigüita.

Este contraste es continuo y, aunque también se manifiesta en la relación del patriarca con los hijos varones, este se refuerza con el vínculo que mantiene con las hijas, ambas empleadas, que aportan dinero a la casa y que en dos ocasiones se muestran en la calle, donde trabajan. En otra escena de la cinta, Gabriela le comenta a su madre: “A papá le interesa muy poco todo lo que se refiere a nosotros, tiene otras cosas en que pensar, no sé cómo a veces se atreve a hablarnos de moral. Nos quiere educar muy a la antigua pero él vive muy a la moderna.” Ideas como esta son constantes y a partir de ellas es que se construye el ideal de una mujer que comienza a renovarse; el cambio no puede contarse como autónomo, pues al ser parte de la experiencia moderna, necesita del peso de su contraparte (dicotomía antiguo-moderno) para comprenderse y al mismo tiempo, para cuestionar al sujeto que vive dicha experiencia de la modernidad.

Estos perfiles muestran dos posibilidades del ser femenino moderno, con virtudes y defectos que adicionan o de alguna manera, perjudican a la familia. Lo que destaca del

perfil encarnado por las hijas es la figura femenina que lucha por su independencia, no sólo económica sino también aquella relativa a la toma de decisiones personales; se muestra a una mujer adaptada a los nuevos tiempos, es productiva y sus decisiones están motivadas por deseos personales más que por imposiciones sociales. Por otra parte, lo que se valora del personaje de Rosa es su entrega a la familia y su lucha por la unidad doméstica y en ese sentido es que se define como madre mexicana (en el cartel publicitario la figura de la matriarca es la de un personaje gigante que mira hacia sus hijos), aunque, a lo largo de la cinta, esta categoría se matice con componentes modernos, como la posibilidad de aceptar una separación desafiando la postura tradicional sobre la que se funda el ideal de la madre mexicana. Rosa es la mujer que expresa el estrés y la ansiedad que le provoca lo moderno. En síntesis, la película le da lugar a la sensibilidad femenina, menos tradicional y más renovada, que apenas se expande para dar paso a una transformación mayor aún no expresada en esta cinta.

### 3.2.3 La influencia norteamericana

En la construcción de una idea de urbe hemos observado que la cinta despliega una serie de elementos que, en conjunto, hablan de la experiencia de la modernidad. Todos ellos se conjugan en la ciudad y específicamente en un departamento del multifamiliar. Destaca dentro de este ejercicio de representación, la influencia del país vecino del norte a través de rasgos sutiles pero que, en síntesis, dan forma al retrato de una sociedad que intenta dialogar con otra.

Estos detalles pueden considerarse importantes si comprendemos que el contacto entre dos culturas trae consigo una modificación del imaginario, que es lo que a grandes rasgos propone esta cinta. El retrato de la familia Sierra da cuenta, en un contexto particular, de las transformaciones sociales y culturales que se viven en el país en general. Las señales de lo norteamericano permiten hablar de la identidad, una búsqueda latente en la sociedad mexicana de mediados de siglo, que transita de una realidad rural a una industrializada, realidad que obliga al habitante a cuestionarse sobre la nueva idea de nación que, desde hacía varias décadas, se encontraba relacionada con la Revolución mexicana.<sup>215</sup>

En este sentido, lo que se aprecia en *¿A dónde van nuestros hijos?* es que la influencia del vecino del norte se instala justo en estos campos, y es a partir de ellos que los personajes se construyen: se observa al “otro”, se valora lo que propone y a partir de ello se decide qué características empatan o difieren de su realidad. Considero que el cine puede considerarse una práctica de autoconstrucción y reconocimiento de los sujetos,<sup>216</sup> un ejercicio de identificación de la realidad de los personajes en un campo social que al mismo tiempo constituye una identidad.

Para Stuart Hall, el desarrollo de una idea de identidad es una preocupación propia de la modernidad. A partir de ella el hombre y la sociedad adquieren sentido juntos, uno a través del otro, es decir, los procesos de construcción de la identidad implican que el hombre y la sociedad piensen en el futuro como una meta, esto es, que habrá un mismo sentido para ambos. La identidad y el sentido de ésta en el ser y en el conjunto entero, la sociedad, sólo pueden existir como proyectos. El ideal de una identidad como proyecto

---

<sup>215</sup> John Mraz, “Lo gringo en el cine” en *México Estados Unidos: Encuentros y desencuentros en el cine*, Durán, Trujillo, Vereá (Coords.), (México: Filmoteca-Imcine-Cisan, 1995), 86.

<sup>216</sup> Stuart Hall, “¿Quién necesita identidad?”, 23.

responde, según Hall, a una necesidad conjunta, individuo-sociedad, de cuestionarse a futuro cómo pueden ser o en qué puede convertirse determinado grupo, situación que considero se ve afianzada con los personajes juveniles.

Existe en esta cinta una influencia del país vecino del norte en una cultura que se transforma. A partir de las ideas sobre lo norteamericano que recogen los personajes mexicanos de la cinta, comienza un proceso de identificación y evaluación de lo que se está conociendo, acto que deviene en un auto reconocimiento y en el que, además, se incorpora al CUPA. En un ejercicio simple, una sociedad observa y describe a la otra. Lo anterior adquiere relevancia y puede complejizarse, cuando esa sociedad decide incorporar valores o cualidades del “otro” para intentar definirse a sí misma. Una estrategia para llevar este ejercicio a cabo es la creación de estereotipos, figuras que ponen en evidencia ciertas características definitorias del otro y que funcionan para explicar cómo los observantes perciben al observado.

Así, la cinta echa mano del estereotipo del turista norteamericano para dar cuenta de una incompatibilidad de costumbres. Víctor es el hijo frívolo de la familia, huye de las disputas y trata de conquistar a las turistas del hotel donde trabaja. Ha decidido casarse con una de ellas, Grace, a la que le propone matrimonio pues juntos, “tu rubia, yo moreno”, se verían muy bien. Grace le responde: “Yo creo que tu padre preferiría verte casado con una ranchera o algo así, no con una gringuita” y agrega: “Víctor, eres un muchacho muy simpático, culto, eres una aventura ideal para una turista, pintoresco, nada más”.

Grace personifica al estereotipo básico del turista norteamericano que ya había aparecido con anterioridad en algunas películas mexicanas de la época.<sup>217</sup> La mujer rubia

---

<sup>217</sup> Por ejemplo: *Primero soy mexicano* (1950), *Carne de presidio* (1951), *Una gringuita en México* (1951), *Tropicana* (1956).

que es independiente para viajar sola da forma a una idea del norteamericano moderno; como apunta Julia Tuñón, este estereotipo de “la gringuita” que se distinguía por su cabello rubio, cumplía con una función moral pues se hacía ver en el cine mexicano cierta ligereza o liberalidad en su trato con los hombres,<sup>218</sup> tensionando con ello la integridad de los valores familiares. Esta ligereza, aunque atraía a los personajes masculinos, también remarcaba una actitud que no empataba con la mujer mexicana, honrada y recatada. Junto con el tema de la decencia, la figura de Grace expone la prevalencia de una visión exótica de México a ojos del vecino del norte, un escenario “pintoresco” conformado por “rancheros” que denota la idea de sociedades sin parámetros para ser equiparadas. El complemento de este estereotipo es Víctor, el mexicano que intenta ser moderno, que quiere ingresar al mundo del progreso y por lo tanto habla de artistas norteamericanos mientras lee la revista *Esquire*.<sup>219</sup>

Junto a los temas relativos a la moral y las sociedades equiparadas, otras señales de la presencia norteamericana pueden rastrearse en la cinta, también relacionados con un personaje femenino, Rosa. Dos tomas en las que ella es protagonista parecen invadidas por imágenes o prototipos de la mujer moderna acuñados en los medios de comunicación norteamericana.

Al inicio de la cinta, en la segunda escena, Martín llega a casa donde todos lo esperan para celebrar su cumpleaños. En primer plano, observamos a la madre que decora el pastel de la celebración, imagen que remite a las postales que sobre la vida moderna circulaban en los medios masivos de comunicación, en su mayoría originarias o basadas en

---

<sup>218</sup> Julia Tuñón, “Una mirada al vecino. Estadounidenses de celuloide en el cine mexicano de la edad de oro” en Durán, Trujillo, Vereá (Coords.) *México Estados Unidos*, 102.

<sup>219</sup> Revista norteamericana dirigida a público masculino fundada en 1932. Ofrecía contenido periodístico, político y literario que se complementaba con material gráfico que enaltecía la presencia femenina. Durante los primeros años contó, por ejemplo, con las colaboraciones de Ernest Hemingway y Scott Fitzgerald.

modelos de consumo norteamericano. En la imagen observamos no sólo a Rosa personificando una especie de “ama de casa Betty Crocker”, que decora el pastel. A ella la acompaña el supuesto de la mujer que no trabaja y se dedica al hogar que depende del sostén masculino.



11. Fotograma de *¿A dónde van nuestros hijos?*(1956) Dir. Benito Alazraki.

Si se observa esta imagen, junto con algunas que circularon en la prensa norteamericana de la época, pueden detectarse similitudes que incluyen la idea de representar un festejo en torno al pastel, acompañado de su cocinera, siempre mujer. Lo anterior guarda relación con la función de la publicidad destinada a las mujeres, difundida sobre todo en televisión y prensa, en la que se promovían productos al tiempo que se construía una realidad idealizada de algunos estilos de vida y valores culturales modernos, influyendo en las concepciones sobre el rol de la mujer con una estética determinada. Aunque los dos primeros afiches publicitarios tienen como función mostrar un producto electrodoméstico, pues de esta manera se hizo posible la tecnificación del hogar, la presencia femenina permanece como el vínculo fundamental con los alimentos, y en este

caso específico con la cocina moderna. Pese a que la imagen de Rosa la muestra en un contexto diferente (mexicano, menos moderno) y el fin de la misma no es la propaganda, persiste el principio de ratificar a la mujer moderna dentro del hogar y dedicada a las labores fundamentales del mismo, como la alimentación.



12 y 13. Publicidad norteamericana de la década de los años cincuenta.  
(Fuente: *retorrama.com*, s.f.)

La publicidad de mediados de siglo valoró a la mujer que sirve a su familia y realiza labores para su bienestar, como precisa Sandra Aguilar:

El consumo y la adopción de ciertas prácticas fueron presentados como la base de un estilo de vida moderno en el que los mexicanos vivían en hogares limpios y ordenados, donde la familia se conducía con disciplina, racionalidad y moralidad. Las mujeres tuvieron un rol fundamental en el proceso de modernización y transformación de la cultura material en el hogar y en particular de la dieta, ya que eran ellas las encargadas de adquirir los ingredientes y transformarlos en alimentos.<sup>220</sup>

<sup>220</sup> Sandra Aguilar Rodríguez, “La mesa está servida: comida y vida cotidiana en el México de mediados del siglo XX” en *Revista de Historia Iberoamericana* 2 (2009), 54, [en línea], acceso: 23 de octubre, 2014, disponible en: [http://revistahistoria.universia.cl/pdfs\\_revistas/articulo\\_103\\_1277853017122.pdf](http://revistahistoria.universia.cl/pdfs_revistas/articulo_103_1277853017122.pdf)



Al respecto, viene a cuenta la segunda secuencia a la que me refiero, en donde Rosa acude a un supermercado. La moderna jefa de familia ha sustituido el tradicional mercado por el supermercado de autoservicio. Un *travelling* deja ver como Rosa, acompañada de Martincito, empuja el carro de compras entre un concurrido espacio dividido en varias secciones: carnes, vinos y licores, verduras. Un corte y Rosa se muestra paseando frente a anaqueles repletos de comida enlatada.



14. Fotograma de *¿A dónde van nuestros hijos?*(1956) Dir. Benito Alazraki

La imagen da cuenta del proceso modernizador en dos niveles; el primero, relativo al espacio, pues el supermercado de autoservicio significó la posibilidad de abastecer de alimentos a la familia en un sitio que se oponía totalmente a la concepción de los tradicionales mercados y que por lo tanto se concibió como un espacio de la modernidad. El segundo nivel tiene que ver con el estilo de vida que se transforma, pues como explica Aguilar, “La comida procesada es uno de los mayores cambios generados por el proceso modernizador, lo cual implicó pasar de la economía de subsistencia a la sociedad de

consumo,”<sup>221</sup> lo que en síntesis señala que con la modernidad viene un nuevo estilo de vida. Una de las características del mismo es la modificación del consumo, en este caso, lo que Rosa observa son productos industrializados, promovidos por los medios masivos de comunicación.



15. Publicidad norteamericana de la década de los años cincuenta.  
(Fuente: *retroorama.com*, s.f.)

La publicidad de este tipo de productos se encargó de identificarlos con el progreso material y social, pues su consumo venía acompañado de ideas que los relacionaban con el ahorro de tiempo y “sectores de clase baja con aspiraciones de clase media se convirtieron en asiduos consumidores de comida procesada.”<sup>222</sup> La escena no sólo sintetiza la idea de que el consumo en el supermercado simbolizaba un deseo de movilidad social, pues para la protagonista, ir a un establecimiento de autoconsumo la vinculaba a un sector urbano moderno, a la economía de mercado.

Considero que es perceptible una influencia de los medios masivos de comunicación en la presentación de estas dos escenas, hecho que no puede omitirse pues la experiencia de

<sup>221</sup> Aguilar Rodríguez, “La mesa está servida”, 54.

<sup>222</sup> Aguilar Rodríguez, “La mesa está servida”, 79.

la modernidad guarda un vínculo fuerte con la exposición de los sujetos a la comunicación de masas. Si la película se dedica en buena medida a construir un prototipo de mujer mexicana, las dos imágenes presentadas ponen acento en los elementos que ayudarán a definirla como un ama de casa moderna, que se define por nuevas costumbres, algunas de ellas determinadas por el consumo de mercancías. Ambas imágenes dan cuenta de prácticas u objetos que en alguna proporción impactaron en la dinámica modernizadora de México y que además, se encuentran fuertemente identificadas con Estados Unidos.

El último atisbo de la influencia norteamericana en la cinta ocurre con el diálogo que ya se ha presentado en el que Martín discute con su hija sobre la renovada visión de la feminidad para la que Gabriela utiliza como referente de novedad a Estados Unidos: “Mira papá, ya no puede uno vivir como en la Edad Media, fíjate cómo han cambiado todos los americanos.” A lo que Martín responde: “Yo soy de provincia, no soy gringo, y en mi casa mando yo, y mi familia se comporta como yo ordeno.” Si este diálogo permite ver el contraste entre tradición y modernidad, también deja ver cómo el recurso de incorporar la visión del “otro” afirma la idea de una identidad en construcción. Propone Pérez Montfort que “Mientras que en los años veinte “lo mexicano” parecía medirse por contraste y confrontación con “lo norteamericano”, ya entrados los años cuarenta ambos se midieron más bien en función de su capacidad para complementarse”.<sup>223</sup>

Esta idea se hace operativa en la escena referida, pues comprendemos que el contraste y la confrontación con lo norteamericano lo ofrece el padre, un heredero de la Revolución que carga aún consigo las consignas pasadas sobre las que se construyó una idea de identidad nacional mientras que la hija, joven, muestra la capacidad del hombre

---

<sup>223</sup> Ricardo Pérez Montfort, “El contrapunto de la imagen nacionalista. El estereotipo norteamericano en el cine de charros 1920-1946” en Durán, Trujillo, Vereá (Coords.) *México Estados Unidos*, 100.

moderno para integrar escalas de valor externas a su vida cotidiana. Insinuar la presencia norteamericana en el contexto mexicano es un recurso que expone de otra manera un modo más de lo mexicano al tiempo que se perfila más precisamente la idea del fenómeno cultural que se retrata la cinta.

### 3.3 La función del espacio en la construcción de una idea de modernidad

En el contexto de particularización del fenómeno de la modernidad arriba esbozado encontramos que el espacio funciona en la cinta como un agente capaz de complementar el ideal de progreso, motor de la trama desarrollada en la película. Si la modernidad impactó en múltiples niveles el desarrollo de la vida, la habitabilidad también sintió este proceso. Propongo que la manera en la que se muestra el espacio funciona como afirmación de las consecuencias de la vida moderna, lo que significa que es en la arquitectura vivida, aquella que el cine tiene la capacidad de mostrar, donde se aloja parte de la experiencia moderna.

#### 3.3.1 El multifamiliar

Como mencioné al inicio del apartado, la presencia del centro urbano “Presidente Miguel Alemán” resulta significativa en el desarrollo de la vida de la clase media, por ello que sea utilizado como escenario en algunos melodramas urbanos. La visualización del conjunto es parcial: la primera vez que aparece en pantalla sólo observamos un fragmento de una de las fachadas. La segunda aparición en cambio, muestra un plano general de una de las fachadas del conjunto de día, en la que se observa su relación con el entorno, esto es, vemos los

locales de la planta baja abiertos, los estacionamientos ocupados y la gente circulando alrededor de la construcción. Junto con estas dos imágenes, la última que se presenta del multifamiliar ocurre al final, cuando los protagonistas dejan la vivienda y el camión arranca dejando atrás la moderna construcción, lo que supone que se abandona el sitio —y a la propia modernidad— que sirvió como escenario del drama, en otras palabras, el hogar que nunca lo fue.



16. Fotograma de *¿A dónde van nuestros hijos?*(1956) Dir. Benito Alazraki.

A lo largo de la cinta, la historia transcurre en buena medida al interior del departamento. Ya hemos mencionado que desde el inicio, existen marcadores que indican que la familia vivía en una construcción moderna que contenía remanentes de un contexto de provincia, por ejemplo, los muebles que Rosa había traído desde Durango. Pienso que retratar el interior del multifamiliar coincide con la idea esbozada por Julia Tuñón, quien refiere que el hogar es más que una vivienda, pues simboliza intimidad y seguridad, se encuentra separado de lo público<sup>224</sup> y por lo tanto, se rige por normas personales, impuestas

---

<sup>224</sup> Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra*, 133.

por los jefes de la familia. Si lo que la cinta quiere contar es la descomposición de la familia, resulta lógico que ésta se presente en el espacio más básico para su construcción: el interior del departamento.

Del interior de la vivienda distingo tres espacios particulares; el primero es el recibidor que se funde con el comedor, representación de un sistema, la familia. Estos son espacios contiguos que no están separados por muros. Ahí es donde puede observarse a toda la familia reunida, afrontando y resolviendo problemas. El segundo conjunto de espacios son las habitaciones, las tres aparecen en pantalla una sola vez y su aparición da la idea de que la vivienda es de un tamaño reducido, lo que obliga a los integrantes de la familia a compartir espacios: en una alcoba duermen los padres, en otra los hijos y en la restante las hijas. Son espacios de intimidad que se observan siempre ocupados por alguno de los integrantes: en la aparición de la alcoba de los hijos los tres muchachos aparecen durmiendo, en tanto que la visualización de la recámara de las hijas se ve acompañada del momento en que Rosa le comunica a Sara que la mandará a Ciudad Juárez para que tenga a su hijo.

Otro de los espacios que aparece en repetidas ocasiones es la cocina, ámbito femenino que guarda relación con la alimentación. La cocina funciona como espacio privado en tanto que “separa a la mujer del mundo. No es la mujer en cuanto lo que se representa, sino en tanto base social, en tanto madre-esposa.”<sup>225</sup> En las ocasiones en que la cocina es el sitio de acción, Rosa está siempre presente, ya sea cocinando, sirviendo alimentos o dialogando con el resto de la familia. Pese a vivir en una construcción de la autoría de Mario Pani, este espacio se encuentra equipado con los mínimos indicios de

---

<sup>225</sup> Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra*, 133.

tecnificación: un pequeño refrigerador y una parrilla para cocinar, elementos que hablan de las carencias de la familia. Partiendo de la idea de que Rosa es el personaje que de inicio guarda un fuerte vínculo con la provincia –lo que nos permite relacionarlo con una mentalidad tradicional o conservadora–, se entiende que la cocina, al ser el espacio ideal de la matriarca, albergue la menor cantidad de elementos que permitan relacionarlo con la modernidad, idea que se complementa con la representación de una familia con dificultades económicas. Vale la pena anotar que mostrar una parrilla difiere con la realidad del multifamiliar en el que cada cocina estaba equipada con una estufa de gas. La reconstrucción de estudio en este caso, no resultó ser fiel al espacio real.

Como se observó en *Maldita ciudad*, algunas de las áreas comunes del multifamiliar fueron escenarios mostrados por el cine. En el caso de *¿A dónde van nuestros hijos?* en algunas ocasiones se observan los pasillos de la unidad habitacional, en los que se destaca la idea de zonas de sociabilización: es ahí donde Martincito juega con sus vecinos, el mismo sitio donde las hijas conversan con sus novios. Lo anterior refuerza una de las premisas que idealmente había planteado Acevedo en su crónica sobre la vida en un multifamiliar, esto es, la detonación de una comunidad que compartía ciertos espacios alrededor de su vivienda.

### 3.3.2 Otras zonas: Ciudad Universitaria

Aunque gran parte de la cinta ocurre en interiores, algunas locaciones exteriores cobran relevancia en tanto que apuntan nociones de la modernidad. Una breve aparición arquitectónica de consideración es la de Ciudad Universitaria (1948-1952). A las afueras

del Estadio Olímpico acude Martín con su hija Sara para solicitarle a su novio que responda ante el embarazo de su hija. Es en ese escenario donde, ante la petición del padre, Sara le pide a su novio que no deje sus estudios: “Por mí no vas a dejar los estudios, no vas a cortarte las manos. No quiero verte convertido en un empleado cualquiera faltándote meses para ser doctor.” Los jóvenes se alejan y Martín camina solo por las inmediaciones del estadio.



17. Fotograma de *¿A dónde van nuestros hijos?* (1956). Dir. Benito Alazraki.

La incursión de este espacio en la pantalla da cuenta de la significación que adquirió esta insignia urbana para la ciudad pues la realización del complejo universitario cimentó no sólo un espacio para la educación superior, sino una idea misma de la modernidad mexicana: social, de progreso, incluso ritual. Su creación supuso un cambio en la vida y fisonomía de la ciudad: anteriormente la Universidad Nacional se encontraba dispersa en los antiguos edificios del Centro de la ciudad, en lo que se conocía como el “barrio universitario”. Una inspiración de la universidades norteamericanas congregadas en campus, así como la especialización que requerían los espacios para el desarrollo de actividades académicas planteó la necesidad de congregarse en un mismo punto a disciplinas, cuerpos



docentes y estudiantiles, así como dotar de estructura y unidad a una comunidad que se veía poco integrada dada la dispersión, en el orden físico, que suponían las antiguas instalaciones del Centro. Ese ambiente cultural, que se traslada del antiguo casco colonial del centro a los cimientos de piedra volcánica del sur de la ciudad, significó la construcción simbólica de un epicentro del conocimiento y la intelectualidad mexicana; lejos de un traslado, las nuevas instalaciones respondían “a la exigencia de una honda transformación en lo físico, en lo económico, en lo pedagógico, en lo social”.<sup>226</sup>

Como apunta Carlos Monsiváis: “Si en el Centro el uso del tiempo (la tradición como amuleto) es concluyente, en Ciudad Universitaria, a partir del uso pródigo del espacio, se manifiesta otro diálogo entre la arquitectura y la ciudad”.<sup>227</sup> Siguiendo con esta idea, podemos asegurar que ese traslado del centro al sur, promovió también otro tipo de diálogo, uno entre una ciudad que avanzaba al progreso con un ciudadano que, en aras de vivir y ser moderno, también transformaba su mentalidad, entablándose con ello nuevas relaciones de la sociedad con su entorno. Como un nuevo escenario del acontecer nacional, Ciudad Universitaria ocupó un lugar en la consolidación de imaginarios a los que varios medios, y concretamente el cine, aludían: con la ayuda de este espacio, la lente cinematográfica captó a una nueva generación de mexicanos que en torno a la figura de la Universidad desarrollaban y alimentaban los deseos de prosperidad y ascenso social que la propia modernidad producía. En las producciones cinematográficas, próximas en tiempo a la inauguración de las nuevas instalaciones educativas,<sup>228</sup> el progreso del individuo (que

---

<sup>226</sup> Esta sentencia fue pronunciada por Carlos Lazo durante el discurso con motivo de la colocación de la primera piedra de Ciudad Universitaria. Véase Carlos Lazo, *Pensamiento y destino de la Ciudad Universitaria de México* (México, UNAM, 1952), 9.

<sup>227</sup> Carlos Monsiváis, *Historia mínima. La cultura mexicana en el siglo XX* (México: El Colegio de México, 2010), 417.

<sup>228</sup> El cine juvenil de mediados de siglo acudió a este espacio como un referente de identificación para este grupo social que adquiriría relevancia para el cine. *Viva la juventud* (1955) y *Paso a la juventud* (1957) pueden considerarse como ejemplos.

parecía marchar en paralelo con la modernización de la urbe) fue una exaltación constante que, en ocasiones, recurrió a la arquitectura de la Universidad para desarrollar metáforas relativas a la educación como detonante del desarrollo de la sociedad.

En esta breve aparición, la universidad se visualiza como un espacio de aprendizaje que alberga para el novio de Sara la posibilidad de salir adelante, un escape de la clase trabajadora; así mismo se aprecia el trabajo para el mural ahí realizado por Diego Rivera, *La universidad, la familia y el deporte en México* (1952), cuya temática deja ver al “México prehispánico y moderno, representados por medio del deporte y unidos a través de la universidad, la paz y la familia”,<sup>229</sup> planteamiento que en términos generales coincide con los motivos de representación que la cinta busca comunicar al tiempo que destaca la importancia del Estadio Universitario dentro del complejo estudiantil.

Este signo urbano acompañó en el cine a la clase media en la construcción y representación de sus valores y aspiraciones; el “milagro mexicano” encontró en la figura arquitectónica de la universidad a un buen aliado capaz de reafirmar el sentido de progreso que el momento suponía: CU se muestra como insignia de identificación con un Estado Nación que avanza rápidamente; un Estado constructor, en muchos sentidos, de una nueva ideología cuya fe se deposita en el progreso y al mismo tiempo retoma elementos del pasado con fines de identificación y unificación. Del pasado, la tradición nacional se hizo patente en la arquitectura universitaria gracias a la integración plástica: la tensión entre modernidad y tradición en la arquitectura quedó resuelta, en buena medida, con esta estrategia en la que artistas y arquitectos se aliaban en aras de una mayor expresividad de lo nacional en lo edificado.

---

<sup>229</sup> *Guía de Murales de la Ciudad Universitaria* (México: Unam-IIE-Dirección General de Patronato Universitario, 2004), 40.



18. Fotograma de *¿A dónde van nuestros hijos?* (1956). Dir. Benito Alazraki.

El tratamiento que hacen las cintas del espacio demuestra que el diseño arquitectónico y urbano afecta los modos de relación del ser humano. En este capítulo hemos observado que no hay espacio libre de una caracterización producto de una experiencia específica. *Maldita ciudad* y *¿A dónde van nuestros hijos?* ponen de manifiesto que a partir de vivencias negativas ocurridas en la ciudad, la mejor opción es habitar espacios tradicionales en los no se exponga la integridad moral del ciudadano.

Como ha podido notarse, estos filmes develan la dicotomía de la narrativa de la modernidad: si existe un ideal de progreso, éste se acompaña del riesgo de una pérdida de principios o normas morales y sociales; con la transición moderna, las escalas de valores que cada sociedad genera se resignifican y en este sentido, el papel del cine es señalar cuáles son los riesgos. La debacle de la estabilidad familiar es una constante y aquí la figura de la vivienda colectiva reafirma el sentido negativo del progreso. Con ayuda de la

construcción del espacio, se consolidan imágenes que cuestionan o reafirman el intento del mexicano por ser moderno, por ingresar al mundo del progreso.

En estas cintas, el ideal de la familia unida, como un vehículo del discurso dominante que buscaba comunicar a través de ella un sentimiento nacionalista, no logra empatar con la propuesta de vivienda moderna promovida por el Estado —manifestada, por ejemplo en la crónica de Acevedo—, lo que delata que es posible la existencia de una incompatibilidad entre dos discursos dominantes y es la presencia del sujeto social el determinante o catalizador para que la misma se exprese. Esta bifurcación nos lleva a considerar que en paralelo a una industrialización, un cambio de ideologías se hacía patente. Es en la experiencia de la modernidad misma, y en el habitar en concreto, donde se ubica el borde entre lo espacial y lo social, su análisis permite dimensionar la evolución de una obra en el tiempo. Esto es, una arquitectura es útil en tanto que puede ser practicada, sometida, llevada al límite por el uso de quienes en ella participan. En este sentido, el cine permite ver la arquitectura manifestándose en el tiempo, reafirmando su eficacia como fuente de la historia de la arquitectura y del cine.

## *Capítulo 4*

### Dualidades modernas

El siglo XX supuso cambios radicales en los modos de comprender las ciudades. Los más aparentes fueron las transformaciones fisonómicas de las urbes, a partir de ellas devino también un cambio en el comportamiento de los habitantes de las mismas. El tránsito del habitar rural al urbano favoreció la concentración de la vida en las ciudades con lo que las urbes fueron adaptándose a las nuevas necesidades de los pobladores que acogían. Apegado al concepto central de la modernidad, el cambio fue acelerado: si en 1910 habitaban la ciudad de México 470,000 habitantes, para los años cincuenta esta cifra alcanzaba los tres millones de pobladores<sup>230</sup> distribuidos en 29,000 hectáreas de extensión.<sup>231</sup>

Con estos cambios, adquieren visibilidad nuevas referencias urbanas. El centro congrega en él al pasado colonial que se resiste a desaparecer frente a las veloces edificaciones modernas que buscan consolidar un nuevo centro de negocios. Por su parte, los bordes de la ciudad se engrosan pues las masas migratorias que persiguen el sueño del progreso que se aloja en la capital no siempre pueden acceder a una vivienda central y

---

<sup>230</sup> Serge Gruzinski, *La ciudad de México: una historia* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004) 438 y 28.

<sup>231</sup> Javier Delgado, "De los anillos a la segregación. La ciudad de México, 1950-1987" en *Estudios Demográficos y Urbanos* 1, vol.4, (1989): 242.

recurren a la periferia como hábitat. Este proceso de desplazamiento y expansión hacia los bordes se entiende como conurbación una vez que esas localidades periféricas son anexadas a la localidad central.<sup>232</sup> En México, el proceso de conurbación es perceptible a partir de 1950, pues 254,000 habitantes fueron anexados al área urbana original en sólo diez años.<sup>233</sup>

Siguiendo a Javier Delgado, es posible comprender las dinámicas de desarrollo urbano del país de mediados de siglo a partir del modelo de anillos concéntricos en el que “De acuerdo al nivel socioeconómico de sus habitantes, se establece una distribución general de áreas centrales, zonas de transición y periféricas”.<sup>234</sup> Este es un esquema modelo que se puede aplicar al desarrollo urbano aunque pueden notarse además nuevas áreas urbanas en desarrollo, como lo percibió Luis Unikel al analizar las dinámicas de crecimiento de la urbe. Unikel distingue tres grandes etapas del crecimiento de la ciudad: hasta 1930; de 1930 a 1950; y de 1950 a 1970.<sup>235</sup>

La primera etapa se caracterizó por un crecimiento demográfico alto congregando en el área urbana a la mayoría de los habitantes, “en 1930 el 98% del Área Urbana de la Ciudad de México (AUCM) residía dentro de los límites de la ciudad de México. El 2% restante habitaba en las delegaciones de Coyoacán y Azcapotzalco, contiguas a la capital”.<sup>236</sup> A partir de este año una gran expansión demográfica, y en consecuencia espacial, se acelera. Entre 1940 y 1950 la población se desconcentra del centro a la periferia, concretamente hacia el sur de la capital en tanto que la zona norte se industrializa

---

<sup>232</sup> Luis Unikel, “La dinámica del crecimiento de la Ciudad de México” en Edward E. Calnek, Woodrow Borah, Alejandra Moreno Toscano et.al., *Ensayos sobre el desarrollo urbano de México*, colección Sep Setentas (México, SEP, 1974), 179.

<sup>233</sup> Unikel, “La dinámica del crecimiento”, 179.

<sup>234</sup> Delgado, “De los anillos a la segregación”, 238.

<sup>235</sup> Delgado, “De los anillos a la segregación”, 179.

<sup>236</sup> Unikel, “La dinámica del crecimiento”, 187.

intensivamente.<sup>237</sup>

Esta observación de Unikel permite perfilar el proceso de expansión de mediados de siglo en dos direcciones: habitacional e industrial, mismo que se comprende como una metropolización si se considera un crecimiento elevado de la población:<sup>238</sup> de 1950 a 1960, la población de la zona metropolitana de la ciudad incremento de 2 953,000 habitantes a 5 125,000.<sup>239</sup> La tercera etapa, de 1950 a 1970, se identifica como el inicio de una penetración de los límites del Distrito Federal hacia el estado de México, que durante los primeros años fue industrial y para inicios de los años sesenta, se caracterizó también por un crecimiento poblacional.

El panorama del desarrollo urbano propuesto por Unikel permite comprender a grandes rasgos cómo operó espacialmente la modernidad: hay una veloz explosión y renovación que surge en el centro y avanza a diversas zonas de la ciudad, lo que al mismo tiempo promueve desplazamientos hacia las periferias. El centro de la ciudad se expande a tales dimensiones que pronto sus límites se difuminan con las nuevas colindancias. En este contexto, las grandes movilizaciones humanas y los equipamientos urbanos que de ellas emanan, particularizan un proceso contundente de metropolización. El cine, por su parte, construye narrativas que dan voz a este proceso que, en pantalla, origina imaginarios en los que la ciudad se compone a su vez por múltiples ciudades que no sólo se particularizan en la reconfiguración de nuevos límites, sino que se tiñen de humanidad expresando los deseos y las angustias de una sociedad nueva, más moderna.

En este apartado se analiza la complejidad y diversidad de escenarios urbanos del

---

<sup>237</sup> Unikel, "La dinámica del crecimiento", 187.

<sup>238</sup> Unikel distingue un crecimiento poblacional lento de 1930 a 1940. De 1940 a 1950, las delegaciones contiguas a la ciudad de México alcanzaron "una tasa anual promedio de 12.3%, en comparación con el 4.0% de las delegaciones restantes". Unikel, "La dinámica del crecimiento", 189.

<sup>239</sup> *Ibidem.*, 190.

México moderno a partir de dos cintas que constituyen las respuestas de los habitantes a un proceso de industrialización tan contundente. Si la ciudad crece sin control: ¿cómo afrontan sus ciudadanos este proceso? Considero que en sintonía con esta pregunta, se hace evidente el proceso de constitución de una perceptibilidad moderna antes definida por Berman: la dualidad. Mientras que la película *Dos mundos y un amor* (1954) dirigida por Alfredo B. Crevena, exalta las virtudes de un centro urbano pujante que se desarrolla en paralelo con la psique de sus personajes, *Del brazo y por la calle* (1956) de Juan Bustillo Oro, en cambio, pone al descubierto un lado poco visible de la expansión moderna: la ciudad decadente, un barrio olvidado y marginal incrustado en el centro de la ciudad que se presume moderna, la zona de Nonoalco.

En este capítulo observaremos cómo ambas realidades son intrínsecas y de qué manera es que sus habitantes, de realidades urbanas opuestas, comulgan con principios semejantes pues intentan conciliarse con una misma experiencia. A partir de la exploración de una dualidad urbana básica, adentro y afuera, se analizan las significaciones sociales del espacio y las estrategias que cada filme desarrolla para exaltar las implicaciones de habitar una u otra zona para de esta manera apreciar las tensiones entre la dicotomía moderno y marginal. De nueva cuenta, la habitabilidad y la manera de encarar un proceso urbano son las líneas que nos permiten hallar una confluencia lógica y natural entre el cine y la arquitectura.



#### 4.1. *Dos mundos y un amor*

En 1954 se estrenó en el cine Alameda la película *Dos mundos y un amor*,<sup>240</sup> dirigida por Alfredo B. Crevena. Como el título anticipaba, el melodrama narra la historia del arquitecto Ricardo Anaya (Pedro Armendáriz) con la pianista Silvia Andersen (Irasema Dilián), él mexicano y ella extranjera, se enfrentan a diferencias culturales que marcan puntos de inflexión determinantes para la trama.

Silvia Andersen está en México en una gira de conciertos y visita un panteón donde por casualidad conoce a Ricardo Anaya quien al día siguiente defenderá, en la Escuela Nacional de Arquitectura, el proyecto arquitectónico con el que pretende titularse. La pianista lo acompaña en el examen cuyo resultado ha sido negativo y empuja a Ricardo al borde del suicidio. Silvia lo ha rescatado y decide quedarse con él. Ricardo la lleva a conocer el campo y la miseria donde nació, para luego proponerle matrimonio.

La mujer independiente abandona su profesión y acompaña a Ricardo en el ascenso de su carrera: ha conseguido trabajo como gerente de obras y, delatando el error de un colega, le han asignado la construcción de su proyecto de tesis: la construcción del edificio más alto de Latinoamérica, nada menos que la Torre Latinoamericana del centro de la capital. Por su ambición, Ricardo se olvida de su esposa y de la humildad al tiempo que la obra y su relación sufren fallas, lo que pone en evidencia la metáfora entre el hombre y el

---

<sup>240</sup> México, 1954, duración: 102 minutos. Producción: Cinematográfica Latina, Alfredo Ripstein Jr. Dirección: Alfredo B. Crevena. Argumento y adaptación: Francisco Marín Cañas, Edmundo Báez, Dino Maiuri y Alfredo B. Crevena. Fotografía: Rosalío Solano. Música: Carlos Tirado. Sonido: James L. Fields. Escenografía: Edward Fitzgerald. Edición: Alfredo Rosas. Intérpretes: Irasema Dilián (Silvia Andersen), Pedro Armendáriz (Ricardo Anaya), José María Linares (Alfredo Andersen), Nicolás Rodríguez (arquitecto Estrada). Véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 7 (México: Conaculta- Universidad de Guanajuato- Imcine- Gobierno de Jalisco, 1993), 171.

edificio que se desarrolla y da sentido a la cinta.

El clímax de la cinta ocurre cuando, por un error de Ricardo, la construcción se incendia parcialmente. El edificio finalmente es terminado; durante la fiesta de inauguración Ricardo es nombrado presidente de la compañía constructora de la obra mientras que Silvia se despide definitivamente de él ya que no se hizo responsable del error que originó el incendio de la torre. Tiempo después y por casualidad, Silvia y Ricardo se encuentran en el cementerio donde se conocieron, también durante los festejos por el día de muertos. Hay un retorno a la escena inicial que sugiere el nuevo comienzo de la historia. *Dos mundos y un amor* sintetiza el arribo y la asimilación de una sensibilidad moderna que encuentra sentido en la realidad de un arquitecto. En este orden de ideas, el melodrama desarrolla el punto con pocos elementos articulados en una lógica de dualidades, los mismos pueden observarse plasmados en el afiche publicitario de la cinta:



19. Cartel de la cinta *Dos mundos y un amor*, 1954. (Fuente: [www.filmaffinity.com](http://www.filmaffinity.com))

La presencia del personaje femenino domina el campo visual superior, en tanto que en contraste cromático y ubicación, el personaje de Ricardo se dispone en la parte inferior del cartel. Los dos tonos que matizan el rostro del personaje masculino podrían hacer alusión a la presencia dialéctica del pasado –sus raíces–, y el presente –el que se construye durante la cinta–, que dan sustancia a la figura del arquitecto Anaya. De acuerdo con el anuncio, es la dicotomía (claro-oscuro, pasado-presente, antiguo-moderno) el rasgo distintivo del personaje y, a partir de ella es que puede comprenderse el sentido de modernidad que impregna y domina al arquitecto. Al fondo de la propaganda, los dos motivos de identificación de los personajes: el piano y la torre. Destaca de ésta última la presencia insinuada a través de una estructura; el esqueleto del edificio, inclinado, prefigura la idea del proceso del levantamiento del mismo que dará sentido a un parte de la cinta.

A partir de estos elementos, apreciables en el cartel, la cinta desarrolla una estrategia de presentación de la modernidad como circunstancia y punto de conflicto para el personaje. Lo anterior puede analizarse en dos vertientes, a partir de su relación con el pasado y de la manera en que la edificación se construye en paralelo con la psique del arquitecto.

#### 4.1.2 El cimiento de la tradición

Dos escenas de la cinta condensan el destino de los personajes. La primera de ellas, que abre la cinta, funciona como prólogo, es decir, es una especie de escalón previo que expresa ideas importantes sobre las que descansa la película. Su existencia enfatiza las características del personaje masculino así como su relación con el femenino.

La película comienza en la entrada de un panteón. Música de feria y gente que se congrega en torno a un carrusel perfilan el espacio de esta secuencia primera. En un exterior concurrido con mujeres del campo que venden flores, la figura de Silvia sobresale. Un *travelling* acompaña a la turista de cabello rubio que mira todo lo que ocurre alrededor, a continuación un *dolly-out* precisa el contexto: una feria por el día de muertos atrae a una multitud a un panteón para llevar ofrendas a los muertos. Lo único que se escucha es sonido incidental, la música de feria que se mezcla con las voces y sonidos de los asistentes. Corte y primer plano al rostro de Silvia que mira sorprendida lo que ocurre en la siguiente secuencia: un hombre lleva en hombros un ataúd pequeño, él encabeza el cortejo fúnebre mientras dos niños le abren paso entre la gente. Una mesa sobre la que se dispone una variedad de cráneos de azúcar interrumpe la acción. De nuevo, el rostro sorprendido de Silvia aparece en primer plano. Tras el peregrinaje de los asistentes, en plano general, aparece Ricardo.

Los dos personajes, por separado, han comprado flores. Un *paneo* acompaña a Ricardo al interior de panteón. A continuación, un *dolly* permite ver las cabezas cubiertas de mujeres que, sentadas al pie de las tumbas, disponen arreglos en las mismas. Humo, cruces y figuras religiosas. Hombres que beben recostados sobre lápidas y ancianas que encienden velas perfilan una imagen reconocible del festejo del día de muertos mexicano. Silvia se detiene frente a una cruz abandonada y decide limpiarla para dejar las flores que ha comprado. La voz de Ricardo irrumpe, preguntando a la mujer qué hace en la tumba de su madre. Con acento extranjero, Silvia explica que está ahí de casualidad y decidió arreglarla. Se excusa con Ricardo comentando que ella desconoce el paradero de los restos de su madre, muerta en un bombardeo en la guerra. Ricardo se disculpa y juntos arreglan el

sepulcro.

El encuentro de dos mundos que se anticipa en el título de la película ahora es un hecho y ha ocurrido en el contexto de una de las celebraciones más poderosas y de mayor carga simbólica para el imaginario mexicano: el día de muertos. La fiesta, ésta fiesta en particular, resulta el escenario perfecto para imaginar lo mexicano. Octavio Paz ya lo había notado cuatro años antes del estreno de la cinta, en 1950, cuando se publicó *El laberinto de la soledad*, ensayo en que expresa que la fiesta tiene la virtud de reflejar en alguna proporción el sentido de lo mexicano, es en la fiesta donde reside la otra cara del mexicano: “En pocos lugares del mundo se puede vivir un espectáculo parecido al de las grandes fiestas religiosas de México, con sus colores violentos, agrios y puros, sus danzas, ceremonias, fuegos de artificio, trajes insólitos y la inagotable cascada de sorpresas de los frutos, dulces y objetos que se venden esos días en plazas y mercados.”<sup>241</sup>

Paz sostiene que la fiesta es la ceremonia donde los valores sobre los que se cimienta la existencia del mexicano se hacen perceptibles; en ella el mexicano logra abrirse al mundo, así se borran fronteras entre participantes y espectadores y lo que permanece es la esencia nacional. En la fiesta, particularmente la del día de todos los muertos, flota la unión “muerte y vida”,<sup>242</sup> en la que la muerte implica un retorno a lo antiguo u original, a una raíz en la que descansa la esencia del mexicano: “Regresar a la muerte original será volver a la vida de antes de la vida, a la vida antes de la muerte: al limbo, a la entraña materna.”<sup>243</sup> Frente a las ideas del festejo y la muerte, expresadas a lo largo de *El laberinto de la soledad*, Monsiváis concluye que ante tal abstracción, “al cine le corresponde hacer visible el rostro

---

<sup>241</sup> Octavio Paz, “El laberinto de la soledad” en *El peregrino en su patria. Historia y política de México*. (Col. Obras completas. Edición del autor), vol. 8 (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 73.

<sup>242</sup> Paz, “El laberinto de la soledad”, 77.

<sup>243</sup> Paz, “El laberinto de la soledad”, 84.

de la fiesta y de la muerte, el recorrido de las fisonomías, ese *panning* de grupos y multitudes de personas que desemboca en los «tipos muy mexicanos».<sup>244</sup>

En este sentido, la escena resuelve bien la visibilización más precisa propuesta por Monsiváis sin anular la abstracción inherente de Paz: en ella, el festejo y la muerte se muestran como parte de una dicotomía que compone al mexicano, así Ricardo le explica a Silvia algo parecido a lo que notaba Paz: “es como si en este día se unieran lo pagano y lo religioso”. Mientras la turista observa desconcertada algunos cráneos y esqueletos que cuelgan y se mueven, agrega: “para ojos diferentes es un espectáculo cruel, además compréndame, en Europa y la guerra...” La muerte para Paz cumple una función similar que la expuesta en la película: “el mexicano siente, en sí mismo y en la carne del país, la presencia de una mancha, no por difusa menos viva, original e imborrable”.<sup>245</sup> Por su parte, en la cinta, Ricardo come un cráneo de azúcar con el nombre de Silvia mientras le pregunta a la mujer: “¿No siente como que en estos momentos lo único que vive aquí es la muerte?” Esa presencia que nota Ricardo, lo imborrable y difuso para Paz, es el motivo central de la escena, su función es visibilizar una parte integral de la idiosincrasia mexicana, aquella con la que se enfrentará Silvia a lo largo de la película, y que al mismo tiempo sostiene, al menos ideológicamente, los principios sobre los que se comprende la modernidad que posteriormente será expuesta en la cinta.

Siguiendo a Paz, es en la idea de la muerte como una actitud de retorno, expresada como “nostalgia del limbo”,<sup>246</sup> donde puede develarse la existencia de una “conciencia verdaderamente moderna”, pues explica —y ejemplifica— puede ser el poema *Muerte sin fin* (1939) de José Gorostiza, el testimonio de un hombre preso que “advierde que el soplo

---

<sup>244</sup> Carlos Monsiváis, *Pedro Infante. Las leyes del querer* (México: Aguilar-Raya en el agua, 2008), 75.

<sup>245</sup> Paz, “El laberinto de la soledad”, 85.

<sup>246</sup> Paz, “El laberinto de la soledad”, 83.

que hincha la substancia, la modela y la erige en forma, es el mismo que la carcome y arruga y destrona”<sup>247</sup>. Con las palabras de Gorostiza, Paz abstrae un principio de la modernidad mexicana: se comprende a partir de generar una raíz que explique el origen, un mito fundador que haga posible encarar al futuro.

También es cierto que este encuentro entre la raíz primera, la muerte, y el festejo funcionan como engranes que originan un sitio de conciliación y encuentro de dos mundos, y según la escena esto sólo puede suceder bajo el cobijo de la tradición. Esta primera secuencia coloca en pantalla al elemento fundamental para comprender la modernidad nacional: sin la vuelta a la tradición no se puede encarar el futuro. La tradición, en este momento primero, se conforma de una raíz u origen —la muerte— más un festejo —el día de muertos—.

La tradición arriba enunciada apela directamente al nacionalismo mexicano, una marca expuesta en la transición hacia lo moderno. La construcción de múltiples representaciones sobre “lo mexicano” ha estado presente desde los inicios de la época dorada del cine mexicano. La mexicanidad es la raíz del nacionalismo cultural, motivo que surge luego de la Revolución mexicana para permitir a las colectividades, que para ese momento estaban desorganizadas y devastadas por la lucha, organizarse e identificarse como grupo.<sup>248</sup> Este proyecto consolidó una forma de lo mexicano a través de múltiples figuras: si comprendemos que el cine se convirtió, desde sus inicios, en un espacio de negociación de los valores y creencias que supuestamente conformarían la identidad del mexicano, su presencia en el cine de la época de oro, su papel como impulsor de la identidad nacional, no es extraño.

---

<sup>247</sup> Paz, “El laberinto de la soledad”, 84.

<sup>248</sup> Dolores Tierney, *Emilio Fernández: pictures in the margins* (Manchester: New York-Manchester University Press, 2012), 4.

Para 1954, las masas rurales desplazadas a la urbe y los habitantes de las nuevas zonas urbanas que debían asumirse como “mexicanas”, recurren al cine para comprender el proceso que enfrentaban. No resulta extraño que algunas cintas, como la analizada aquí, recurriera al inventario de imágenes idealizadas de lo nacional para amalgamar una idea de tradición sobre la cual explicar la modernidad.

La segunda escena que refuerza lo arriba expuesto ocurre poco después de que la pareja se ha conocido. Luego del encuentro en el panteón y uno más en la Escuela Nacional de Arquitectura, que se ubicaba en el edificio de la antigua Academia de San Carlos, Ricardo quiere mostrar a Silvia su pasado, por lo que decide llevarla al lugar donde nació, un sitio que para el personaje representa la desgracia: “Mis años de infancia son como unos grilletes atados a mis pies que nunca me dejaran subir. Nací miserable, en una tierra seca y polvosa, sin defensas contra un viento helado cortante que sólo pueden resistir los magueyes y los niños que como yo tienen la desgracia de sobrevivir. Nunca he regresado a ese lugar, sino a través de mis pesadillas”.

Un paneo recorre un escenario rural dominado por magueyes, al fondo nubes y volcanes. A través de una disolvencia, la figura de un niño que trabaja en un maguey aparece en pantalla. Tres componentes resultan de admiración para Silvia: “el cielo, los magueyes y el niño”, figuras que para ella no pueden tener una significación negativa. En cambio, Ricardo asegura: “Seguramente [el niño] hace un mes usa la misma ropa porque no tiene otra, y mírele los pies, reseco por el polvo, y los ojos bajos. Así era yo”.

Con esta escena, la cinta construye una idea de la mexicanidad que recurre a las figuras que, a base de repetición constante en otros soportes, consiguió mitificar el discurso nacionalista: paisajes mexicanos inspirados en el trabajo de Eisenstein en el país, los



magüeyes de Posada y los indígenas de Rivera<sup>249</sup> concuerdan con los elementos que a ojos de Silvia eran necesarios resaltar en la cinta: “el cielo, los magüeyes, el niño”, componentes que en conjunto consolidan la imagen del México eterno, un inventario de formas fundacionales para la construcción social y del progreso nacional. Si la cinta ya había mostrado uno de los mitos de origen del mexicano, la muerte, ahora se encargaba de enfatizar al pasado indígena como otro de los motivos que completaban el mito de lo nacional, mismo que desde el periodo posrevolucionario había provisto de nociones de identidad e ideología racial al mexicano.

La construcción del pasado nacional, que es al mismo tiempo el pasado de Ricardo, coincide en forma con el tratamiento que este tiempo-espacio habían consolidado desde años previos: el México eterno de campos y montañas, magüeyes y cielos borrascosos era parte ya de una memoria fílmica presente en producciones desde los años treinta.<sup>250</sup> Si fue Eisenstein el que inició una estética precisa y Gerardo Murillo quién proporcionó un concepto paisajístico nacional, ambos elementos se perfeccionarían más adelante, por ejemplo, con el trabajo conjunto de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, quienes reconocían en el trabajo de Orozco, Rivera y Siqueiros una fuerte influencia.<sup>251</sup> De esta manera, la construcción moderna de un pasado mexicano se elabora en conjunto: es un ir y venir en donde pintura, fotografía, grabado, etc. intercambian y se aproximan, se interpretan y reinterpretan, transfieren para consolidar un inventario visual de lo mexicano.

En este sentido, *Dos mundos y un amor* se instala en esta articulación de lo nacional frente a la modernidad, mostrar el pasado de Ricardo es reconocer y reivindicar al

---

<sup>249</sup> Tierney, *Emilio Fernández*, 107.

<sup>250</sup> Por ejemplo, *¡Qué viva México!* de Sergei Eistentein (1931) y *Redes* de Paul Strand (1934).

<sup>251</sup> “Murales Ambulantes” en *Revista Luna Córnea. Gabriel Figueroa: Travesías de una mirada* 32 (2008) (México, Centro de la Imagen, 2008), 163.

nacionalismo mexicano como estrategia de identidad y para ello la cinta se apega a la fórmula visual que para ello correspondía. El afán del personaje por mostrar su pasado humilde e indígena bien podría sintetizarse, como lo señala García Riera, en “una especie de película del Indio Fernández con miseria, aridez y magueyes”<sup>252</sup> y lo anterior también tendría un reflejo en lo visual. Con la fotografía de Rafael Solano y la música de Carlos Tirado, el reencuentro de Ricardo y Silvia con el pasado indígena dialoga de alguna manera con un inventario conocido, así como con la arquitectura y la ciudad.



20 y 21. Fotogramas *Dos mundos y un amor* (1954). Dir. Alfredo B. Crevena.

<sup>252</sup> García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 172.



22. *Maguey, Texcoco, México*. Edward Weston, fotografía. 1926. (Fuente: <http://collections.lacma.org/node/217816>)

23. *Magueyes y nopales*. José Clemente Orozco, litografía, 1928. (Fuente: <http://www.moma.org>)



24. Fotograma *¡Qué viva México!* (1931). Dir. Sergei Eistentein. (Fuente: Revista *Luna Córnea*, No.32, México, Centro de la Imagen, 2008, p.173).

25. Fotograma *Una cita de amor* (1956). Dir. Emilio Fernández. (Fuente: Revista *Luna Córnea*, No.32, México, Centro de la Imagen, 2008, p.175).

El cielo y el maguey se presentan en forma, pero son remarcados en los diálogos de los personajes, como si de esta manera no quedara duda en el espectador de que lo construido ahí recurre a referentes que ya formaban parte del imaginario de lo nacional. Así por ejemplo, “Gabriel Figueroa hizo sus propias elegías a la planta del maguey como icono representativo no sólo del paisaje de México sino del carácter de sus hombres bragados y

sus mujeres estoicas”.<sup>253</sup> En ese sentido, el paisaje que construye la cinta recurre a estos mismos motivos exaltados en menores proporciones, pues sin un cielo ominoso o las remarcadas siluetas de los magueyes característicos del trabajo de Figueroa, visualmente estos elementos advierten una repetición al tiempo que insertan la cinta en la configuración de la cultura visual de lo nacional, que en este caso específico responde a un antecedente de la modernidad que el protagonista experimentará.

¿En qué sentido estas imágenes del México eterno pueden relacionarse con la modernidad que expresa en síntesis la cinta? De acuerdo con Zuzana Pick, los diferentes significados de la revolución en el cine mexicano consolidaron un campo visual amplio. Las imágenes tempranas del México posrevolucionario tuvieron un impacto formativo y su gama de significados fue extensa, dicho imaginario puede considerarse una raíz visual de lo vernáculo para la modernidad mexicana, pues ella sintetiza y articula una conciencia modernista del papel de las imágenes como ejercicio de documentación de dinámicas de cambios sociales y culturales.<sup>254</sup>

Durante la posrevolución, esta raíz vernácula funciona como propaganda oficial de la cultura y la identidad mexicana, su función es proyectar una imagen renovada y nacionalista, en suma moderna, de las posibilidades que el nuevo estado mexicano ofrecía.<sup>255</sup> Aunque el escenario revolucionario fue un catalizador en la reconfiguración modernista del repertorio visual de lo nacional, la difusión y el uso que tuvo el mismo durante la producción cinematográfica de mediados de siglo, es producto de una serie de conversaciones entre autores y géneros, que ve su inicio en el trabajo de Eisenstein, mismo

---

<sup>253</sup> Luna Córnea, 173.

<sup>254</sup> Zuzana Pick, *Constructing the Image of the Mexican Revolution. Cinema and the Archive* (Austin: University of Texas Press, 2010), 2.

<sup>255</sup> Pick, *Constructing the Image*, 3.

que se prolonga incluso con la producción de Figueroa. Es en el uso y la conciencia de la función de la imagen que circula donde radica la posibilidad de un discurso moderno.

Junto a los magueyes, la figura del niño campesino completa el cuadro de la tradición nacional. Previamente, durante su primer encuentro, Ricardo observaba los dibujos de Silvia preguntándole si solamente pintaba niños a lo que ella respondía: “Adoro los niños mexicanos, son tan niños, tan de verdad”. El niño indígena en el que se refleja Ricardo, como el pasado nacional, estipula la idea del indígena marginado. Sobre su lugar de origen, Ricardo cuestiona: “¿También le hubiera dado igual crecer en medio de la ignorancia y del hambre que siempre huelen a sucio?” Con esta sentencia asoma el problema interno del hombre que reniega de su pasado, que se aleja de sus raíces para prosperar pese a no ser feliz. El estereotipo del niño, el pasado, se configura también a partir de visualizaciones ya establecidas previamente en el imaginario pictórico de lo nacional, en donde el referente reconocible son las pinturas con infantes de Diego Rivera.



26 y 27. Fotogramas *Dos mundos y un amor* (1954). Dir. Alfredo B. Crevena.

Esta escena de la película delata el funcionamiento o proceso de asimilación de la modernidad, el tránsito requiere del reconocimiento del pasado y en este sentido la alusión es dual: pasado nacional y personal. Ricardo se encuentra en la lucha o intento por conciliar

su pasado con el presente, un pasado de tradición que no permite que en la cinta asome un atisbo de modernidad. En este caso, es la figura femenina la que detona esa posibilidad.

Sobre los cuestionamientos sobre su origen, Silvia le responde a Ricardo: “¿Por qué usted cree que el sufrimiento es patrimonio exclusivo suyo? ¿Nunca se le ocurrió pensar en la guerra? Yo he pasado por ella, la conocí muy de cerca, con sus heroísmos y sus miserias, con la misma muerte que le aseguro no es de azúcar. Quisiera acordarme de ello y ya no tendría ojos para la belleza”. El retorno al mito de origen desplegado en esta secuencia apunta también al ensimismamiento y la modernidad, de modo opuesto, se dirige al internacionalismo.<sup>256</sup> Silvia y su contexto proporcionan esta posibilidad al hombre que se prepara a ser moderno, como apunta Luis Villoro respecto de las transformaciones culturales de mediados de siglo: “Si antes interesaba destacar los rasgos peculiares de nuestra circunstancia, ahora importa subrayar aquellos que la vinculan con el mundo; pues nuestra circunstancia ha dejado para nosotros de ser peculiar”.<sup>257</sup> La idea concuerda bien con este momento de la cinta, pues es el punto de partida del camino a la modernidad. Se muestra un retorno al pasado, un reconocimiento del mismo y una nueva postura hacia el futuro: Silvia y Ricardo deciden casarse.

---

<sup>256</sup> Una tendencia de internacionalismo cultural que mengua el nacionalismo. Véase Luis Villoro, “La cultura mexicana de 1910 a 1960” en *Revista Historia Mexicana* 38 (1960), vol.10, (México: El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos), 216.

<sup>257</sup> *Ibidem.*, 216.

#### 4.1.2 El hombre edificio

Como ya he apuntado, destaca en esta cinta la figura del arquitecto como estereotipo que encarna los deseos de modernidad de una sociedad recientemente lanzada a la vorágine de los nuevos tiempos, un personaje que como profesionalista estaría directamente relacionado con la urbe, pues se encargaría de construir personalmente la imagen de la ciudad moderna.

Cuando Ricardo y Silvia se han conocido, él está a punto de presentar su proyecto de titulación. Ricardo había diseñado una torre que desafiaría los principios constructivos a los que el jurado estaba acostumbrado: “En mi proyecto he conseguido suprimir el pilotaje y la cimentación”. Lo que para el arquitecto era un proyecto “atrevido y audaz”, para el jurado suponía el efecto contrario y con ello la consecuente no aprobación de la tesis. Furioso, Ricardo arremetía contra el mismo: “Perdonen ustedes, no es culpa mía que trate de hacer una mejor arquitectura y más moderna”. Nuevamente se presenta el conflicto entre lo tradicional y la novedad ahora instalado en la arquitectura. Ricardo es el arquitecto incomprendido que sobre los pasillos coloniales de San Carlos alega que los integrantes de su jurado: “Son unos retrasados incapaces de comprender una idea nueva”.

Ubicada en la calle de Academia del centro histórico, en lo que fuera el Hospital del Amor de Dios construido por Antonio Rivas Mercado, la Academia de San Carlos fue un lugar importante para la arquitectura del siglo XX. El origen de la institución se remontaba a 1781, año de la fundación de la Real Academia de las nobles artes, artes, arquitectura, pintura, escultura y grabado de San Carlos de la Nueva España; desde entonces, una larga serie de cambios directivos y académicos permiten observar la transformación a la que se enfrentaba la disciplina.

Desde 1846, la carrera de arquitectura se enfocaba en el estudio de la corriente académica neoclasicista española así como de la arquitectura francesa de la Ilustración. Con la necesidad de urbanizar una ciudad en crecimiento, y del equipamiento de la misma con obras como mercados, fábricas, almacenes, etc., así como el empleo de materiales constructivos como el hierro y el concreto armado, es notoria la necesidad de contar con profesionales capaces de emplear los nuevos materiales y enfrentar proyectos especializados.

Javier Cavallari, arquitecto de la Academia de Milán, aportaría a la Academia de San Carlos una enseñanza completa de la disciplina. La transformación de la arquitectura futura iniciaría en la Academia, el plan de estudios propuesto por Cavallari adicionaba al programa de estudios en arquitectura diversas materias que sintetizaban la creación de un plan moderno que permitiría el desarrollo urbano-arquitectónico de la segunda mitad del siglo XIX.<sup>258</sup> En 1867, con una Academia de San Carlos transformada en Escuela Nacional de Bellas Artes a través de la Ley Orgánica de Instrucción Pública, la carrera de arquitectura se independiza de la ingeniería civil. Las reformas a los planes de estudio continuaron como un síntoma de las necesidades de la ciudad, al plan de 1857 de Cavallari le siguieron las reformas de 1869 y 1897, con las que se integraban a los estudios las novedades impuestas por los materiales y técnicas constructivas y los requerimientos de una disciplina que manifestaba interés por generar una arquitectura nacional. Es así como se observa que durante el porfiriato, la discusión en torno a la consolidación de una arquitectura nacional gira en torno a dos posturas, una que a partir de lo prehispánico asume una tendencia estética aplicada a construcciones modernas, conocida como

---

<sup>258</sup> Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*, (México: UNAM-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2008), 167.



“neoprehispánico” y, por otro lado, aquella que retomó de lo colonial las características necesarias para interpretar una nueva identidad especial.

La aparición de la Academia no es casual, pues fue un sitio significativo para la arquitectura del siglo XX. En ella se idearon e impulsaron, desde finales del siglo XIX, los antecedentes ideológicos y prácticos que darían cabida a las tendencias espaciales de la modernidad, vistas concretamente después del conflicto armado revolucionario. La cinta le concede a la Academia la asociación con los viejos estilos, con una arquitectura tan antigua como los pasillos de San Carlos, la idea que le permite al arquitecto reclamar un retraso de ideas.

Apunta García Riera que la figura del arquitecto Anaya emula al personaje del arquitecto Howard Roark protagonizado por Gary Cooper en la cinta *El manantial* (*The Fountainhead*), realizada en 1949 por King Vidor.<sup>259</sup> *El manantial* se basó en la novela que con el mismo nombre publicara la escritora Ayn Rand en 1943, cuyo personaje central estaba inspirado en la figura del famoso arquitecto moderno Frank Lloyd Wright.<sup>260</sup> En la cinta, Cooper encarnaba a un joven arquitecto que constantemente luchaba contra los cánones de las arquitecturas tradicionales proponiendo altos edificios de formas limpias, en los que imperaba el uso del cristal y se eliminaba la ornamentación. Roark era el arquitecto de práctica intachable capaz de rechazar proyectos si los clientes le proponían alguna modificación que supusiera cierta alineación con los estándares tradicionales. Por ello, y por no contar con la simpatía del crítico de arquitectura más reconocido de la ciudad, su carrera no despegó. Finalmente, Roark hace explotar un conjunto de edificios diseñado por él, aunque firmado por otro arquitecto, como un acto de defensa de autoría del proyecto. En

---

<sup>259</sup> García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 172.

<sup>260</sup> Michael S. Berliner, “Howard Roark and Frank Lloyd Wright” en *Essays on Ayn Rand’s The Fountainhead*, Robert Mayhew (ed.), (Estados Unidos: Lexington Books, 2007), 58.

la figura de Roark se dibujaba la travesía del hombre que buscaba reconocimiento sin recurrir a prácticas deshonestas, pues de acuerdo con el ideario del personaje, ese era uno de los principios del progreso.

En la cinta norteamericana y en la mexicana, los personajes toman direcciones totalmente opuestas: en ideas, convicciones y valores Roark encarna al arquitecto honesto y correcto, en tanto que Anaya, el arquitecto mexicano, es el constructor capaz de traicionar su integridad a cambio de reconocimiento. Aparentemente, lo único que comparten Roark y Anaya es la profesión y en ella yace la posibilidad exploratoria del sujeto moderno. Esto puede ser comprendido en la voz de la autora de *El Manantial* que en entrevista sobre su libro explicaba: “Me preguntas porqué elegí que la arquitectura fuera la profesión de mi héroe. Lo hice porque es un campo de trabajo que comprende tanto el arte como una necesidad de supervivencia básica del humano. Y porque no es posible encontrar un símbolo más elocuente del hombre como creador que un hombre que construye.”<sup>261</sup> En las palabras de Rand está la clave para comprender al arquitecto como estereotipo del hombre moderno: héroe y constructor. El arquitecto simboliza al hombre de la ciudad pues es él quien la edifica. En sus manos está la posibilidad de hacer evolucionar la habitabilidad, la necesidad de supervivencia básica destacada por la autora. En la arquitectura como elemento que define al personaje se inscribe el punto de definición de la modernidad, en ambos casos el cine recurre a ella como elemento simbólicamente útil para definir una sensibilidad.

---

<sup>261</sup> "You ask me why I chose architecture as the profession of my hero. I chose it because it is a field of work that covers both art and a basic need of men's survival. And because one cannot find a more eloquent symbol of man as creator than a man who is a builder". Ayn Rand citada por Michael S. Berliner, *op.cit.*, 58.

En *Dos mundos y un amor* el personaje principal se construye en paralelo con una torre. Pese a ser rechazado por los jurados de la Escuela Nacional de Arquitectura, Ricardo Anaya perfeccionó su proyecto de titulación. Una vez aprobado, consiguió trabajo como supervisor de una obra. La secuencia alusiva detalla por medio de paneos, espacios interiores modernos que bien podrían corresponder a la Ciudad Universitaria: se observan pilotes, plantas libres y muros transparentes; es claro que la racionalidad moderna se ha impuesto como práctica y a la par que evoluciona el personaje, la arquitectura que se muestra también cambia. Es en esta secuencia donde también asoma la oportunidad de transformación del arquitecto: un andamio de la obra se desploma, el gerente de la misma justifica que por las prisas cometió un error de cálculo que impidió al andamio resistir. Ricardo promete al gerente no comentar el suceso con el consejo directivo de la constructora.



28 y 29. Fotogramas *Dos mundos y un amor* (1954). Dir. Alfredo B. Crevena.

En una reunión posterior, el consejo de la compañía constructora anuncia que llevará a cabo el proyecto con el que Ricardo se tituló: un rascacielos de 43 pisos. A cambio de exponer al presidente del consejo los errores del gerente, Ricardo ha quedado a cargo de

la construcción del edificio más alto de la ciudad y como parte del pago, él y su esposa podrán habitar el último piso del edificio por veinte años. “Silvia, construiré para ti el edificio más alto de toda Latinoamérica. Y en lo más alto, en el piso 43, para nosotros solos, haremos nuestra casa: un *penthouse*. ¿Comprendes? Por encima de todos, dominando la ciudad”. Junto a “la ciudad ambiciosa, que crece sin recato”<sup>262</sup> está el arquitecto, también ambicioso que busca superioridad. Sin el constructor ésta imagen no podría comprenderse, pero también es necesaria la figura de una construcción de fuerza simbólica suficiente para completar la postal moderna propuesta en *Dos mundos y un amor*: a partir de este momento, la Torre Latinoamericana funciona como elemento de vinculación inquebrantable entre el individuo y la ciudad.

Para el año de realización de la cinta, 1954, la Torre Latinoamericana (1950-1955) se encontraba ya en la fase final de un largo proceso de construcción que había iniciado tiempo antes, cuando la compañía La Latinoamericana, Seguros de Vida, S.A. propuso sustituir sus antiguas instalaciones por una moderna construcción que además pudiera funcionar como propaganda para la empresa. Para tal labor, se propusieron levantar el edificio más alto de la ciudad hasta entonces construido. En pleno Centro Histórico de la capital, en el cruce entre las avenidas Madero y San Juan de Letrán, en 1948 inician los estudios del subsuelo que definieron las características de la futura torre: pesaría 25 mil toneladas emplazadas en una superficie construida de 27,700 m<sup>2</sup>, lo que permitiría se levantaran 43 pisos sobre una estructura de acero importado de Estados Unidos. La torre mediría, desde la banqueta hasta la punta de la antena de televisión instalada en el techo, 182 metros de altura.<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> Carlos Monsiváis, “Prólogo” de *Nueva grandeza mexicana* por Salvador Novo (México: Era, 1967).

<sup>263</sup> Leonardo Zeevaert y Augusto H. Álvarez, “Un edificio comercial” en *Arquitectura México* 60 (1957): 230.

La construcción de este edificio suponía un reto técnico, pues sobre un suelo poco firme el edificio debía soportar los sismos y el viento. La experiencia era nueva en la ciudad: levantar la construcción requirió de la colocación de 361 pilotes de concreto clavados a 33 metros bajo el nivel del suelo.<sup>264</sup> A la cimentación y estructura, se adicionó el diseño de sistemas de agua, drenaje y electricidad específicos y capaces de alimentar semejante obra. Otro factor que hizo posible la realización del proyecto fue la existencia de los elevadores, tecnología que había permitido en otros países el desarrollo de los rascacielos; en este caso se colocaron nueve ascensores que permitían recorrer toda la altura del edificio en 30 segundos.<sup>265</sup>

Por invitación de los hermanos Leonardo y Adolfo Zeevaert —ingenieros encargados de la cimentación y director de obras, respectivamente—, al arquitecto Augusto H. Álvarez le fue encomendado el revestimiento de la torre. Para ello, Álvarez diseñó una cuadrícula de 2,500 ventanas de cristal y aluminio; este patrón se interrumpía por segmentos de un plástico azul llamado “marcolita” y aluminio en cada uno de los entresijos del rascacielos. Pero, así como en la ficción el arquitecto Anaya tuvo que lidiar con el rechazo de algunas de sus ideas, para Álvarez, el diseño del recubrimiento supuso la negociación de algunas de sus propuestas con los directivos que ya tenían una idea preconcebida de lo que buscaban. En voz del arquitecto:

Desde entonces y hasta la fecha, sigo teniendo la idea que el señor Macedo, quien era el director de la compañía, tenía el deseo de hacer un edificio que después pudiera repetir en unas maquetitas para hacer ceniceros, haga de cuenta la torre Eiffel. Ese era el concepto. [...] en la realización del edificio ya no intervine en muchas cosas por una razón, porque discrepaba del criterio que se quería usar para el remate de la torre y porque discrepaba de algunos de los acabados que no estaban de acuerdo con lo que yo había propuesto. Es decir, sentía que el edificio debía ser

---

<sup>264</sup> Zeevaert y Álvarez, “Un edificio comercial”, 230.

<sup>265</sup> Zeevaert y Álvarez, “Un edificio comercial”, 232.

más ligero, en su aspecto exterior. Que no tuviera colores ni ese tipo de cosas, sino que fuera más neutral. Pero se empeñaron en ponerle ese recubrimiento azul que a mí me parece espantoso. Esa no fue cosa mía.<sup>266</sup>

Pese a estas negociaciones, la participación de Álvarez en la construcción de la torre permite relacionar a la obra con la Arquitectura Internacional, tendencia que adquiere su nombre en la paradigmática exposición *The International Style: Architecture Since 1922*, presentada en el MoMA en 1932.<sup>267</sup> Apunta la historiadora de la arquitectura Louise Noelle que:

[...] el fortalecimiento de la economía nacional a partir de 1940, permitió una incipiente producción industrial de materiales para la construcción lo que, aunado a un cambio de gusto de los mexicanos, permitió la generalización de edificaciones de inspiración internacional. En ese momento, tanto las entidades oficiales como las privadas buscaban una imagen pública de modernidad y prosperidad, lo que se tradujo en una aceptación irrestricta del Estilo Internacional.<sup>268</sup>

Como lo muestra la cinta *El manantial*, la estética racional traducía el espíritu de modernidad de una urbe como Nueva York: sus rascacielos se convirtieron en íconos que respondieron bien a la nueva cara que una ciudad moderna debía comunicar. En una misma ciudad convivieron obras de arquitectos emblemáticos, el impacto del trabajo de Ludwig Mies van der Rohe y del propio Frank Lloyd Wright, por ejemplo, cimbraron los contextos aledaños. En el caso mexicano, el trabajo de Augusto H. Álvarez supo dialogar con la tendencia.

En este sentido, como el propio arquitecto remarca, la torre se erigió bajo una premisa publicitaria, circunstancia que embona con la modernidad arquitectónica de amplia

---

<sup>266</sup> Graciela de Garay (investigación), *Historia oral de la Ciudad de México: testimonios de sus arquitectos (1940-1990)* (México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora- Instituto Nacional para la Asistencia Pública, 1994), 47.

<sup>267</sup> Véase Louise Noelle, "Introducción" de *Historia oral de la Ciudad de México* por Graciela de Garay, XI.

<sup>268</sup> Noelle, "Introducción", XI.

difusión en los medios de comunicación. En el trabajo *Torre Latinoamericana: 50 años. Restauración de un testigo*, Fabiola Hernández propone que esta construcción “se pensó bajo un concepto muy cercano a la mercancía, un artículo de lujo, deseable desde la envoltura, dirigido al consumo cosmopolita, diseñado según el modelo de especulación urbana internacional y menos compatible con las necesidades de la ciudad”.<sup>269</sup> Esta premisa se completa con la comprensión del edificio como lo que Cristóbal Jácome denomina “torre-logotipo”, una obra que es construcción y propaganda a la vez, pues mediante una estrategia de difusión en medios de comunicación, “una historia mediática paralela a la construcción”,<sup>270</sup> la obra se hace reconocible en un imaginario que la asume como éxito comercial de una época.

El caso de estudio de Jácome es la Torre de Banobras (1962) del arquitecto Mario Pani, obra que complementó al conjunto habitacional Nonoalco-Tlatelolco. Al ser la construcción que alojaría al Banco Nacional Hipotecario y de Obras Públicas, y al estar al mando de Pani, fundador y director de la revista *Arquitectura/México*, la obra tuvo garantizada desde su construcción, una extensa difusión y promoción.<sup>271</sup> La red publicitaria que Pani tejió alrededor de la misma fue compleja y exhaustiva pues además de posicionarla como logro de la arquitectura moderna, se consolidó como imagen de propaganda estatal orientada a la circulación de ideas relativas al desarrollo económico y una nueva organización habitacional.<sup>272</sup>

---

<sup>269</sup> Fabiola Hernández Flores, “Torre Latinoamericana: 50 años. Restauración de un testigo” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 98 (2011), 205.

<sup>270</sup> Cristóbal Andrés Jácome Moreno, “Las construcciones de la imagen: la serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 95(2009), 95.

<sup>271</sup> Además de los anuncios publicitarios, el trabajo fotográfico de Armando Salas Portugal del conjunto Nonoalco-Tlatelolco ofreció una mirada estética del mismo. Dichas imágenes fueron difundidas en los números 72 y 94-95 de la revista *Arquitectura México*. Para más información al respecto véase Jácome Moreno, “Las construcciones de la imagen”.

<sup>272</sup> *Ibidem.*, 92.



En contraste, las apariciones de la Torre Latinoamericana en la publicación al mando de Pani fueron pocas. En el número 60 de *Arquitectura México*, publicado en 1957, un texto breve informaba las características del proyecto arquitectónico. Junto a las fotografías de detalles constructivos, destacaba una toma del fotógrafo Julio Brehme que ofrecía una vista del edificio desde la pérgola de la Alameda. El material publicitario que recurrió al uso de la torre para promover algún producto también fue escaso, encontrándose publicado en los números 58 y 59 de la misma publicación, principalmente.

El México Moderno se construye con **SIPOREX**  
El concreto Reforzado Para Placa

RESIDENCIA AGUIRRE Y CAJAS  
AYOTLA, TEXTLA  
CASAS ECONOMICAS, ACAPULCO

OFICIO LATINO AMERICANA  
MEXICO, D.F.

Cosas Reforzadas de Concreto ligero para:  
techos, muros, entrepisos y cornisamentos. *Preelaborados*

APUREZ • RESISTENCIA • ECONOMIA • AISLAMIENTO TERMICO

OFICIO MEXICO DE  
**SIPOREX DE MEXICO, S.A.** informes: 11-16-  
MONTERREY 89 - 50  
MEXICO, D.F.

**Tubería de Cobre**  
lo más moderno y económico en conducción de agua!

**Nueva York**  
El nuevo edificio de 45 pisos **Empire State** ubicado en la esquina de las calles 42 y Avenida Lexington, en la ciudad de Nueva York.

**México**  
Torre de 4 pisos que contiene una columna de 400 lbs. torques de almacenamiento en los sótanos del edificio **Sonyy Mohr**.

Torre Latino-Americana: de 43 pisos ubicada en la esquina de los carriles Juárez y San Juan de Letrán, en la Ciudad de México.

Tuberías especiales de conducción de agua caliente y fría, y tuberías de drenaje y ventilación de la Torre Latino-Americana.

Para TUBERIA de COBRE  
**ANGONDA NACIONAL**  
Vea a su Distribuidor

**NACIONAL DE COBRE, S.A.** PLAZA 1 SUR, GUADALUPE, PUEBLA  
PO BOX 124 No. 712  
CALLE MORELOS, PUEBLA, PUEBLA

30 y 31. Publicidad de materiales asociados a la construcción de la Torre Latinoamericana. (Fuente: *Arquitectura México*, núm. 58, 1957, s.p. y núm. 59, 1957, s.p., respectivamente).





32. Propaganda de Jardines del Pedregal de San Ángel (Fuente: *Arquitectura México*, núm. 59, 1957, s.p.).

Los dos primeros afiches publicitarios ofrecen materiales constructivos relacionados con la Torre Latinoamericana. El primero de ellos, además de publicitar tubería de cobre, propone un desarrollo constructivo paralelo entre México y Nueva York: selecciona a la Torre como una obra capaz de comunicar una correspondencia constructiva con el edificio Socony Mobil de Nueva York, realizado por la firma Harrison & Abramovitz en 1956. La posibilidad de ingreso a la modernidad se relaciona en buena medida con la capacidad de concebir a la mexicana como una sociedad equiparable con la norteamericana, y en el sentido arquitectónico, este anuncio postula la idea de manera sintetizada.

Por su parte, la publicidad de Siporex de México S.A., recurre a una toma en contrapicada de la Torre para proponer el proceso de modernización nacional. El “México moderno que se construye” recurre a la imagen de la Torre como insignia capaz de

demostrar la hipótesis del encabezado. La toma en contrapicado deja ver una superposición de ejes, en el que la torre parece emerger de un basamento colonial. Este mismo dramatismo del encuadre permite una visión general de la torre en construcción. La antena parece fundirse con el cielo, acentuando la idea de verticalidad que domina el conjunto general del afiche y que en gran medida explica la irrupción de la construcción en el imaginario colectivo. Del contexto global al que se hace referencia en el primer anuncio, la publicidad transita al ámbito local, pues como muestra la última imagen publicitaria, la nueva Torre funciona como insignia urbana de una parte de la ciudad, equiparable en función simbólica con la modernidad de la Ciudad Universitaria y del futuro conjunto de Jardines del Pedregal, que en la foto adquiere una referencia material con la Serpiente, escultura de Mathías Goeritz.

Aunque escasos, estos anuncios ya prefiguraban algunos conceptos sobre los que la torre adquiere significación: una construcción cosmopolita, símbolo del México moderno y reconocible además, como referente constructivo de la capital. Si la obra, al menos en su difusión en el medio hegemónico de la arquitectura nacional, no había conseguido posicionarse como un logro arquitectónico, sinónimo del desarrollo nacional, sí había logrado conjugar una imagen de símbolo urbano de la modernidad. Antes que la torre de Banobras, el perfil esbelto de la torre Latinoamericana irrumpe como la versión mexicanizada de los delirios constructivos de la modernidad apreciables previamente en ciudades como Nueva York.

Lejos de la marca con la que pudiera relacionarse al edificio, la codificación del mismo como edificio logotipo, la torre significó la inclusión de un nuevo símbolo en el imaginario urbano: como señala Berman, la modernidad supone la conjunción de fuerzas

históricas, pero al mismo tiempo, significa la reconfiguración de las ideas y visiones de los hombres. Así como la modernidad combate el pasado para abrir paso al presente y a nuevos escenarios humanos, en paralelo, la arquitectura moderna elimina una construcción y crea un nuevo escenario físico. La arquitectura completa, refuerza de forma física el sentido transformador del proceso social de la modernización. Completando la idea de Jácome de que “Las imágenes construyen los edificios y los edificios se construyen en el espacio de las imágenes”,<sup>273</sup> se puede afirmar que en la medida en que imágenes y obras circulan, son percibidas y vividas o experimentadas por el hombre, es que se producen imaginarios urbanos.

Es este ámbito el que permite comprender la inclusión de esta obra como elemento fundamental en una cinta. Antes que construcción, toda torre es fantasía de un arquitecto que pretende desafiar a las alturas erigiendo un prisma que intenta tocar el cielo. El arquitecto que construye una torre será reconocido desde lejos, toda vez que la torre será punto que sobresalga entre la horizontalidad del plano. La torre Latinoamericana no podía ser ajena a esta idea, es por ello que su presencia embona bien en la trama de la *Dos mundos y un amor*, en la que un hombre ambiciona reconocimiento. En otra escena posterior, Ricardo refuerza esta idea: “Tendremos un hijo, el hijo más feliz de todo el mundo y nacerá viendo las cosas desde arriba, desde muy arriba y no como yo que siempre las vi de abajo.”

En la cinta, la construcción de la torre ha comenzado. Para enfatizar la envergadura de la obra, la secuencia pretende crear una postal del acontecimiento cercana a una imagen constructivista: Una grúa se desplaza, el cemento fluye, vemos cimientos y una disolvencia muestra máquinas que se diluyen con figuras humanas trabajando. Un trabajador cincela un

---

<sup>273</sup> Jácome Moreno, “Las construcciones de la imagen”, 88.

muro mientras más máquinas se sobreponen; el hombre y la máquina se hacen uno. La música incidental se mezcla con los ruidos de la obra. Ahora aparece un soldador, tras él, un río de cemento se esparce. Una toma en contrapicado muestra una estructura de acero, engranes en movimiento y llantas. Hombres colgados en las alturas contrastan con la racionalidad de una cuadrícula de hierro.

Tras tomas del edificio aparece la ciudad, los vehículos que circulan sobre una avenida parecen emular el sistema circulatorio de la construcción cuando estos dos elementos se funden en pantalla, como si el edificio fuera un organismo vivo. Un *tilt up* recorre la estructura sin revestimiento del edificio, a su lado, la punta de una construcción pasada remarca la relación pasado presente que orienta la modernidad. La torre y la ciudad, en un intermitente enramado de imágenes acentúan que no se edifica una torre, lo que se construye es una nueva idea de ciudad. Desde las alturas, un paneo recorre el cuadrante sobre el que se emplaza la obra, a lo alto, Ricardo contempla el fluir de la ciudad. Finaliza la secuencia.

La idea de dinamismo impera en esta escena, misma que parece dialogar estéticamente con una especie de constructivismo similar al de la Rusia posrevolucionaria “que utilizó la diagramación de estructuras arquitectónicas, urbanas, industriales, para crear un nuevo punto de vista”.<sup>274</sup> Las perspectivas acentuadas parecen retar la manera tradicional de contemplar a las torres, en síntesis, una construcción visual que, además de ser una oda a la máquina, enfatiza lo agobiante que ésta puede ser. La atmósfera de un universo urbano que permite mostrar en pantalla nuevas formas estructurales se rige mediante la exaltación de un ambiente maquinista.

---

<sup>274</sup> José Antonio Rodríguez, “Modernas sombras figurativas” en *Revista Luna Córnea* 32, 255.

Una vez que la película ha insinuado el proceso constructivo, el perfil de la torre comienza a dominar tomas generales que indican la presencia de un nuevo elemento en el firmamento urbano. Son constantes las tomas nocturnas que dan cuenta del ajeteo de la capital, al tiempo que inscriben a la torre como testigo de una dinámica modernizadora que rebasó el espacio y colocó a un tiempo específico, la noche, como momento predilecto de la experiencia moderna. *Dos mundos y un amor* es un caso singular: da cuenta de las implicaciones materiales de una edificación, con el proceso constructivo incluido y ésta génesis se observa completa una vez que la cinta incluye *per se* las dinámicas sociales que la obra es capaz de producir.

Conforme el proceso de obra avanza, el carácter del arquitecto se endurece, es menos humano: despide trabajadores, su esposa le reclama constantemente el poco tiempo que le dedica: “Ricardo, tengo la sospecha de que tu afán por subir no es por mí, es por tu complejo de niño que quiere vengarse de su infancia, me siento el pretexto para tu desmedida ambición que acabará por destruirnos. Me has dado todo pero no te tengo a ti”. Sin embargo, el arquitecto debe terminar la obra a tiempo. Ricardo da la orden de continuar con el diseño del tragaluz del último piso pese a la advertencia de lo inflamable de los materiales de recubrimiento. Una explosión en la obra desata un incendio, Silvia lo observa desde su ventana y se dirige a la obra. Ahí observa cómo Ricardo culpa a uno de sus colegas del siniestro.

Silvia ha perdido el hijo que la pareja esperaba, posteriormente la torre es inaugurada en un festejo en el pent-house. Luego de que Ricardo es nombrado presidente de la compañía constructora, la pianista se despide del arquitecto quien no se hizo responsable del error que originó el incendio. Cegado por la ambición de dominar las

alturas, Ricardo lo ha perdido todo. La cinta finaliza donde comenzó: por casualidad, Ricardo, quien ha renunciado a todo, se encuentra con Silvia el panteón, es día de muertos. En el mismo escenario donde se conocieron, deciden comenzar de nuevo, insinuándose de esta manera el peso del reconocimiento del pasado como cimiento para enfrentar el futuro. Es posible comprender a *Dos mundos y un amor*, más que una versión inspirada en *El manantial*, como un ejercicio de negociación con los modelos establecidos por Hollywood, en los que la arquitectura funciona como indicador de una cosmopolitización. La cinta mexicana dialoga con los referentes internacionales propuestos por el cine hegemónico al tiempo que construye un contexto nacional que sirva como soporte ideológico: la estética y narrativa de la cinta guarda coherencia y dialoga con la ideología que promueve, en otras palabras, si hay una manera de comprender la modernidad mexicana, esta se entiende a partir de sus componentes históricos e ideológicos, todos ellos expresados en la cinta.

La singularidad del filme radica en la capacidad constructiva del cimiento de la modernidad, lejos de insinuar que las acciones del protagonista responden a un pasado particular, la película construye estos escenarios. De ello resulta una negociación de imágenes compleja, articuladas en dualidades, que revela una historicidad puesto que para la narrativa de la cinta, el pasado es una visión complementaria del presente que hace posible una reconfiguración de la geografía física y humana. Esta geografía es central, aunque, como se observará a continuación no fue la única. La modernidad tiene la ventaja de funcionar como un crisol, ella alumbra diferentes facetas de una realidad, si en esta cinta el paisaje espacial ocurre en la médula de la ciudad, a continuación observaremos qué sucede en los bordes de la misma.

## 4.2 *Del brazo y por la calle*

En 1950 se estrenó la cinta mexicana, *Los olvidados* del director aragonés Luis Buñuel.<sup>275</sup>

La historia se centraba en la vida de un grupo de jóvenes delincuentes que habitaban una colonia humilde de la ciudad de México. La secuencia inicial de la película pretendía ofrecer un panorama general del problema que se abordaba mostrando imágenes de “Las grandes ciudades modernas: Nueva York, París, Londres”, reconocibles por construcciones emblemáticas como la Torre Eiffel parisina. La voz en *off* de un narrador advertía que estas capitales modernas ocultaban tras sus grandes edificios “hogares de miseria que albergan niños malnutridos”.

La idea de una urbe olvidada u oculta tras los símbolos más reconocibles de la ciudad resultaba sugerente, sin embargo, cuando este prólogo mostraba imágenes de la ciudad de México, traspasando así el sentido universal de la tragedia al contexto particular, lo que se presentaban eran espacios que guardaban escasa relación o correspondencia con la idea de modernidad construida al inicio de la secuencia. De esta manera, un plano general mostraba una ciudad extensa, densificada, dominada por edificios, para inmediatamente trasladar esta visión a enclaves antiguos del centro de la capital a través de un paneo en el que la plaza del Zócalo, con el Palacio Nacional de fondo, se fundía en una disolvencia que abría paso a una vista de la catedral metropolitana. En contraste con la modernidad universal, aquella representada con símbolos de las grandes urbes cosmopolitas, el

---

<sup>275</sup> México, 1950. Producción Ultramar Films, Óscar Dancingers y Jaime Menasce. Dirección: Luis Buñuel. Argumento y adaptación: Luis Buñuel y Luis Alcoriza. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Rodolfo Halffter. Sonido: José B. Carles. Escenografía: Edward Fitzgerald. Intérpretes. Stella Inda (madre de Pedro), Miguel Inclán (don Carmelo), Alfonso Mejía (Pedro), Roberto Cobo (el Jaibo), Alma Delia Fuentes (Meche). Véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 5 (México: Conaculta-Universidad de Guadalajara-Imcine-Gobierno de Jalisco, 1993), 186.

panorama nacional presentado por Buñuel no correspondía con el código moderno que se había establecido inicialmente. Pese a ello, el desarrollo general de la cinta daba visibilidad a las dinámicas sociales de las chabolas capitalinas que, en contraste, ocurrían a la par del gran proyecto modernizador mexicano.

Siguiendo la premisa de poner en pantalla al sector menos próspero de la urbe en progreso, el sábado 10 de diciembre de 1955, para conmemorar el “Día del cine mexicano”, se presentó la “avant-premiere mundial”<sup>276</sup> de la cinta *Del brazo y por la calle*<sup>277</sup> en el Teatro Alameda.<sup>278</sup> El melodrama dirigido por Juan Bustillo Oro partía de la adaptación de una obra de teatro escrita por el chileno Armando Mook, misma que se había presentado en 1936 en el Teatro Arbeu de la Ciudad de México.<sup>279</sup>

La adaptación cinematográfica del director mexicano contaba la historia de un matrimonio joven, el de María (Marga López) y Alberto (Manolo Fábregas). Ella, hija de una familia acomodada, se había casado con un artista que, fracasado, sobrevivía trabajando como ilustrador publicitario. Durante el desarrollo de la cinta, penurias económicas ponen a la pareja en crisis, lo que acrecenta el sufrimiento de María, que todos los días añora los lujos y comodidades de su vida previa al matrimonio. Los recién casados viven en un cuarto de azotea de la zona de Nonoalco, un barrio deprimido que desarrolla todas sus dinámicas sociales en torno a las vías de los trenes del patio de servicio de una estación ferroviaria. A lo largo de la cinta se observa que las condiciones de vida de esta

---

<sup>276</sup> *Periódico Novedades*, jueves 8 de diciembre de 1955, p.25.

<sup>277</sup> México, 1955. Producción Tele Talia Films, Jesús Grovas. Dirección: Juan Bustillo Oro. Argumento: Juan Bustillo Oro y Antonio Helú sobre una pieza teatral de Armando Mook. Fotografía: Ezequiel Carrasco. Música: Raúl Lavista. Intérpretes: Marga López, Manolo Fábregas. Voz del narrador: Carlos Ortigosa.

<sup>278</sup> La publicidad del evento prometía la presentación personal de artistas como Jane Russell, Ursula Thiers, Dolores del Río, María Félix, Marga López, Silvia Pinal, Silvia Derbez, Rita Macedo, Pedro Armendariz, Arturo de Córdova, Pedro Infante, Manolo Fábregas, entre otros.

<sup>279</sup> Carlos Martínez Assad, *La Ciudad de México que el cine nos dejó* (México: Océano, 2010), 68.



zona son una constante en el pesar de María, en tanto que la ciudad funciona como un detonante de las emociones de la pareja.



33. Cartel publicitario de la cinta *Del brazo y por la calle*. Dir. Juan Bustillo Oro, 1955. (Fuente: Acervo hemerográfico Cineteca Nacional, México).

A este respecto resulta importante destacar la presencia de un tercer actor. Como el anuncio de la cinta lo muestra, junto a las intervenciones estelares de Marga López y Manolo Fábregas, la Ciudad de México figura como tercer personaje. Hugo Lara Chávez propone que incluir a la ciudad como figura estelar respondía a una estrategia para alejar el drama de lo teatral, acudiendo a la calle como elemento que completaba una trama sencilla que se resolvía con un par de personajes,<sup>280</sup> en tanto que, de acuerdo con el director de la

<sup>280</sup> Lara Chávez, *Una ciudad inventada*, 86.

cinta, recurrir a la ciudad implicaba conectar la historia con “lo colectivo”,<sup>281</sup> pues aunque se tratara de una “entidad difusa, aunque real” su intervención resultaba poderosa.

La misma propaganda proporcionaba más detalles sobre la trama de la historia: “El drama de la vida moderna y de la miseria que ahoga los más caros ideales del hogar y opone tremendos obstáculos a la honestidad de un gran amor”. En el anuncio se observaba a una pareja caminando por la calle, con fachadas y un poste de luz, indicando que se trataba de la infraestructura de la calle mientras que, el gesto de sufrimiento que mostraba el rostro de la actriz en primer plano indicaba que la cinta desarrollaría contrastes, en este caso de estados de ánimo, pero también como la leyenda aclaraba, de las disparidades “de la vida moderna y de la miseria”. Lo que el anuncio mostraba era también una síntesis de la discusión que desarrollaba la cinta, una modernidad que no resultaba homogénea y que daba cabida a la formación de nuevos territorios, reales e imaginarios, para la negociación de identidades, por un lado, y por el otro, para dar cuenta de los diversos procesos de transformación de la urbe, aspectos que se desarrollan a continuación. En este juego de dualidades y contrastes, la figura femenina resulta notoria, pues a partir de ella es que se configura una entidad urbana. Lo que este apartado propone es que la cinta construye con imágenes un fragmento de urbe específico que busca articularse con el resto de la ciudad inmersa en el proceso modernizador mexicano.

---

<sup>281</sup> Juan Bustillo Oro citado por Martínez Assad, *La Ciudad de México*, p. 68

#### 4.2.1 Construir la ciudad con imágenes en movimiento

Siguiendo con el modelo establecido por algunas cintas de la época, en las que un extenso prólogo conducido por un narrador contextualizaba el universo de los personajes, *Del brazo y por la calle* se apropia de esta estrategia para ubicar al espectador al tiempo que dota de significaciones de dimensión a una ciudad moderna.

La arquitectura moderna es la sustancia o referente de la primera toma de la cinta. Es la Torre Latinoamericana que aparece en escena. Un plano con grúa comienza el lento recorrido desde la base de la torre —rodeada de automóviles— hasta su punta, construyendo así la grandeza de esa nueva insignia urbana. En este registro, las ventanas de la torre aún no han sido colocadas; como observamos en la primera parte de este capítulo, el primer rascacielos de la capital no estaba inaugurado todavía y ya despertaba el interés de la gente que, apresurando su integración dentro del imaginario colectivo, lo colocaba como referente de actualidad, como hito urbano. La voz en *off* de quien conduce al espectador en la historia avanza amalgamando la idea del crecimiento con la verticalidad: “La capital de México crece, crece sin cesar y con vertiginosa rapidez. Conforme crece van acentuándose más y más los violentos contrastes de su fisonomía y de su vida.” En concordancia con la idea del vértigo de la ciudad que crece, un brusco paneo deja a la torre al fondo, una imagen barrida permite ver la Alameda, un conjunto de edificios asoma tras los árboles del parque. A continuación aparece la Catedral seguida del edificio del Seguro Social de Carlos Obregón Santacilia que, pese a la toma descentrada, muestra la potencia y el orden racional de las ventanas de la fachada principal: al símbolo de una obra de la tradición, la Catedral, lo contrasta uno que sintetiza los alcances de un nuevo gobierno

procurador de bienestar social. Estas dos imágenes son las que sintetizan visualmente “los violentos cambios de su fisonomía” aludidos por la voz que conduce la historia.



34 y 35. Un detalle de la Torre Latinoamericana y la vista general de la misma.



36. Fachada del IMSS de Carlos Obregón Santacilia.  
Fotogramas *Del brazo y por la calle*. Dir. Juan Bustillo Oro, 1955.

El narrador prosigue: “Por un lado la colonial y populosa Merced; el Carmen, de aire provinciano y vocación estudiantil; la señorial Plaza de Santo Domingo; la siempre bullanguera Lagunilla; el bizarro y pintoresco Tepito; y Peralvillo y Regina y Santa María. Los barrios antiguos donde se refugian la leyenda y la pobreza”. En este momento la cinta comienza un reconocimiento urbano a partir de diferentes construcciones con la

característica de presentar un plano oblicuo, inclinado, que proporciona una visión de desestabilización de la ciudad. Cuerdas y trompetas de mariachi dan cuerpo a una melodía que recuerda a la música tradicional marcando también el ritmo acelerado con el que se suceden las imágenes en pantalla: La Merced aparece concurrida, reconocible por los toldos de los comerciantes. A continuación un kiosco se asoma entre automóviles que la voz en *off* reconoce como el Carmen. Santo Domingo, La Lagunilla, Tepito, Peralvillo y Santa María la Ribera figuran rápidamente en pantalla reconocidos como “los barrios antiguos donde se refugia la leyenda y la pobreza”. Los encuadres de estas tomas están contruidos de tal forma que lo que se acentúa, más que la construcción, es el contexto: gente, ruido, una ciudad que se desarrolla en torno al edificio. En ellos prevalece la inclinación del encuadre.



37, 38 y 39. Los barrios antiguos de la ciudad, en los que permanece el encuadre inclinado. Fotogramas *Del brazo y por la calle*. Dir. Juan Bustillo Oro, 1955.

La música pierde el ritmo acelerado, cambia para dar paso a un itinerario ciudadano regido por la modernidad constructiva: “Por otro extremo, la monumental Reforma y la próspera avenida de los Insurgentes, las Lomas de Chapultepec, Polanco, el Pedregal, la imponente Ciudad Universitaria”. Como apunta la voz en *off*, son Reforma e Insurgentes las dos avenidas encargadas de abrir este paseo en el que predomina el fluir de los vehículos. Pese a la permanencia del encuadre inclinado, la toma de Insurgentes permite identificar la construcción de la tienda comercial Sears y el edificio contiguo, de Augusto H. Álvarez. Dos vistas generales continúan el relato: las Lomas de Chapultepec y Polanco, colonias habitadas por la clase alta de la sociedad mexicana. A continuación, una toma inclinada que acentúa la geometría de una barda de roca volcánica condensa en una imagen al Pedregal de San Ángel. La Ciudad Universitaria, distinguida por el narrador como “imponente” se reconoce por la fachada de mosaicos de la Biblioteca Central, obra del arquitecto Juan O’Gorman, en tanto que al fondo vemos la torre de Rectoría de Mario Pani: ambas siguen inclinadas.





40, 41 y 42. Las vistas oblicuas de enclaves modernos enunciados en la película: arriba a la izquierda Avenida Reforma, a la derecha Ciudad Universitaria. Abajo el Pedregal. Fotogramas *Del brazo y por la calle*. Dir. Juan Bustillo Oro, 1955.

Una parte de la fachada del Auditorio Nacional, que ostenta el escudo nacional al frente, aparece en pantalla. El recorrido se detiene, frente a esta construcción que parece desértica, pues pocos sujetos circulan alrededor, la narración advierte que se trata del “México moderno, grandioso pero sin carácter”. Corte y la cámara vuelve a Reforma, autos en primer plano y al fondo el esqueleto de lo que será un edificio; la secuencia prosigue mostrando las fachadas modernas de dos edificios de Polanco: “Pulcro, bien trazado y opulento pero que se olvida de la propia tradición porque los hombres, así que van ganado poder material, parecen ir perdiendo la fe en las potencias del espíritu.”

El recorrido arquitectónico ha terminado y la imagen regresa a la estabilidad. Con esta primera secuencia, la cinta introduce al espectador en una representación precisa de la ciudad. Podría explicarse que este ejercicio exhaustivo, que anexa nuevos elementos de reconocimiento de la urbe a los proemios cinematográficos de la época –era común mostrar los volcanes, la catedral, avenida Reforma- responde a la estrategia del director de dar una forma más clara al tercer personaje, la ciudad, que pese a ser entidad abstracta debe

perfilarse a detalle. Sin embargo, considero que este prólogo visual tiene más funciones. En él, la imagen presenta y representa: caracterizada por el encuadre torcido y angular, esta composición oblicua insinúa que es la modernidad una fuerza desestabilizadora de la imagen de la capital mexicana y con ello del equilibrio social de la urbe; este acto constituye una provocación a la imagen tradicional con la que se identifica a la ciudad —la imagen equilibrada, bien centrada que insinúa un desarrollo continuo en proporción con el equilibrio social que se mantiene inalterado—, pues el espectador se encuentra con una realidad inestable, tanto en sus referentes pasados como en los presentes. Finalmente, la mirada transversal que atraviesa a esta postal citadina, se complementa por la construcción de una ciudad a partir de contrastes, que transitan de mostrar la parte vieja de la misma, relacionada con la tradición, para contraponerla con el enclave moderno, caracterizado por la arquitectura, el movimiento y la escasez de sujetos alrededor. Con este juego de dualidades, además de entablarse un diálogo directo con las dicotomías que usa la modernidad para proyectarse en los imaginarios, se está introduciendo al espectador en la comprensión crítica del fenómeno moderno que antes Buñuel había enunciado: la miseria oculta en la modernidad, una fantasía que deja el progreso en manos de unos cuantos.

#### 4.2.2 Nonoalco, centro híbrido

Luego de este viaje por la ciudad, cuando la imagen ha regresado al encuadre normal —recto—, se muestran escenas nocturnas de calles que son recorridas a pie por ciudadanos. La voz en *off* explica, manteniendo el contraste como hilo narrativo: “Sin embargo, por todas sus calles, antiguas o modernas, pobres o ricas, jamás deja de correr la cálida brisa del amor



humano”, confirmando con esto que es la realidad desigual el escenario de la pareja protagonista. La narración matiza con más precisión los contrastes ciudadanos que le interesan:

Mujeres y hombres cuyos rostros rara vez revelan la verdad de su angustia interior. Unos van en coche, bien vestidos y bien alimentados [...] Otros, van abrigados y sufriendo todas las privaciones, tienen que esperar por largo tiempo su turno en el incómodo camión o se apretujan en los tranvías entre sudores, codazos y pisotones. O van a pie, sencillamente, del brazo y por la calle.

Una vez que se ha presentado la ciudad, el espacio de los contrastes, la película realiza un reconocimiento de los personajes principales, que también parecen operar por oposición: él, humilde; ella, refinada. Mientras parejas deambulan por la calle, el escenario nocturno de la modernidad se despliega remarcando la sensación de la vida en una ciudad cosmopolita, aspecto que se analizará a fondo en el siguiente capítulo. En la siguiente escena, vemos una pareja descender de un auto para entrar a un local, cuyo anuncio luminoso indica que se trata del “Restaurant Embassadeur”, a continuación, una avenida también rodeada de autos, camiones y tranvías; la pareja protagonista aparece por primera vez en escena: camina sobre una avenida iluminada por más anuncios comerciales y finalmente se detiene frente a un aparador. Mientras continúan su camino sobre la “selva ciudadana”, el narrador explica que: “Ella, a pesar de su pobre vestido y de los tacones torcidos, acusa los finos rasgos de quién ha conocido la comodidad, la abundancia y la buena educación” pues “se casó en las modestas condiciones que impuso la pobreza del hombre elegido”.

A partir de un *flashback*, la cinta se introduce de lleno en la vida de la pareja. En este retroceso al pasado, se muestra una sencilla boda al interior de una iglesia colonial que

parece sostenerse con algunos andamios de madera. A continuación, un *tilt down* recorre la fachada de la vieja catedral, en tanto que la pareja se encamina a la calle. El narrador advierte: “La humilde vivienda que los aguardaba, se encontraba a unos pasos, rodeada de ese clima de miseria, de hambre y del estruendo de los trenes.” Ese clima inhóspito era Nonoalco; la iglesia era la Parroquia de San Miguel Arcángel del mismo barrio. Si el tono de *la voz en off* prevenía un panorama desafortunado, por su parte, las tomas que a continuación ofrecían un reconocimiento más detallado de la zona, confirmaban la penuria advertida.

Un paneo general de la zona dejaba ver en primeros planos, postes de iluminación y viviendas humildes al fondo. Gente en las calles y el ruido de los trenes. En el recorrido de la cámara, las vías aparecen como un punto neurálgico de la zona: la cámara se detiene ahí un momento para mostrar un tren que recorre los rieles de acero. Hay humo y más ruido. Se observan locales de servicios instalados al lado de las vías y la Parroquia de San Miguel Arcángel aparece nuevamente. La cámara continúa el movimiento sobre su eje dejando ver que está colocada sobre el puente de Nonoalco, una estructura que se impone elevada sobre ese panorama. Un corte y la siguiente toma realiza un reconocimiento detallado de la estructura metálica. Desde abajo, el encuadre permite ver la extensión longitudinal del mismo; el ruido de las máquinas se mezcla con el de los motores automotrices. Ahora los autos avanzan hacia la pantalla, todos ellos descienden del paso a desnivel del puente, desde ahí la cámara se mueve rápidamente hacia la derecha y nos presenta la fachada de un viejo edificio (probablemente ubicado en la esquina de Insurgentes Norte y Eligio Ancona): un *tilt up* que revela ventanas rotas y poca altura, se trata de la vivienda de la pareja. Los movimientos de cámara y las elipsis espaciales y temporales del montaje hasta aquí

presentados, constantemente señalan contrastes y contradicciones entre las formas ideales de la modernidad, que en la cinta aluden a la arquitectura moderna, y a la realidad tal y cómo es habitada por la gente, en este caso, la experiencia de la pareja protagonista.



43-46. Arriba: la pareja sale de la iglesia y camina hacia el puente de Nonoalco. Abajo: vistas del paneo que realiza la cámara sobre el puente de Nonoalco: una esquina con postes de luz, las vías con un tren en circulación y el distribuidor vial desde donde la cámara realiza las tomas. Fotogramas *Del brazo y por la calle*. Dir. Juan Bustillo Oro, 1955.

Ahí todo el drama de la pareja está por comenzar. Al interior del departamento, una larga secuencia muestra la rutina de María, quien cocina, cose y tiende la ropa mientras toda su jornada tiene como sonido ambiental el ruido de los trenes y automóviles del exterior, de una sierra de un taller vecino y de una gotera en la cocina que no cesa. En esta secuencia vemos al personaje pasar por estados de alteración detonados por los ruidos hasta que cae la noche y la mujer puede descansar. La psique del personaje femenino se relaciona

con la ciudad que, desde el departamento, aparece al fondo: mientras en el día se satura de los sonidos que le rodean, en la noche se ilumina y calma.

El departamento de Nonoalco es también un punto desde donde el resto de las espacialidades ciudadanas se enuncia. Hugo Lara no duda en apuntar que uno de los grandes desaciertos de la cinta ocurre en el tratamiento de las ambientaciones, especialmente en el espacio interior del departamento, con el añadido de que la casa más espaciosa de cualquier unidad habitacional popular de nuestros días es mucho más reducida que la que habitan María y Alberto”.<sup>282</sup> El set del departamento, aun mostrando desperfectos en sus instalaciones, se muestra espacioso y este detalle, más que responder a un desacuerdo fílmico, podría deberse a factores técnicos relacionados con las condiciones espaciales o de escala requeridas para un rodaje en una cinta, además debe considerarse que gran parte de las escenas de alto contenido dramático ocurren al interior de esta vivienda. Sin embargo, en ese espacio la pareja llama a sucesos pasados o *flashbacks* que permiten a la cinta mostrar las partes populares y modernas de la ciudad. Desde ese espacio la pareja transita por las avenidas capitalinas más activas de noche, también recuerdan los tiempos en que se conocieron, con escenarios de fachadas modernas de edificios de Polanco y autos convertibles o paseos por Chapultepec. Desde ese humilde departamento se proyecta una ciudad tan compleja y contrastada como la que se ha mostrado en el prólogo, prefigurando incluso la idea que Octavio Paz abstraía al hablar de la urbe:

Hablo de ciudad,  
novedad de hoy y ruina de pasado mañana  
enterrada y resucitada cada día,  
convidada en calles, plazas, autobuses, taxis, cines,  
teatros, bares, hoteles, palomares, catacumbas,  
la ciudad enorme que cabe en un cuarto de tres por tres  
metros cuadrados, inacabable como una galaxia

---

<sup>282</sup> Lara Chávez, *Una ciudad inventada*, 87.

la ciudad que nos sueña a todos y que todos  
hacemos y deshacemos y rehacemos mientras la soñamos...<sup>283</sup>

Esa experiencia resumida de una ciudad infinita y compleja condensada y proyectada desde un espacio mínimo es la que despliega la cinta. La pareja pelea constantemente porque el sueldo de Alberto es insuficiente para cubrir las necesidades básicas. María además extraña los lujos de su vida pasada y le exige al marido dinero. Alberto a su vez reclama que por mantener a María ha abandonado su carrera como pintor para dedicarse a la publicidad ilustrando carteles “con letras modernas”. La mujer quiere ir a la boda de su hermana y le pide al marido un vestido. Él le explica que no tiene dinero y ella amenaza con dejarlo, con abandonar ese “infierno” o esa “covacha de miserable”. Viene a cuenta una escena en la que María le explica lo infeliz que puede ser la vida en Nonoalco, ella recuerda una imagen cotidiana:

Todos los días tengo que soportar el único espectáculo que me está permitido: la terrible miseria que me rodea. [*Vemos a María pasar por debajo del puente de Nonoalco y caminar con dificultad sobre las vías*]. Niños desnudos, mujeres indiferentes a todos, hombres embrutecidos por el alcohol y todos hambrientos. [*Vemos una familia pidiendo limosna, al fondo la fachada de la iglesia de San Miguel Arcángel*]. Un espectáculo que me hace vivir abrumada de asco, asco de tanta suciedad y tanta injusticia.

Conforme avanza la cinta, Nonoalco continúa definiéndose como un lugar en el que las contradicciones internas de algunos individuos de la sociedad mexicana cobran protagonismo y en una medida proporcional, el espacio adquiere más significación conforme dichas contradicciones se hacen más patentes. María sigue presionando al marido con el vestido y éste, cansado de escuchar los reclamos prefiere salir de la casa. Mientras tanto, María ha decidido ir a la casa de una vecina “de mala fama” para vengarse del

---

<sup>283</sup> Octavio Paz, “Hablo de ciudad” en *Vuelta* 118 (1986), 8.

marido y tal vez así, conseguir el dinero para lo que quiere. Sucede luego que en la casa de la vecina María bebe y pierde el conocimiento mientras un desconocido abusa de ella. Esa misma noche, Alberto se ha sentido culpable por la pelea y ha decidido quitarse la vida. Como María, él también acude al puente de Nonoalco a cumplir su cometido.

A partir de un juego de planos, en el que la toma permite percibir dos niveles diferentes del puente en el que ocurren acciones simultáneas, la misma escena permite ver dos individualidades alejadas, ellos no se han visto pero pretenden suicidarse sobre el único resquicio de modernidad de la zona: el puente. En este contexto, el suicidio simboliza la pérdida de un referente moral del tradicionalismo católico. Con tomas que muestran la estructura de acero desde abajo, y a los personajes en simultáneo, el puente cumple varias funciones: además de ser un articulador entre los autos de la modernidad que pasan sobre el territorio popular, el puente es un sitio de negociación de lo moral y lo social, en esa negociación y cruce de principios se aloja la posibilidad de un espacio híbrido. En esta escena específicamente, lo que observamos es cómo sobre él se están negociando también las identidades de los personajes que se debaten entre ser modernos o humildes. Nonoalco, un espacio híbrido, finalmente funciona como territorio de ruptura que sintetiza la premisa de la cinta: que el matrimonio y la confianza son la forma, meta e institución legítima de la relación de una pareja.<sup>284</sup> ¿Cómo hacer frente a una fuerza que pone en peligro los valores y que puede provocar desestabilización social? Con esta puesta en escena, lo que la cinta propone es que la modernidad puede domarse o someterse, la estrategia narrativa para ello consiste en colocarla y caracterizarla como escenario de recrudescimiento de los valores familiares tradicionales.

---

<sup>284</sup> Lara Chávez, *Una ciudad inventada*, 86.



47. El puente de Nonoalco, escenario del posible suicidio de la pareja.  
Fotogramas *Del brazo y por la calle*. Dir. Juan Bustillo Oro, 1955.

La pregunta que surge de la representación de un espacio al margen de la modernidad urbana que se ha presentado al inicio, un espacio de la miseria como el que se muestra, tiene que ver con la relación de estos mismos espacios. Nonoalco todavía no es un espacio de progreso, sin embargo, la pareja que lo habita se resiste a la miseria, lucha contra ella. De lo analizado hasta ahora, es posible comprender a esta herradura pauperizada como un espacio de negociación que opera en dos sentidos: una negociación moral, en la que los deseos de lo que debería ser la vida en pareja (basada en la honestidad, confianza, etc.) se tensionan y, por otro lado, un espacio de negociación de una promesa: la modernidad, pues este espacio está mediando los supuestos de un estado de prosperidad que, pese a ser promesa nacional, no está al alcance de todos.

En el libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*,<sup>285</sup> Néstor García Canclini se pregunta por el estado contemporáneo de la modernidad pues le interesa la idea de una modernidad latinoamericana que no termina por entrar o suceder, que se hace inaccesible en plena década de los años noventa. Para comprender lo que implica entrar en un proceso de modernidad, Canclini propone que este fenómeno, así

---

<sup>285</sup> Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo, 1989).

como implica separaciones (de clase, etnia, nación) también supone cruces socioculturales, como el de la mezcla entre lo tradicional y lo moderno.<sup>286</sup> De acuerdo con el autor, lo tradicional y lo moderno no funcionan en oposición, sino en un ejercicio de mezcla o hibridación.<sup>287</sup>

Canclini entiende el fenómeno de la modernidad como una ciudad a la que se puede ingresar por muchos caminos. Al respecto, el investigador se pregunta “¿Cómo hablar de la ciudad moderna que a veces está dejando de ser moderna y a veces está dejando de ser ciudad?”<sup>288</sup>

Aunque la respuesta que busca se refiere a los modos en que es posible comprender un cruce de caminos (entre lo cultural, lo popular o lo masivo), la metáfora de Canclini funciona para comprender este pedazo de ciudad que adquiere visibilidad en *Del brazo y por la calle*. Complementado su cuestionamiento, podríamos preguntar: ¿Cómo hablar de la ciudad moderna —esa que se enuncia al inicio de la cinta, la misma que se erige como promesa desde Miguel Alemán hasta López Mateos— que a veces está dejando de ser moderna —pues claramente Nonoalco carece de un techo urbano y conceptual compatible con la modernidad— y a veces está dejando de ser ciudad? Aunque la cinta aclara que Nonoalco es un barrio paupérrimo, no se propone que este sitio no forme parte de la ciudad. La colonia humilde entonces es parte de una ciudad que está dejando de ser ciudad: ¿Podría ser posible imaginar una ciudad sin infraestructura urbana, una villa de pobreza, en medio de una de las urbes más pujantes de la América Latina moderna? La cinta afirma esta posibilidad y responde al mismo tiempo la primera parte de la pregunta enunciada por

---

<sup>286</sup> García Canclini, *Culturas híbridas*, 14.

<sup>287</sup> A partir de este supuesto, se desarrolla una de las premisas fundamentales del libro: recurrir a herramientas de distintas disciplinas que conecten el fenómeno de lo moderno: literatura, comunicación, historia del arte, originando una “mirada interdisciplinaria sobre los circuitos híbridos”. García Canclini, *Culturas híbridas*, 15.

<sup>288</sup> García Canclini, *Culturas híbridas*, 16.



Canclini: Una forma de hablar de la ciudad moderna es visibilizando las partes de la misma que no lo son, que viven en las sombras de los grandes hitos urbanos de la modernidad.

La hipótesis que se desprende de esto es que, si el objetivo de este sitio era mostrar una ruptura, en este caso la formada por el desarrollo industrial, entonces Nonoalco funciona en la cinta como espacio de hibridación. Producto del fenómeno de industrialización, *Del brazo y por la calle* relataba también un problema de vivienda y urbanización que para mediados de siglo resultaba trascendente; la cinta estaba particularizando ese entorno de cruzamientos a partir de dislocaciones muy precisas, que atañían y perfilaban a detalle la zona. Como antecedente, señala el urbanista René Coulomb que durante el mandato de Porfirio Díaz era apreciable una segregación del espacio urbano relacionado directamente con el desarrollo de las industrias que colocaron a la clase obrera en nuevas colonias cercanas a las estaciones de ferrocarril. Estas colonias, barrios definidos por el capitalismo incipiente y que empezaron a equiparse con bodegas y servicios al mando de las industrias fueron “las nuevas colonias del poniente (San Rafael, Santa Julia), del norte (Guerrero, Peralvillo) y del Oriente (Peralvillo, Rastro, La Bolsa, Morelos, Valle Gómez)”.<sup>289</sup>

Para 1930, estas colonias centrales cobraron fuerza, sin embargo es en la siguiente década que su desarrollo y expansión se acelera, llegando incluso hasta el oriente de la capital. Como lo propone Guillermo Boils, su surgimiento marchó en paralelo con la consolidación de la modernidad urbano-arquitectónica, siendo “la otra cara de la ciudad que se transformaba, encaminándose hacia nuevos derroteros, por la rama industrial de un

---

<sup>289</sup> René Coulomb, “Políticas urbanas en la ciudad central del área metropolitana en la ciudad de México (1958-1983)” en *Iztapalapa* 9 (1983), 37. En línea, fechas de acceso: septiembre 18, 2015, disponible en: <http://tesiuami.uam.mx/revistasuam/iztapalapa/include/getdoc.php?id=1065&article=1068&mode=pdf>

capitalismo en expansión”.<sup>290</sup> Estas colonias eran la antítesis de las nuevas burguesías alojadas en la modernidad, su crecimiento exponencial reclamaba visibilidad, fenómeno que en alguna proporción el cine atendió.

Es importante comprender que con el crecimiento y aglutinamiento del capital industrial en el centro del país, en los años cuarenta, una enorme oleada de migrantes del interior del país se acercan a la capital en busca de oportunidades laborales; la capital consolidaba un epicentro industrial pujante, “era la localidad donde se concentraba de manera indiscutida la mayor generación de empleos”.<sup>291</sup> Esto propició un crecimiento desmedido de la población capitalina: si en 1930 constaba de 1 029 068 habitantes, en 1940 esta cifra asciende a 1 448 442 para dispararse en 1950 y acumular un total de 2 235 000 habitantes.<sup>292</sup> Este incremento poblacional de poco más de un 50% en una década estuvo definido por la migración, pues “sólo 31.1% fue por crecimiento natural, mientras que el 68.9% fue por la migración”.<sup>293</sup>

El fenómeno elevó la demanda de los espacios centrales de la ciudad, ocupándose rápidamente las zonas más próximas al centro equipadas con vecindades y modalidades habitacionales sencillas y económicas, incluso precarias pero que resultaban la única posibilidad arrendataria para los recién llegados. Con ello se afianza e impulsa también el surgimiento de lo que en esos tiempos se definieron como las “herraduras de tugurios”, colonias proletarias que, en palabras del arquitecto Raúl Cacho Álvarez, se distinguían por contener “altas densidades de población, que en algunas partes llegan a 800 y 1000

---

<sup>290</sup> Guillermo Boils, “Segunda Modernidad y las colonias proletarias al oriente de la Ciudad de México. Colonia Diez de Mayo” en *El espacio habitacional en la arquitectura moderna. Colonias, fraccionamientos, unidades habitacionales, equipamiento urbano y protagonistas*, Enrique Ayala y Gerardo Álvarez (eds.) *El espacio habitacional en la arquitectura moderna. Colonias, fraccionamientos, unidades habitacionales, equipamiento urbano y protagonistas*. (México: Universidad Autónoma Metropolitana - Conacyt, 2013), 63.

<sup>291</sup> Boils, *Segunda Modernidad*, 64.

<sup>292</sup> Boils, *Segunda Modernidad*, 68.

<sup>293</sup> Boils, *Segunda Modernidad*, 68.

habitantes por hectárea, lo cual es posible por las altas densidades de construcción; promiscuidad y hacinamiento y deficiencias higiénicas y sanitarias”.<sup>294</sup> Entre estos barrios se incluían “Tepito, La Merced, La Lagunilla, Jamaica, Tacuba, Guerrero, y Peralvillo”, las zonas características del proletariado señaladas en el recorrido urbano inicial de *Del brazo y por la calle*.

En paralelo a este crecimiento desmedido y una centralización importante, y a falta de políticas sociales que proporcionaran opciones de propiedad de vivienda para las clases obreras, en 1940 surgen también cerca de 35 colonias proletarias al oriente citadino, concretamente en los márgenes del Gran Canal del Desagüe.<sup>295</sup> Aún con su aparición, las colonias populares del centro no dejaron de crecer desmedidamente, alojando principalmente poblaciones de obreros y artesanos. Un dato que permite vislumbrar la importancia de estas zonas es que la ciudad central concentraba, “en 1960 el 96% de los establecimientos industriales del área metropolitana”.<sup>296</sup> La ubicación estratégica, sin embargo, no disminuía un rápido proceso de pauperización para estas zonas sobrepobladas y de deficientes servicios, incluso, el mismo proceso de degradación se aceleró en 1942 cuando se congelaron las rentas inmobiliarias de buena parte del centro. Esta medida fue en su momento considerada como un “apoyo al desarrollo industrial, permitiendo un control en el aumento de los salarios”,<sup>297</sup> aunque el proceso sólo incrementó la demanda y el declive de dichas zonas.

El surgimiento y afianzamiento de las herraduras de tugurios fueron reflejo de una crisis urbana y social que parecía tener poca correspondencia con el panorama oficial

---

<sup>294</sup> Raúl Cacho, “La vivienda” en *México cincuenta años de Revolución. La economía. La vida social. La política. La cultura*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1963), 172.

<sup>295</sup> Boils, *Segunda Modernidad*, 66.

<sup>296</sup> Coulomb, *Políticas urbanas*, 37.

<sup>297</sup> Coulomb, *Políticas urbanas*, 40.

encargado de promover la idea de una época de bonanza. Como ya hemos visto, durante la administración del presidente Miguel Alemán (1946-1952), la industrialización había alcanzado significación en la urbe. Una imagen idónea y oficial de ésta la enfatizaba como centro político, económico y cultural; la capital se entendía como la síntesis del proceso de modernización que se vivía. En correspondencia con esto, algunos relatos visuales acudieron a este espacio para crear imágenes de una modernidad nacional en la que eran recurrentes escenas de las avenidas principales, los nuevos edificios y las actividades que alrededor de este movimiento daban forma a una sociedad moderna con nuevos entretenimientos: cines, restaurantes, clubes, hoteles, etc. Esta imagen idealizada del progreso y la pujanza excluía a su contraparte que aún seguía siendo realidad de la vida en la urbe: las colonias populares.

Nonoalco daba forma a esta idea de un espacio de la miseria y la exclusión. La alta concentración demográfica que en ese tugurio central habitaba, hacía que se le considerara como una zona de emergencia urbana. En el número doble 94-95 de la Revista *Arquitectura México* del año 1966 y dedicado al conjunto urbano Ciudad Tlatelolco, obra del arquitecto Mario Pani —mismo que había sido construido como una respuesta al problema de la tugurización de Nonoalco—, el ingeniero Víctor Vila explicaba bien los problemas que habían aquejado a esta zona previo a la construcción del conjunto habitacional de Tlatelolco:

[...] se alojan cerca de 10,000 familias en las peores condiciones de habitabilidad que se conocen en la metrópoli, porque se registran los índices más altos en densidad demográfica: más de 800 habitantes por hectárea, sin contar de hecho con ningún espacio abierto. La calidad de la vivienda es del tipo “vecindad”, demolibles en un 85% y sujetos al régimen de rentas “congeladas”. Domina el cuarto redondo habitado por seis u ocho miembros de una familia; la densidad de construcción, 80 a 100% ocupado también registra alto índice y las condiciones higiénicas son un reflejo de esta situación. Sin embargo, la proximidad a los centros fundamentales de

trabajo y el bajo valor de los terrenos debido a la congelación de rentas, propicia y hace imperativa la acción regeneradora”<sup>298</sup>.

Vila hacía notar la ubicación de Nonoalco como privilegiada dada su cercanía con los centros de trabajo, era un punto clave pues, “dista 1.5 kms. de la Plaza de la Constitución por lo tanto, inmediato al centro comercial burocrático, así como también próximo a las principales zonas industriales de la ciudad.”<sup>299</sup> En síntesis, Nonoalco era una burbuja de pobreza en el centro de una ciudad que se presumía renovada y pujante; sus límites los definían las vías del tren, que por un lado conectaban a todos los migrantes con el centro laboral más activo del país y por el otro también suponían un borde. De hecho, el ingeniero Vila apuntó que existía una “barrera ferrocarrilera”<sup>300</sup> constituida por la estación de servicio y por las vías que formaban “viejos patios” de maniobras, formándose “un tapón infranqueable para la comunicación entre el Norte y el Sur de la ciudad, entorpeciendo el desarrollo de la región Norte a cambio de propiciar notablemente el crecimiento del Sur”.<sup>301</sup>

#### 4.2.4 La mirada ferroviaria

El ferrocarril como problema urbano también provocó la construcción de miradas en torno al declive de la máquina frente al automóvil y la nueva ciudad. En 1956, la compañía de Ferrocarriles Nacionales comisionó al director de cine Roberto Gavaldón la factura de un

---

<sup>298</sup> Víctor Vila, “Conjunto Urbano Ciudad Tlatelolco. Aspectos urbanísticos” en *Revista Arquitectura México*, 94-95 (1966): 82.

<sup>299</sup> Vila, *Conjunto Urbano Ciudad Tlatelolco*, 82.

<sup>300</sup> Vila, *Conjunto Urbano Ciudad Tlatelolco*, 84.

<sup>301</sup> Vila, *Conjunto Urbano Ciudad Tlatelolco*, 98.

documental que buscaba comunicar las virtudes de la nueva terminal del Valle de México que intentaría modernizar el sistema ferroviario y atender los problemas urbanos que significaban las terminales ubicadas en medio de los centros urbanos. Al equipo del documental *Terminal del Valle de México*, se integró el escritor y fotógrafo Juan Rulfo, quien había colaborado junto al director supervisando una parte del rodaje de la cinta *La escondida* (1955), en donde el tren también jugaba un papel importante.

Rulfo intentaría contrastar las novedosas instalaciones de la nueva terminal en Tlalnepantla, Estado de México, con las de Nonoalco, Tlatilco, ex aduana de Santiago y Peralvillo, Lerdo, Tacuba y Comonfort.<sup>302</sup> Pero estas escenas ferrocarrileras, concretamente las capturadas en Nonoalco, buscarían también explorar la realidad circundante a estas herraduras de miseria, a las casas y habitantes que convivían con el ruido, el humo y el caos de las máquinas. De acuerdo con Víctor Jiménez, al ser Nonoalco un sitio retomado por la cinematografía en múltiples ocasiones, es posible ver en el trabajo fotográfico de Rulfo, la influencia y cercanía con esas construcciones fílmicas pues en este trabajo se observa que el fotógrafo “convierte el desplazamiento de las máquinas en uno de sus temas de interés”.<sup>303</sup>

Sobre el tema ferrocarrilero, Rulfo realizó 140 imágenes, 46 de las cuales fueron realizadas en los patios de maniobras de Nonoalco, serie complementada con 10 fotografías adicionales que retrataban las vecindades de la colonia Guerrero, próxima a este lugar,<sup>304</sup> lo que reforzaba la premisa de que al fotógrafo, más que documentar el estado de deterioro de los patios de servicio o los conflictos viales que los trenes generaban, le interesaba retratar

---

<sup>302</sup> Raquel Tíbol, “En las vías del ferrocarril” en *En los ferrocarriles. Juan Rulfo, fotografías*. Víctor Jiménez, Raquel Tíbol, et.al. (México: Universidad Nacional Autónoma de México- Fundación Juan Rulfo- Editorial RM, 2014), 25.

<sup>303</sup> Víctor Jiménez, “Juan Rulfo y el ferrocarril” en *En los ferrocarriles*, 20.

<sup>304</sup> Paulina Millán, “Juan Rulfo entre vías y trenes” en *En los ferrocarriles*, 31.

aspectos de las vidas aledañas al sitio: Nonoalco era un centro de vida más que un extenso espacio fabril.

La documentación de Nonoalco fue exhaustiva, el lugar le tomó “más tiempo, película y movilidad al fotógrafo [...] Subió a la parte superior de los vagones para hacer tomas abiertas y dar una visión de la magnitud del espacio, así como del intenso tráfico que había, ofreciendo una visión al espectador del constante flujo de ferrocarriles”. Así como en *Del brazo y por la calle*, la fotografía ferrocarrilera de Rulfo reparó en dos enclaves fundamentales del lugar: el puente de Nonoalco, una estructura que significó el primer acercamiento de la zona con la modernidad pues este puente fue uno de los primeros distribuidores viales, a partir de donde generó tomas al este y al oeste,<sup>305</sup> permitiendo ver, así como lo hizo la cinta, lo que existía en ambos lados del puente, así como la iglesia de San Miguel Arcángel. Cerca de ahí “se ubicaba una construcción de dos pisos con propaganda de Pepsi Cola donde corrían cinco vías ferroviarias flanqueadas por casas pequeñas, grandes paredones, árboles y una subestación eléctrica,”<sup>306</sup> una toma que daba cuenta de los componentes de la zona.

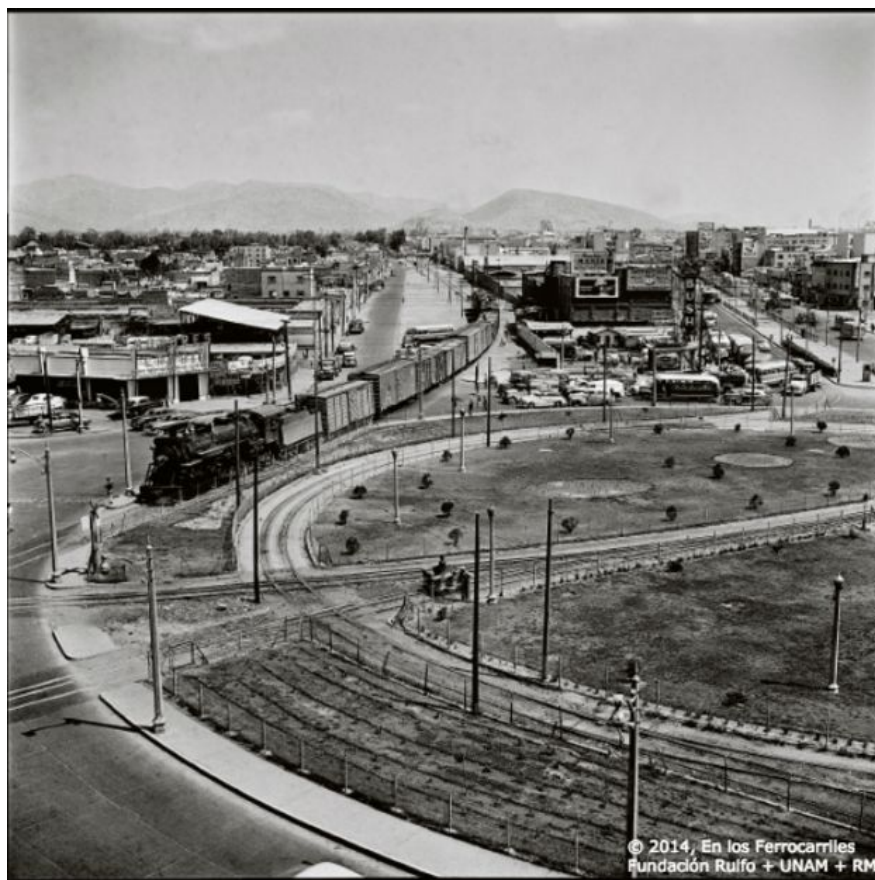
En las fotografías de Rulfo lo que se destaca son los patios de servicio y su colindancia con el paisaje urbano. En ocasiones, pese a tratarse de puntos de carga y descarga ubicados en el centro de la urbe, las imágenes hacen suponer que esas zonas eran más cercanas a un entorno rural. Las cromáticas en blanco y negro acentuaban juegos geométricos con las líneas del ferrocarril y es común que en la mayoría de las fotografías, alguna máquina se encuentre entrando o saliendo, circulando sobre la vía, lo que da una idea del flujo constante de semejantes máquinas que irrumpían en un contexto ya

---

<sup>305</sup> Millán, “Juan Rulfo entre vías y trenes”, 32.

<sup>306</sup> Millán, “Juan Rulfo entre vías y trenes”, 32.

urbanizado, con tráfico vehicular y cruces peatonales. En muchas de estas fotografías, las vías corrían paralelas hasta unirse en algún punto, insinuando la idea de cruce o intersección, de continuo tránsito, como un preludio de una mezcla o hibridación de elementos.

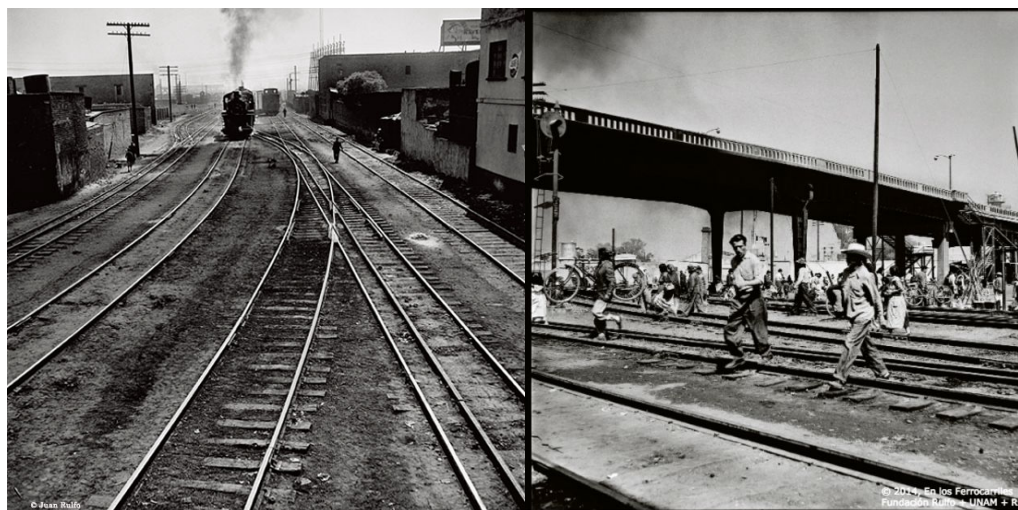


48. El tren detiene la circulación de los automóviles al entrar al patio de Santiago Tlatelolco. Juan Rulfo, 1956. (Fuente: *En los ferrocarriles. Juan Rulfo, fotografías*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Fundación Juan Rulfo- Editorial RM, 2014).

Es de igual manera notoria la presencia del puente de Nonoalco; su estructura de acero, complementando escenas maquinistas que si bien daban forma a la idea de un mundo fabril y técnico, tampoco olvidaban a la gente que rodeaba este escenario: viajeros, trabajadores o habitantes. La mirada de los ferrocarriles del fotógrafo hace pensar, en un



sentido similar a la cinta de Bustillo Oro, en una chabola o barrio proletario con un proletariado urbano que es parte de la propia modernidad.



49 y 50. Izquierda: Una locomotora sale de los patios de Nonoalco. La imagen permite ver la colindancia de las vías con viviendas y otras construcciones, así como el humo que impregnaba la zona. Derecha: Peatones cruzan sobre las vías en el cruce de Nonoalco. Al fondo observamos el puente de la zona. (Fuente: *En los ferrocarriles*. Juan Rulfo, fotografías. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Fundación Juan Rulfo- Editorial RM, 2014).

Tanto en las fotos de Rulfo como en las imágenes de la cinta, las vías constituyen un elemento que se carga de significaciones. La idea de la vía como un borde resulta útil, si pensamos que la película propone una realidad de contrastes que se mezclan tales como femenino-masculino, rico-pobre y en el caso concreto de este elemento, podemos aludir a los pares dentro-fuera y tradicional-moderno recordando que la modernidad, para Canclini, supone separación. De acuerdo con Kevin Lynch en el libro *La imagen de la ciudad*,<sup>307</sup> la figuración que cualquier individuo tiene de una urbe parte de su experimentación de la misma: ningún paisaje se agota a la vista pues las ciudades se experimentan siempre en relación de todos sus elementos o contornos. En el análisis del aspecto de las ciudades que propone Lynch, la urbe se plantea como una secuencia de acontecimientos encadenados a recuerdos de experiencias espaciales precisas. De esta manera, los individuos establecemos

<sup>307</sup> Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2012.

vínculos con diversas partes de la ciudad que perduran como imágenes; la ciudad es un conjunto de recuerdos de experiencias, de imágenes mentales que los habitantes construyen a lo largo del tiempo. En este sentido, Nonoalco funciona como la imagen de la zona marginada que aún no logra integrarse a la modernidad.

Para Lynch, la legibilidad de la ciudad radica en el modo en que es aprehendida visualmente, en este caso, una película puede funcionar como pauta coherente en la que se inserta la ciudad pues ella será el escenario que compartirán ciertos actores, produciéndose una percepción de la urbe parcial y fragmentaria.<sup>308</sup> Al respecto, podemos anotar que Nonoalco se hace legible en el cine de acuerdo a un conjunto de experiencias comunes que giran en torno a una vida de penurias, a la sombra de la modernidad, a un proceso paralelo a la modernización. En estas visiones de Nonoalco, la presencia del tren, de las vías y del puente constituyen elementos espaciales que dan cuenta de una experiencia común.

Al respecto, conviene retomar una representación precisa y elocuente de Nonoalco, la que consiguió la cinta de 1950 *Vagabunda*,<sup>309</sup> del director Miguel Morayta. El filme también iniciaba con un gran proemio narrado por una voz:

En la ciudad de México hay una *barriada* que todos denominan *Zona Roja* que es la más *pobre, miserable y mezquina* de todas. Inimaginable hacinamiento de covachas y tugurios, donde habitan seres que miran con indiferencia cómo se consume la vida, agobiados por un solo problema que ocupa totalmente sus mentes: el tener qué comer. Las *vías del ferrocarril* separan la *barriada* del resto de la ciudad, cumpliendo la misión que el destino al parecer les ha confiado: *delimitar zonas, separar las clases, servir de muralla* para apartar las almas de los hombres unas de otras, cuando en el fondo son absolutamente iguales y ambas obras de Dios. Por sobre la *barriada* se extiende el puente de Nonoalco, extraña *estructura llena de*

---

<sup>308</sup> Lynch, *La imagen de la ciudad*, 10.

<sup>309</sup> México, 1950. Producciones Mier y Brooks, Felipe Mier y Óscar J. Brooks. Dirección: Miguel Morayta. Argumento sobre la obra *Zona Roja* de Mane Sierra y Francisco Ibarra. Adaptación: Jesús Cárdenas. Fotografía: Víctor Herrera. Música: Luis Hernández Bretón. Sonido: Nicolás de la Rosa. Escenografía: Edward Fitzgerald. Intérpretes: Antonio Badú (Gilberto), Leticia Palma (Leticia), Luis Bersitáin (Padre Miguel), Irma Aguirre (Irma). Véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 5, 196.

*símbolos* y promesas que como arcoíris de esperanza y de libertad domina todo. Por la parte superior corren los automóviles insultantemente brillantes, de silenciosos muelles. Por abajo cruzan, arrastrando los pies los desheredados que ni siquiera se cuidan de la lluvia de polvo que les envían los de arriba.<sup>310</sup>

La imagen de Morayta es contundente al anunciar que existe una dialéctica entre lo que existe dentro de esa “muralla” que son las vías del tren y lo que hay afuera. Al indicar que, “separan la barriada del resto de la ciudad”, también se está prefigurando la idea precisa de un barrio. Siguiendo a Kevin Lynch, es posible detectar en lo que vemos, en este caso la película, ciertos tipos o formas de “elementos imaginísticos”<sup>311</sup> con la intención de detectar cómo se organiza un espacio. Estos elementos son senda, mojón, borde, nodo y barrio. Aplicando el sistema de orientación de Lynch a *Del Brazo y por la Calle*, podemos notar que Nonoalco da visibilidad a varios de estos elementos, son ellos los que proporcionan estructura e identidad al ambiente que la cinta construye, en otras palabras, funcionan como elementos estructuradores del paisaje urbano moderno.

Las vías del tren anuncian un borde, elementos lineales entre zonas de diferentes clases.<sup>312</sup> Los bordes son elementos organizadores de la imagen de la ciudad que adquieren potencia visual cuando tienen una forma continua. En *Del brazo y por la calle*, la continuidad de los bordes que producen las vías de Nonoalco producen el efecto de ser elementos sólidos de difícil acceso (en la cinta notamos como María tropieza cuando pasa por esas vías, reclama que no puede caminar en tacones por ahí) que al mismo tiempo delimitan un cinturón de pobreza. Las vías emulan un borde, el de la muralla que divide y separa. Aunque Lynch propone también la identificación de sendas, en las que

---

<sup>310</sup> El énfasis es mío.

<sup>311</sup> Lynch, *La imagen de la ciudad*, 17.

<sup>312</sup> Lynch, *La imagen de la ciudad*, 79.

concretamente se refiere a canales o vías férreas, argumenta que se trata de “conductos que sigue el observador normalmente, ocasionalmente o potencialmente. [...] La gente observa la ciudad mientras va a través de ella y conforme a estas sendas se organizan y conectan los demás elementos ambientales”.<sup>313</sup> En el caso que nos ocupa, me parece notorio resaltar que ninguno de los personajes camina sobre la senda que establece la vía; en la cinta este elemento funciona como obstáculo o ruptura del camino. Siguiendo a Lynch, los bordes no son utilizados por el espectador, las sendas en cambio sí. Los bordes pueden comprenderse también como una cicatriz, y en este aspecto, Lynch enfatiza que los bordes pueden ser “valladas, más o menos penetrables, que separan una región de otra o bien pueden ser suturas, líneas según las cuales se relacionan y unen dos regiones”.<sup>314</sup> La idea del borde como un elemento fronterizo y cicatriz de la ciudad empata con las representaciones cinematográficas de la época, que consideran a las vías como ejes de organización espacial que delimitan el espacio de la miseria.

A su vez, los barrios “se constituyen como enclaves intermedios entre la familia estricta y los grupos muy amplios y heterogéneos de la ciudad”,<sup>315</sup> de manera que cada barrio adquiere la identidad social de los grupos que predominan en él. Si la ciudad es un gran sistema espacial que no es homogéneo, la agrupación e identificación de pequeñas zonas dentro de la urbe funciona para diferenciar grupos y dinámicas sociales específicas de la zona o bien, establecer una “relación status-hábitat”,<sup>316</sup> que en este caso concuerda con la idea de una zona excluida de los beneficios del progreso.

---

<sup>313</sup> Lynch, *La imagen de la ciudad*, 62.

<sup>314</sup> Lynch, *La imagen de la ciudad*, 62.

<sup>315</sup> Amos Rapport, *Aspectos humanos de la forma urbana* (Barcelona Gustavo Gilli, 1978), 231.

<sup>316</sup> Amos Rapport, *Aspectos humanos de la forma urbana*, 231.

Siguiendo con el análisis de las formas urbanas de Lynch, una vez delimitados los espacios de una ciudad, podemos notar cómo éstos se organizan en barrios, zonas urbanas de gran tamaño, aunque bien diferenciadas físicamente si se les contrasta con la imagen general de la ciudad.<sup>317</sup> A los barrios se puede ingresar con el pensamiento y generalmente, la imagen del barrio contiene referencias interiores y exteriores a este. En la historia que narra *Del brazo y por la calle*, hay una constante referenciación de lo que hay afuera, el objeto de deseo, y lo que hay en el espacio donde habita la pareja, el objeto de sufrimiento. Para el autor los barrios tienen características físicas que los determinan: El barrio para Lynch es una unidad temática, y para producir una imagen vigorosa del barrio son necesarios ciertos reflejos de claves. En este caso, es posible notar que los rasgos físicos que permiten distinguir al barrio de Nonoalco son elementos muy precisos que lo constituyen y limitan: las vías, el puente, los trenes.

Una vez que hemos detectado cuáles son los elementos nodales de la imagen ambiental que nos interesa, *La imagen de la ciudad* propone acercarnos a la función social que ese paisaje ejerce. Esto es posible a partir del “material para recuerdos y símbolos comunes que ligam al grupo y le permiten comunicarse entre sus miembros”.<sup>318</sup> Lo que Lynch refiere con esta idea es que en el medio ambiente están presentes los ideales colectivos de determinado grupo, pensemos en este caso en los habitantes del barrio. Uno de los símbolos más potentes y que al mismo tiempo es constante en múltiples relatos, e importante en tanto que promueve el recuerdo común o “una fuerza que los vincula entre

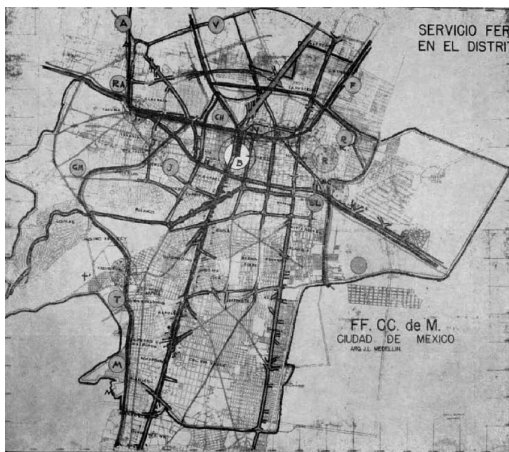
---

<sup>317</sup> Lynch, *La imagen de la ciudad*, 84.

<sup>318</sup> Lynch, *La imagen de la ciudad*, 153.

sí<sup>319</sup> es, de nueva cuenta, el tren, ya sea insinuado constantemente por su sonido, o referenciado visualmente por las vías.

Las vías ferroviarias, así como los ferrocarriles y las estaciones también significaron un problema en el desarrollo urbano de mediados de siglo. En 1949, el arquitecto Carlos Lazo aseguraba que uno de los problemas fundamentales del sistema ferroviario mexicano era que desde su construcción, no se contempló un crecimiento urbano tan acelerado, por lo que con el tiempo las extensiones de las estaciones (terminales, patios, talleres, etc.) se incorporaron a los centros de las ciudades.<sup>320</sup> Lazo notaba que si bien la Revolución había sido un factor de “aglutinación humana alrededor de las grandes poblaciones”, también la industrialización había insertado a México en un fenómeno global de “hipertrofia citadina”, explicando con ello que “esos terrenos que en sus orígenes fueron suburbios, se han convertido en predios localizados casi en el centro de las poblaciones y, consiguientemente, han alcanzado un alto valor. De ello son ejemplo en la Ciudad de México: Nonoalco, Balbuena, San Lázaro y Estación Hidalgo”.<sup>321</sup>



51. Mapa del servicio ferroviario en la Ciudad de México. Se muestran en él las líneas del tren y las estaciones de servicio. Arriba y a la derecha del círculo blanco con la letra “B”, se encuentra la estación de servicio “N” que corresponde a Nonoalco, que como se aprecia, se encontraba en medio de la mancha urbana y en intersección con múltiples vías. (Fuente: *Arquitectura y lo demás*, 13, 1949).

<sup>319</sup> Lynch, *La imagen de la ciudad*, 153.

<sup>320</sup> Carlos Lazo, “Memoria del anteproyecto de las terminales ferroviarias” en *Arquitectura y lo demás*, 13 (1949): 20.

<sup>321</sup> Lazo, “Memoria del anteproyecto”, 20.

Por su parte, el arquitecto encargado de la renovación del sistema de estaciones ferroviarias, Jorge L. Medellín, apuntaba que, al haberse trazado las vías férreas antes de que existiera un plano regulador de la capital, las estaciones y las vías habían quedado enclavadas o atrapadas dentro de la ciudad, generando problemas como “cruces peligrosos con el tránsito urbano; la creación de zonas industriales dentro de la Ciudad; el entorpecimiento del desarrollo normal de la misma y la desvalorización de las zonas que atraviesan las líneas de ferrocarriles.”<sup>322</sup>

El problema urbano-ferrocarrilero se anexaba al crecimiento descontrolado de la urbe. Las estaciones, próximas a zonas fabriles, entorpecían el desarrollo de la ciudad: el ferrocarril implicaba un nuevo conflicto que atentaba contra la modernidad, pues entorpecía el funcionamiento del andar de los autos y el transporte público. Las locomotoras que se adentraban en la mancha urbana cortaban el paso a los automóviles, emblemas del progreso económico e industrial, y a los peatones; una vez en las estaciones de servicio, los grandes patios de maniobras colindaban con las vecindades y viviendas precarias, que con el humo y el ruido configuraban una imagen que ilustraba poco el desarrollismo oficialmente pregonado y en cambio daban cuenta de dinámicas urbanas caóticas.

Con éstas imágenes, que dan cuenta de dinámicas urbanas y sociales precisas, es posible comprender a Nonoalco como un espacio de hibridación, es decir una zona de cruces o mezclas. En esta cinta, Nonoalco se representa como una realidad intermedia entre la modernidad y la tradición. Ese tránsito al progreso puede entenderse como una hibridación, pues en esa realidad coexisten dos mundos (el moderno, idealizado y anhelado por la pareja; y el tradicional: el que viven y padecen). Nonoalco no es moderno, ni

---

<sup>322</sup> Jorge L. Medellín, “Memoria del anteproyecto de las terminales ferroviarias” en *Arquitectura y lo demás*, 13 (1949): 22.

tradicional, ni rural. Si comprendemos este espacio como híbrido, de tránsito, es posible comprender su significado en la cinta: es el que articula dos espacialidades disímiles que, sin embargo, constituyen el mismo concepto: ciudad.

Al respecto, entendemos que así como la miseria es uno de los rasgos característicos de esta entidad espacial que aún no entra en la modernidad, en sentido contrario, la arquitectura es uno de los rasgos característicos con los que se da a conocer un ideal de vida moderna. En esta cinta, la arquitectura moderna es una insinuación: es claro que la mayoría de las secuencias ocurren en el departamento de la pareja y en los alrededores del barrio delimitado por las vías pero, el resto de la trama, especialmente los *flashbacks* que remiten a la historia pasada de la pareja, tienen como escenario alguna construcción moderna o espacio que alude a la modernidad.

La cinta desarrolla un techo conceptual de la modernidad para el que la arquitectura y el urbanismo son indispensables pues funcionan como herramientas narrativas precisas para dar cuenta del proceso modernizador. En contraste, la experiencia de la modernidad, aquella que se habita y se vive, recurre a un espacio de hibridación que abre la posibilidad de pensar y criticar las experiencias al margen del gran proyecto modernizador que, al mismo tiempo, enfatizan las paradojas entre el progreso y la tradición. Este espacio de hibridación funciona en la cinta como el escenario idóneo para dar forma al sitio de negociaciones y tensiones en el que se coloca a la modernidad para criticarla. En este mismo sentido, es posible observar la construcción de una imagen de ciudad que marcha en paralelo de uno de los personajes principales.



#### 4.2.5 La mujer ciudad

A lo largo de este apartado, hemos notado que una de las intenciones de la cinta fue dotar de sentido a la condición humana de un tipo de mexicano, el que aspiraba a ser moderno y que recurría para ello al apoyo material de la ciudad. Si la representación urbana de Bustillo Oro es un ejercicio que “esencializa y distorsiona”<sup>323</sup> el modo en que se imagina una nación, en la presencia femenina que se relaciona directamente con la calle puede detectarse un primer foco de análisis. De esta manera, el protagonismo simbólico de la ciudad en la cinta puede relacionarse, en general con la representación e identificación de una conciencia nacional y, en concreto, con la construcción del personaje femenino de la historia, María.

La formación —y transformación— de una conciencia nacional atañe directamente al nacionalismo como estrategia sobre la que se implanta una referencia de identidad nacional. Para desarrollar esta idea acudo a la tesis sustentada en el libro *Comunidades Imaginadas*<sup>324</sup> de Benedict Anderson, quien comprende el concepto de nación como una creación cultural que alude a una “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”.<sup>325</sup> De esta manera el nacionalismo es un fenómeno moderno en el que las comunidades que se enfrentan a cambios de sistemas de producción pueden imaginarse

---

<sup>323</sup> Monsiváis, *Rostros del cine mexicano*, 10.

<sup>324</sup> A partir de un estudio histórico que analiza un proceso específico del pasado, en *Comunidades Imaginadas*, Benedict Anderson busca comprender el fenómeno de la construcción identitaria a partir de categorías como nación. Anderson recurre a la identidad como elemento de enlace entre sociedad e individuo. En este sentido, los conceptos de cultura y nación son principios que configuran la identidad de las comunidades y los individuos, en este caso ambos operan discursivamente configurando prácticas que dan estructura a comunidades políticas.

<sup>325</sup> Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 23.

limitadas y soberanas,<sup>326</sup> en tanto que el valor legítimo que se utiliza para hacer posible esta concepción de comunión es la nacionalidad.

El concepto de Anderson permite relacionar la idea de construcción nacional, un proceso de respuesta social o cambios económicos, con cuestiones abstractas de ideología y sentimiento nacional. A partir de esta relación se comprende el proceso en el que una nación que se está constituyendo se representa en el tiempo y se concibe como parte de esa comunidad que tiene límites específicos que, además, es producto de una legitimidad política. Si llevamos esta idea a la película que nos atañe, comprendemos que el cambio social y económico se origina en el desarrollismo de mediados de siglo, época de grandes y veloces cambios, etapa en la que se hacen necesarios nacionalismos, o mecanismos que refuercen la identidad. Los nacionalismos son efectivos en tanto que generan apegos profundos, lo que no garantiza coherencia filosófica en las significaciones que pueda adquirir y, al mismo tiempo, reflejan el grado general de desarrollo del capitalismo y la tecnología<sup>327</sup> que presenta determinada comunidad.

Es posible incluir al cine como estrategia de identidad, pues funciona como un vehículo del nacionalismo, en tanto que es un fenómeno de transformación de las mentalidades y atañe directamente a la cultura. De igual manera, podemos comprender que una de las pretensiones simples del nacionalismo es unir a las personas con identidades, para lo que desarrolla estrategias más elaboradas, esto es, el nacionalismo es complejo en tanto que “moviliza el poder político-cultural y el peso institucional principalmente a través de la implantación de una red de amplio alcance de los modos de dirección organizada no

---

<sup>326</sup> Explica Anderson que una nación puede entenderse como imaginada “porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson, *Comunidades imaginadas*, 23) y “se imagina como comunidad porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal” (Anderson, *Comunidades imaginadas*, 25).

<sup>327</sup> Anderson, *Comunidades Imaginadas*, 99.

sólo retóricamente, sino encarnada en la propia organización y políticas de las instituciones.”<sup>328</sup>

Pensar el nacionalismo como motivo en el cine es sugerir que una película es el vehículo de una estrategia compleja para un cambio de conciencia que avanza lentamente. En este caso me refiero a la conciencia mexicana, misma que sufrió un primer cambio drástico en la posrevolución y que, para mediados del siglo XX, estaba transitando a un nuevo estado que buscaba definirse de acuerdo a un momento clave, el desarrollismo característico del gobierno de Miguel Alemán, que requería de una conciencia del pasado diferente (más moderna) pero que era, al mismo tiempo, continuación de la conciencia posrevolucionaria. De acuerdo con Anderson, la comunidad que se imagina en comunión y tiene conciencia de formar parte de un mismo tiempo, con olvidos y continuidades (olvidos como la lucha armada, continuidades como un modelo de estado que institucionaliza el simbolismo de la revolución en un partido político —PRI—), propicia la necesidad de narraciones de identidad.<sup>329</sup> En este sentido es importante mencionar que en el México del siglo XX, el nacionalismo se transformó y evolucionó de manera rápida y compleja.

Si para finales de la Revolución, “el patriotismo y lo mexicano” consolidaban un eje poderoso para un nacionalismo oficial o una ideología dominante, para mediados de siglo, esta tendencia se había disuelto en una multiplicidad de matices tan considerable como la diversidad de grupos sociales que integraban a la “nación” por lo que pensar en “un mexicano” favorecía la creación de estereotipos, estrategia para la que el cine funcionaba muy bien: “si la revolución nos enseñó a mirarnos a nosotros mismos, conviene especificar

---

<sup>328</sup> Paul Willemen. “The National Revisited”, en *Theorising National Cinema*, Valentina Vitali y Paul Willemen (eds.). (Londres: British Film Institute, 2006), 30. [Traducción propia]

<sup>329</sup> Anderson, *Comunidades imaginadas*, 285.

quiénes somos, es decir, cómo nos acepta, esencializa y distorsiona el espejo del cine.”<sup>330</sup>

La hipótesis que se desprende de lo anterior es que el cine funciona como un mecanismo de carácter identitario en tanto que produce discursos generadores de sentidos para que los individuos identifiquen sus ámbitos de pertenencia, *Del brazo y por la calle* puede comprenderse como un mecanismo identitario, complejo y con diferentes capas o niveles de interpretación.

Una de las rutas para entender los intentos de definición de lo nacional puede ser la que propone Ricardo Pérez Montfort,<sup>331</sup> quien considera que “el ser mexicano” es tema y preocupación de filósofos, de literatos, de políticos, de artistas, etc. Cada uno de estos intentos de definición de una identidad trazó un camino preciso determinado por los intereses de los diferentes ámbitos de la cultura y política nacional. Sin embargo, los temas de nacionalidad, raza y cultura, todos ellos originados en una revolución mexicana (un origen común identificable por todos) se mantenían como constante.

Desde la década de los cuarenta y a la par de un nacionalismo revolucionario institucionalizado que se difunde muy rápido, la ciudad comienza a transformarse velozmente: grandes migraciones del campo a la metrópoli, la atracción de un incremento de ofertas laborales, entre otros factores, hacen que una clase media y sectores populares comiencen a asentarse en la ciudad, dándole identidad a diversas partes de la misma. Hemos visto ya que el centro sufre cambio, con sus consecuentes herraduras de tugurios, colonias que surgen dada la necesidad de alojar a más pobladores. Este suceso que tiene un reflejo en el cine, la visibilidad de la urbe y sus modificaciones, tiene una correspondencia

---

<sup>330</sup> Monsiváis, *Rostros del cine mexicano*, 10.

<sup>331</sup> Ricardo Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo “típico” mexicano 1920-1950)” en *Política y Cultura* 12 (1999). Consulta: 3 de octubre, 2015. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26701210>

natural con la modernidad entendida como fenómeno más complejo que lo urbano y que se relaciona directamente con la condición del ciudadano o del integrante de una nación, en concreto, con la configuración de una conciencia nacional coherente con el fenómeno de modernización.

Siguiendo la idea central de Wimal Dissanayake en el texto “Rethinking Indian Popular Cinema: Towards Newer Frames of Understanding”, la modernidad presenta una gama de matices muy amplia que pueden analizarse en cualquier objeto cultural.<sup>332</sup> Sin embargo, un paradigma de entendimiento diferente —como lo propone Dissanayake<sup>333</sup>— es la experiencia urbana, pues a través de ella es posible arribar al entendimiento del sujeto que es al mismo tiempo transformado en objeto y sujeto del proceso de modernización.<sup>334</sup> Esto es visible, según el autor, en la percepción de “dislocaciones culturales”<sup>335</sup> originadas por los cambios en la manera de vivir los entornos.

Uno de los matices que ya hemos analizado tiene que ver con la manera en que las dinámicas de la modernización se hacen perceptibles o son especialmente subrayadas en el ámbito urbano. Un siguiente eslabón de lectura tiene que ver con estas dinámicas urbanas y el modo en que se relacionan con una formación cultural, oponiéndose o interactuando con

---

<sup>332</sup> Dissanayake identifica cuatro tipos fundamentales: discursos socio-económicos, de construcción de una sociedad o racionales, una dimensión política que atañe directamente a los cambios de las formas tradicionales de conducta y una cuarta dimensión experiencial que se relaciona con las nuevas perspectivas que un fenómeno de transformación de la experiencia que el hombre genera. Wimal Dissanayake, “Rethinking Indian Popular Cinema: Towards Newer Frames of Understanding”, en *Rethinking Third Cinema*, Anthony R. Guneratne y Wimal Dissanayake (eds.). (Nueva York-Londres: Routledge, 2003), 203.

<sup>333</sup> En busca de nuevos marcos de entendimiento e inteligibilidad o nuevas perspectivas para comprender el cine popular de la India, Dissanayake propone acercarse a la idea de una experiencia de transformación perceptible en las transformaciones urbanas. Recurre a Marshall Berman (1988) quien a su vez propone una genealogía de la experiencia moderna en la urbe, misma que demuestra que el marco de entendimiento de la experiencia moderna a partir de la transformación urbana no es un marco reflexivo nuevo.

<sup>334</sup> Marshall Berman citado por Wimal Dissanayake, *Rethinking Indian Popular Cinema*, 203.

<sup>335</sup> Con “dislocación cultural”, Dissanayake entiende “aspectos sensoriales y experimentales de la modernidad (...), temas de tiempo, fragmentación, caos y sobreestimulación sobre las imágenes”, Dissanayake, *Rethinking Indian Popular Cinema*, 203.

la tradición.<sup>336</sup> En el caso de *Del brazo y por la calle*, la visualización que se ofrece de la ciudad puede leerse en dos niveles: uno, relacionado con la transformación de las clases sociales, y otro que da cuenta de una transformación en las relaciones de género. Esta última capa o nivel, que atañe particularmente al personaje femenino, permite establecer al mismo tiempo una relación de correspondencia directa entre el personaje y la urbe, situación que sugiere que la ciudad que retrata esta película es una entidad femenina.

En la cinta, lo mexicano no se expresa con la representación de estereotipos comúnmente utilizados con anterioridad en el cine, como la figura del charro o los paisajes mexicanizados que acudían a la arquitectura colonial o la naturaleza mítica, exótica y pintoresca,<sup>337</sup> pues la narrativa de la ciudad mexicana ha cambiado y con ello, la manera en la que se expresa en el cine. Uno de los retos de la industrialización consistió en construir narrativas acordes con la realidad, reto en tanto que esa narrativa en construcción lidiaba con un pasado que se había dedicado por más de tres décadas a construir un estereotipo nacional que reivindicaba la figura del indio, engrandecía el pasado prehispánico o conmemoraba con el charro, por ejemplo.

En este caso, la cinta construye una narrativa de la ciudad paralela al personaje de María. La manera en que este problema se articula como parte de una narrativa urbana es compleja, pues se intenta reflejar el México moderno a través de dos personajes, María y la Ciudad de México: las dos se construyen una a partir del otra, ambas son objetos y sujetos de una dinámica de modernización; a partir de ello es posible comprender primero a María para luego ver cómo estas características tienen un reflejo en la ciudad.

---

<sup>336</sup> Dissanayake, *Rethinking Indian Popular Cinema*, 203

<sup>337</sup> John Mraz, "Cinema and Celebrities in the Golden Age", en *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*, (Durham: Duke University Press, 2009), 118.

María es una mujer sexualmente madura que aún no es madre, situación lejana del estereotipo común de la mujer mexicana a la que normalmente acudía el cine y que estaba construido a partir de la representación de ideales domésticos que insinuaban una moral conservadora.<sup>338</sup> María es moderna en una pequeña proporción, pues tampoco es independiente y está sujeta al sustento insuficiente de Alberto, una constante que detona crisis en la pareja. La frustración de María al no contar con dinero para lo que quiere coincide con lo que Laura Mulvey, bajo un enfoque feminista, determina como una “representación de la frustración experimentada bajo el orden falocéntrico”.<sup>339</sup> La relación entre el hombre y la mujer demuestra una lucha entre estructuras ideológicas y en cierta medida, dominio masculino, mismo que se extiende hacia la calle. El patriarcado, el poder que ejerce el hombre en la toma de decisiones, sufre un revés interesante cuando María opta retar la orden del marido de no salir a la casa para ir en busca del dinero que le permita comprar el vestido que quiere.

Uno de los temas que complementa la cuestión sobre el género de la ciudad, tiene que ver con el modo que tiene la mujer de relacionarse con ésta. Aunque son pocas las secuencias que muestran a la mujer y al hombre en la calle de manera separada, se hace evidente que la relación que él tiene con la calle es diferente, más utilitaria, en tanto que la mujer hace de la calle un espacio de contemplación y reflexión,<sup>340</sup> su relación con la calle puede definirse como más profunda. Viene a cuenta el diálogo que hemos mencionado arriba sobre la escena de miseria que María percibe. En ella comenta lo que observa cuando

---

<sup>338</sup> Monsiváis, *Rostros del cine mexicano*, 71.

<sup>339</sup> Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, en Brian Wallis (ed.). (Madrid: Akal, 2001), 366.

<sup>340</sup> Comenta Mónica Ceviedo respecto a la diferencia entre la relación del hombre y la mujer con el espacio que la vinculación surge con la división del trabajo y que: “Mientras para el hombre el espacio es abierto, abstracto, relacionado con la caza, el poder y la guerra, para la mujer el espacio es controlado, cerrado, en relación con su cuerpo y la intimidad, con la maternidad y la defensa de la especie humana”. Mónica Ceviedo, *Arquitectura y género. Espacio público/espacio privado*, (Barcelona: Editorial Icaria, 2003), 34.

sale a la calle, apunte que hace evidente una relación más consciente de los efectos negativos de la ciudad que crece sin control y que además, permite notar cómo la mujer le adjudica a la ciudad otra función, la del escenario de la miseria.

El hecho de que María sea una mujer que no tiene hijos funciona como manera de cuestionar el papel tradicional de la mujer, su lugar en la familia nuclear y los valores que desde ahí transmite. Tal vez, también retratado de una manera extrema, es posible comprender que María, al igual que la ciudad, lucha o trata de encontrar una nueva identidad, una que rompe con el papel, aspecto y función tradicional, y es en esa búsqueda que participa de actividades rechazadas por la sociedad, que desestabilizan la imagen tradicional. En ambos casos, María y la ciudad, puede observarse una lucha por la construcción de una identidad que no pretende definirse en relación a lo masculino.<sup>341</sup>

También podemos notar que los comportamientos de género se muestran definidos por determinantes sociales y culturales, es decir, la película es enfática al mostrar que no todas las mujeres pertenecen a una misma clase social y de ello depende cuál es su rol; para mostrar lo anterior, los ejemplos que utiliza la cinta son drásticos: María, soltera y adinerada, conduce un vehículo en Polanco y no tiene restricciones para comprar ropa costosa o ir a cenar al mejor lugar de la ciudad, en tanto que, una vez casada con el dibujante de clase baja pierde todo privilegio y se dedica a coser, cocinar y sufrir por esta situación. Su condición de mujer pobre es la que al mismo tiempo le permite estar en contacto cercano con la miseria.

---

<sup>341</sup> Parto de la definición de una ciudad masculina observable en las producciones cinematográficas de décadas anteriores, por ejemplo, en el melodrama ranchero: "Fernandez's melodramas contain strong doses of machismo, reflecting the director's assertion that his nationality is male: "Mexico is Mexico, and for that reason is masculine". Véase John Mraz, *Looking for Mexico*, 117.



El pasado de María es la modernidad que no puede imponerse con la situación de Alberto, la tradición, que finalmente domina; de manera muy simple, la relación de los personajes retrata una dinámica modernizadora en la que la tensión de la tradición puede ser fatal, recordemos que ante la frustración de no poder equilibrar modernidad y tradición, el suicidio aparece. María es moderna pero está sometida a la tradición de la vida y figura masculina de Alberto y de ella depende su evolución.

Una vez valorado este aspecto, es interesante notar como la figura femenina de María funciona como espejo de la ciudad moderna. María es producto de una cultura de consumo, como la ciudad moderna, que está determinada por este factor: su estructura y apariencia son producto de ello, los anuncios lumínicos lo simbolizan, aparadores, el movimiento, el automóvil, en síntesis la idea de una ciudad que crece y nunca descansa. La ciudad, como una mujer moderna, parece perder el equilibrio al olvidar la tradición: si María no es el estereotipo de la madre de familia que transmite la tradición de la nación, por lo tanto su relativo material, la ciudad, carece de ello, y de ahí se desprende que la ciudad se muestre la mayoría de las veces de noche, un tiempo o escenario no familiar. Una de las secuencias finales de la película resulta buen ejemplo de la relación entre la ciudad y la mujer; María y Alberto han decidido no suicidarse, al hacerlo están recuperando la moral y el tradicionalismo católico que se había puesto en riesgo. Piensan en los tiempos pasados y ella, al recordar el día de su boda, comenta:

¡Cómo me impresionó la iglesita de allá abajo! [*vemos fachada de una iglesia colonial en ruinas*], constantemente cuarteándose [*vemos el interior de la iglesia*], con el continuo atravesar del paso de los trenes, siempre necesitando que la apuntalen, siempre en reparación pero negándose a caer. Los trenes empeñados en tirarla [*vemos un tren que pasa, al fondo la torre de la iglesia*] y la iglesia sufriendo en silencio pero sin caer, como sostenida internamente por la fuerza de la fe. Así debiera haber sido yo, resistir la miseria, la gota de agua, el paso de los trenes, el

ruido de la sierra. Y así debimos ser los dos, negándonos a caer a pesar de todo, sostenidos por la fe en nuestro amor y la creencia en dios.

Esta secuencia reafirma la función de la ciudad, concretamente de la arquitectura, en la construcción de un modelo de mujer. La iglesia es un protagonista melodramático: María se compara con la iglesia, una construcción que funciona en opuesto con la ciudad moderna. La iglesia es colonial y representa la tradición, se hace uso de la arquitectura para llamar a un tiempo a través de la metáfora: “aunque fracturada se niega a caer”. La iglesia, símbolo de la tradición, ha resistido el paso de los trenes, la fuerza desestabilizadora que origina dinámicas urbanas de caos. María se arrepiente de haber atentado contra los valores tradicionales, la fe o el amor y revela que su complemento es la ciudad, pues a partir de esa figura se construye. Una vez que ha fallado, el final nos hace suponer que se construirá a partir de la tradición y su ejemplo de una iglesia colonial. De esta manera, observamos que la cinta critica los posibles nuevos roles femeninos, ejercicio que puede traducirse en los aspectos físicos de la ciudad subrayados en el filme.

Como hemos observado a lo largo de este apartado, *Del brazo y por la calle* ofrece varios niveles de lectura, desde la crítica a la modernidad que se olvida de los desprotegidos, pasando por el crecimiento desmedido de los centros urbanos hasta el cuestionamiento de los roles femeninos, todo lo anterior en el contexto de una nación que vive “el milagro mexicano”. En cuanto a la configuración de género, el tiempo y particularmente el espacio producen resultados interesantes, que transmiten la ideología de un patriarcado que se abre a la experiencia moderna para mostrar los posibles resultados (negativos) de una búsqueda de identidad que se aleja de la tradición en que se funda “la nación” y coincide con el

crecimiento industrializado de la urbe. Me parece que finalmente esta representación de la realidad mexicana induce a la alineación de los habitantes modernos de la ciudad.

Llevar a la película al plano de una lectura que pretende explorar la construcción de una memoria visual de la ciudad moderna a partir de una de sus contrapartes, la colonia popular, o pasar por la idea de una estrategia nacionalista para transmitir un valor de lo mexicano, implica hablar de algo más que una representación que esencializa la realidad. En este caso, creo que ambos tópicos obligan a pensar en una nación múltiple, en términos espaciales e ideológicos, mismos que complejizan los estereotipos y dan cuenta de esta idea de ciudad híbrida, un espacio de negociaciones y mezclas, que podríamos definir como característica de la modernidad. Esta fuerza de cambio, un conjunto de dinámicas complejas y en conflicto, no pueden analizarse aisladamente. En este sentido, las dimensiones culturales y urbanas de la ciudad dan cuenta de las múltiples negociaciones de significados enunciados tanto por Canclini como por Dissanayake, ambas son perceptibles en una misma unidad: el cine.

## *Capítulo 5*

### La ciudad como medio de comunicación

En la modernidad convergen todos los aspectos posibles de una revolución cultural. Si esta etapa supuso transformaciones en las vanguardias artísticas y en la arquitectura, lo cierto es que la aparición y desarrollo de los medios de comunicación impulsaron parte de la renovación cultural, integrándose y modificando con ello los modos de comprender las artes y la arquitectura.

Cabe mencionar que la arquitectura lleva consigo un mensaje que a lo largo de la historia recurre a diversos mecanismos para comunicarlo: uno de los ejemplos paradigmáticos de esto son las ferias mundiales que desde el siglo XIX recurren a la creación de espacios como difusores de características y mensajes de los países representados en determinado pabellón. Los objetos arquitectónicos se convierten en insignias urbanas en buena medida gracias a los medios de comunicación. Son las revistas las que difunden el último gran edificio o la novedad constructiva que esconde determinada obra; son las cintas, postales, o folletos los medios que informan de los atractivos turísticos recurriendo generalmente a emblemas espaciales (desde las ruinas del Partenón, pasando por la torre Eiffel, hasta llegar al edificio Seagram, el uso y circulación de imágenes de arquitectura es intenso).

En la modernidad, con el constante tráfico de imágenes se difunden también los mensajes que las ciudades han creado. Estos mensajes constituyen además modos de relación entre el sujeto y el espacio. Aunque el contenido de los mensajes que transmite una ciudad puede ser extenso, los objetivos gravitan en torno a ideas de consumo, identidad, memoria, entre otros. En la observación descansa la posibilidad de entablar un diálogo con la ciudad moderna; el soporte es la imagen.

Señala Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* que “En los largos periodos históricos, junto con las modalidades generales de existencia de las colectividades humanas, cambian también los modos de percepción. La manera en la que opera la percepción, el medio en el que se produce, dependen no sólo de la naturaleza humana sino de los condicionantes históricos”.<sup>342</sup> Bajo esta lógica, es la intención de este apartado mostrar en qué consiste la modificación en la percepción del espacio moderno a partir de las imágenes que la ciudad genera. La cuestión que guía este apartado tiene que ver con cómo la urbe fue vista por el cine en los años cincuenta. Es claro que hay una comunicación que despliega las posibilidades de una ciudad moderna y el cine puede matizar esta noción atendiendo al espacio y los medios de comunicación que se circunscriben a él, caso que ya se ha explorado a lo largo de este trabajo al mostrar los relatos fotográficos que atañen o de alguna manera dialogan con los fílmicos. Los medios juegan un papel determinante en una definición de la urbe, pues en sus comunicados también se difunden ideales de vida, contenidos alusivos a la identidad, entre otros.

Entender la ciudad como medio de comunicación tiene que ver con la capacidad de la misma para, de alguna manera, reclamar la atención de sus habitantes por medio de señales,

---

<sup>342</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*, Tr. Wolfgang Iser. (España: Casimiro, 2012), 17.

estímulos o emociones. En ellos descansa la posibilidad de que sujeto y urbe entablen un vínculo ya sea de atracción o rechazo. La ciudad que comunica es algo más que un lugar, como emisora de ideas es un terreno en el que experiencias diversas que van de la vivencia, a la anécdota, el recuerdo, la imagen, entre otras. La urbe se liga invariablemente a los sujetos que la ocupan.

Un texto que puede ayudar a dar forma a esta idea es *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media* de la historiadora de la arquitectura Beatriz Colomina.<sup>343</sup> En este trabajo propone que los medios de comunicación han impactado en la arquitectura y los productos materiales que ésta produce. Abordando diversos aspectos de la obra de los arquitectos Le Corbusier y Adolf Loos, la autora propone que uno de los puntos iniciales para comprender un actuar conjunto entre arquitectura y medios de comunicación tiene que ver con la vista. Citando a Le Corbusier, Colomina asume que la arquitectura es un espectáculo que ocurre ante la mirada. A partir de esto precisa la idea: “*Entrar es ver*. No se trata de ver un objeto estático, un edificio o un lugar fijo, sino la arquitectura sucediendo en la historia, los acontecimientos de la arquitectura, la arquitectura como acontecimiento”.<sup>344</sup> Para el caso de este análisis habría que precisar que, más que la arquitectura sucediendo en la historia, aquí la historia sucede en las arquitecturas.

Para la autora, la comprensión de la arquitectura está ligada a la percepción, por lo tanto, su evolución puede comprenderse en términos de lo que se percibe. Hasta aquí, Colomina ha llegado a una idea similar a la enunciada por Benjamin. Para el caso de la arquitectura moderna, lo que propone es que la visión moderna siempre está en movimiento o se asocia a éste, ya sea en el itinerario que una obra supone o fija para quien la recorre, o en el

---

<sup>343</sup> Beatriz Colomina, *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas* (Murcia: CENDEAC, 2010).

<sup>344</sup> Colomina, *Privacidad y publicidad*, 19.

movimiento propio de la urbe donde determinada obra se ha emplazado: “Los ojos modernos se mueven”,<sup>345</sup> asegura. Se trata de una idea que sirve para comprender la visión moderna al tiempo que remite directamente a las imágenes en una película, que ocurren una tras otra, sin pausa, semejando así a la experiencia de la ciudad, determinada por un modelo de visión en el que la imagen no es fija y no puede detenerse.<sup>346</sup>

En este sentido, el espacio moderno está definido por la vista; para comprender esto y ampliar la idea, Colomina desarrolla una metáfora entre la vista y el elemento arquitectónico que más se le parece, una ventana. La ventana, parte de la construcción que si bien sirve para ventilar e iluminar un espacio, es también la que permite divisar el interior o el exterior; podría entenderse también como los ojos de la casa. Con la modernidad, la ventana también se ha transformado, sus dimensiones se han expandido casi hasta abarcar muros enteros, característica que ha modificado la percepción de los sujetos que habitan esos espacios:

[ellos] habitan un espacio que no es interior ni exterior, ni público ni privado (en el sentido tradicional de dichos términos). Es un espacio que no está hecho de paredes, sino de imágenes. Imágenes que funcionan como paredes [...] Es decir, las paredes que definen el espacio ya no son muros sólidos interrumpidos por pequeñas ventanas, sino que se han desmaterializado: se han diluido con las nuevas tecnologías de construcción y han sido remplazadas por ventanas extendidas, por líneas de cristal cuyas vistas definen ahora el espacio [...] La ventana ya no es un agujero en la pared, sino que se ha hecho con la pared misma [...] el ventanal es una pared de papel con una imagen encima, una pantalla (de cine).<sup>347</sup>

Colomina equipara esta experiencia con la que describe Benjamin para dar cuenta de la experiencia que tenían los espectadores que acudían a una sala de cine “donde la percepción de cada imagen está determinada por la secuencia de todas las que la

---

<sup>345</sup> Colomina, *Privacidad y publicidad*, 19.

<sup>346</sup> Colomina, *Privacidad y publicidad*, 20.

<sup>347</sup> Colomina, *Privacidad y publicidad*, 20.

preceden”.<sup>348</sup> Es decir, donde una imagen sucedía a la otra sin descanso: “Compárese la pantalla sobre la que se proyecta una película, con la tela de un cuadro. Esta última invita a la contemplación: suscita serenas asociaciones de ideas. Nada parecido ocurre ante las imágenes que corren: apenas el ojo las capta, que ya se metamorfosearon; imposible detenerlas”.<sup>349</sup>

La visión moderna está definida por el movimiento y en este sentido, la arquitectura moderna se desarrolla en la misma dirección: lo móvil, nada es fijo. De igual modo, la metáfora de la ventana ayuda a comprender cómo funciona la modernidad arquitectónica en tanto nuevo marco de visión en el que la casa puede entenderse como un refugio construido por muros con imágenes, pues a través del cristal imágenes se suceden.<sup>350</sup> De acuerdo con esto, la casa se ha vuelto un espacio de la publicidad y los medios: desde dentro puede observarse cómo un nuevo mundo sucede en el exterior y estando afuera, se tiene la posibilidad de ser visto, de estar en la imagen, ya sea de la prensa, de la televisión, de la revista, etc.<sup>351</sup> La arquitectura moderna, además de producir un nuevo tipo de espacio produce al mismo tiempo un espacio definido por la vista: la publicidad llena a las ciudades de imágenes. De acuerdo con Colomina, de esta manera una urbe puede comprenderse como un collage de imágenes que se suceden una tras otra.

Hasta aquí, la propuesta de Colomina ofrece dos componentes claves para concebir una nueva percepción que empata con una reciente arquitectura moderna: la visión y el movimiento. Si atendemos a estos dos elementos, comprendemos que el cine proporciona este marco de visión de lo que es la metrópoli moderna. Para la autora, pensar la

---

<sup>348</sup> Benjamin, *La obra de arte*, 27.

<sup>349</sup> Benjamin, *La obra de arte*, 51.

<sup>350</sup> Colomina, *Privacidad y publicidad*, 21.

<sup>351</sup> Colomina, *Privacidad y publicidad*, 21.



arquitectura moderna es un ejercicio de tránsito entre espacio y representación.<sup>352</sup> En este sentido, la experiencia de la modernidad supone un cambio no en las escalas, sino en el modo de percibir las pues todo está en movimiento.

Para la autora, la modernidad es un desplazamiento de límites, esto es que se puede pasar fácilmente de un interior a un exterior, sin notar la rígida separación entre una escala y otra:

Con la modernidad todos los límites se están desplazando. Este cambio se manifiesta por todos lados: en la ciudad por supuesto, pero también en todas aquellas tecnologías que definen el espacio de la ciudad: el ferrocarril, los periódicos, la fotografía, la electricidad, los anuncios, el hormigón armado, el cristal, el teléfono, las películas, la radio...la guerra. Cada una de estas tecnologías puede entenderse como un mecanismo que desbarata los viejos límites entre el interior y el exterior, lo público y lo privado, la noche y el día, la profundidad y la superficie, aquí y allá, la calle y el interior, y así sucesivamente.<sup>353</sup>

La idea de los límites que se desplazan nos permite considerar que la modernidad supone una percepción espacial diferente, que tiene entre sus consecuencias la transformación en la apreciación de las escalas tradicionales del espacio. Considero que en el caso del cine, y gracias a su efecto cinético, se hacen más evidentes las escalas y las transiciones entre ellas. En una cinta, la cámara entra y sale, sigue a un personaje, va de lo público a lo privado. Urbe y arquitectura se entretrejen, fluyen con el propio movimiento del cine, provocando una percepción particular, motriz, del espacio. Pero lo que además nos proporciona el cine es un carácter subjetivo de las escalas, esto es, que cada director construye una visión particular sobre el espacio, de manera que la percepción espacial se complementa con las prácticas de la ciudad y con cómo esta es percibida y aprehendida. Los medios de comunicación modifican la percepción sensorial de los espacios, lo que

---

<sup>352</sup> Colomina, *Privacidad y publicidad*, 19.

<sup>353</sup> Colomina, *Privacy and Publicity*, 26.

produce una percepción concreta y subjetiva de ciudad en cada producto, o en este caso, película.

En *Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el siglo XIX*,<sup>354</sup> Jonathan Crary propone que, si existen cambios en la visión de determinada época, es también necesario considerar que con la modificación de la visión viene una modificación también del observador. Crary se instala en la primera mitad del siglo XIX para analizar cómo es que en esta época la visión se reorganiza. Hablar de un modelo de visión no sólo implica abordar la apariencia de la imágenes, pues para el autor un modelo de visión obedece también a la organización del conocimiento y de las prácticas sociales. “Si puede decirse que existe un observador específico del siglo XIX, o de cualquier otro periodo, lo es sólo como efecto de un sistema irreductiblemente heterogéneo de relaciones discursivas, sociales, tecnológicas e institucionales.”<sup>355</sup> Para Crary, la de la percepción no es una historia autónoma, por ello, si se quiere conocer el modo en que un modelo de visión evoluciona, hay que ir a las fuerzas que integran los campos de visión (“Lo que hay son combinaciones de fuerzas más o menos poderosas a través de las cuales se hacen posibles las capacidades de un observador”<sup>356</sup>), que son ensamblajes colectivos de un universo social: el cuerpo y su relación con lo que le rodea, formas de poder institucional, etc. Como se ha observado a lo largo de este trabajo, cuestionarse sobre los tipos de arquitecturas y ciudades que produce el cine requiere sumergirse en los contextos que rodean al filme, de manera que si existe una percepción moderna del espacio en las cintas, ésta dependerá también de las circunstancias contextuales. Apunta Crary sobre los dispositivos ópticos que:

---

<sup>354</sup> Jonathan Crary, *Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el siglo XIX* (Murcia: CENDEAC, 2008).

<sup>355</sup> Crary, *Técnicas del observador*, 22.

<sup>356</sup> Crary, *Técnicas del observador*, 22.

[...] son puntos de intersección en los que los discursos filosóficos, científicos y estéticos se solapan con técnicas mecánicas, requerimientos institucionales y fuerzas socioeconómicas. Cada uno de ellos puede entenderse no simplemente en tanto objeto material, o como parte de una historia de la tecnología, sino a través del modo en que se inserta en un agenciamiento mucho más amplio de acontecimientos y poderes.<sup>357</sup>

Desde mi perspectiva, este ensamblaje de discursos que conforma un objeto puede comprenderse en las cintas que analizo como la modernidad misma: en tanto proceso económico y cultural, pero también como postura filosófica y reacción o respuesta al momento. Una película es una manera de comprender cómo ciertos sujetos responden a las múltiples interpelaciones que produce la ciudad que es medio de comunicación.

Así como “La arquitectura es un medio de comunicación concreto de la experiencia del espacio”,<sup>358</sup> por su parte el cine funciona como medio de comunicación capaz de perfilar la experiencia del espacio cuando en él representa a la arquitectura y la ciudad que la acoge, esto es, apunta hacia la urbe y sus personajes, desarrolla entramados de vivencias y sentimientos en él. Propongo que el cine es el medio que deja al descubierto elementos que conforman los sistemas de representación de la arquitectura pues, el celuloide es capaz de dar cuenta de la ciudad, al sujeto que la habita, a la diversidad de escalas que componen la ciudad (interiores, exteriores, espacios públicos y privados, espacios físicos e imaginados) y de una experiencia sensorial precisa: la de la arquitectura y la ciudad moderna, expresada sentimentalmente en el melodrama.

Como un acercamiento a los mensajes modernos que emanan de la urbe de mediados del siglo XX, propongo la lectura de dos tópicos fundamentales de la experiencia de la modernización en el celuloide: la visión nocturna y el movimiento de un medio de transporte. La noche y el movimiento dan cuenta de una manera diferente de aprehender la

---

<sup>357</sup> Crary, *Técnicas del observador*, 24.

<sup>358</sup> Colomina, *Privacidad y publicidad*, 64.

urbe y son al mismo tiempo, indicadores de cambios de costumbre, consumo y percepción. En *La noche avanza* (1952), dirigida por Roberto Gavaldón, la noche es diseccionada como otro espacio contenido dentro de la misma ciudad, un submundo urbano que permite al individuo liberarse social y moralmente. Para abrir el panorama experiencial de la urbe, en la segunda parte de este capítulo se analiza la película de Luis Buñuel *La ilusión viaja en tranvía*, (1953), cinta en la que la urbe se convierte en un espectáculo, que sucede justo entre un marco moderno: las ventanillas de un tranvía. En la película, la ciudad se aprehende en el movimiento que marca el transporte. Junto a ella, una serie de acontecimientos la precisan como una gala o desfile de espacios y personajes que le confieren la característica de vibrante, inestable o inasible.

En ambas cintas existe una concepción del espacio que para apelar a la realidad, acude a obras construidas, referenciadas, identificadas como parte de la ciudad. En este sentido, exploraré los dos planos experienciales que identifico en la arquitectura: el primero, en la que lo construido es transitado, ocupado, observado o vivido por los personajes de la cinta; y en un segundo plano, analizaré cómo se establecen percepciones sobre una ciudad imaginaria. Me interesa entrar en contacto con la experiencia de la urbe, lo que implica, necesariamente, adentrarse en los procesos mentales de la misma.

## 5.1 La noche

La historia del desarrollo de las urbes es también la historia de nuevos escenarios en los que resulta fundamental la configuración del tiempo. La noche cobra relevancia para el tema de la modernidad pues en torno a ella se configuran varios símbolos o mitologías que

particularizan un tiempo preciso del momento de transformación al que nos referimos. El nocturno mexicano representa una cartografía fundamental para este trabajo pues, aproximarse a la noche es también un ejercicio en el que la convergencia entre espacio e imaginario resulta indisoluble. Conceptualmente, entiendo a la noche como una entidad expandible en tres dimensiones: una temporal, el momento que sigue al ciclo diurno; una espacial, la ciudad nocturna; y una dimensión mental, la noche como la arena para imaginar las nuevas fantasías de la modernidad.

La idea de una noche mental, que también puede comprenderse como un imaginario nocturno, es fundamental para esta tesis pues en ella se aloja una experiencia precisa, la de una “urbanización interna”. Para el historiador de la noche, Joachim Schlör, este concepto desarrollado previamente por Gottfried Korff, está vinculado con una mentalidad precisa por medio de la cual la ciudad se está comunicando y le permite al individuo sentir el proceso de urbanización, así como pensarlo y actuar.<sup>359</sup> Para el autor, la noche se comprende en tanto pueden leerse sus efectos de lo exterior a lo interior: de lo temporal, a lo material, a los comportamientos de las personas que viven esta dimensión para así llegar a la repercusión de la noche en las mentalidades. Me interesa la idea de “urbanización interna” pues es posible considerarla como “el proceso creativo de la formación de comportamientos urbanos necesarios para sobrevivir en la ciudad”.<sup>360</sup> Esta idea sintetiza los modos en que el hombre afronta una nueva “praxis del tiempo”<sup>361</sup> que se hace visible en la ciudad.

Lo que para Schlör es la noche, en este trabajo también equivale a la arquitectura: una realidad externa (espacial, concreta, material) que tiene impacto y cobra relevancia en una

---

<sup>359</sup> Joachim Schlör, *Nights in the Big City. Paris-Berlín-London 1840-1930*. (Londres: Reaktion Books, 1998) 16.

<sup>360</sup> Schlör, *Nights in the Big City*, 16.

<sup>361</sup> Schlör, *Nights in the Big City*, 16.

dimensión interna (la psique del mexicano, la experiencia de la modernidad que plasma el melodrama). En este sentido, considero que ir a la noche es anexar una abstracción más a esta cartografía de la experiencia de la modernidad que arranca en el espacio y transita hacia la imagen para llegar a lo imaginario.

La noche es un medio que comunica ideas: anuncia el final de una jornada de trabajo, la ausencia de luz natural y el reinado de la iluminación artificial; si bien es el fin de un ciclo, también es el comienzo de otro en el que comportamientos e imaginarios concretos permiten pensar en otras posibilidades de la urbe: placer y entretenimiento, por un lado, y peligro y terror en el aspecto opuesto,<sup>362</sup> de lo que se desprenden dos actitudes generales frente a esta dimensión: fascinación y miedo, elementos que se contraponen y dan forma a una cara dual.<sup>363</sup>

Desde el surgimiento de las grandes ciudades, la noche asume el papel de complementar el proceso mental de la modernización. Constituye una atmósfera específica y es a la vez una oportunidad para generar nuevos tipos de relación entre los habitantes de la urbe. En el crepúsculo moderno convergen muchos mundos: mientras el obrero recorre las aceras para regresar a casa, el hombre acomodado usa la calle para divertirse en tanto que la prostituta recurre al exterior para vivir. Con la modernidad, las calles nocturnas se vuelven espacios colectivos con usos múltiples –recreo, trabajo, contemplación, fragancia, placer-, ellas son el centro de un mundo en el que la iluminación propone nuevas maneras de experimentar. Vivir la noche es también modificar el tiempo de ocio, administrarlo como sucede con la racionalización moderna del tiempo. En ese manejo del tiempo emerge la posibilidad de una ciudad que puede funcionar como espacio de relajación de los

---

<sup>362</sup> Schlör, *Nights in the Big City*, 10.

<sup>363</sup> De acuerdo con el autor, estos pares pueden extenderse para abrir el panorama de entendimiento de lo nocturno: luz-oscuridad, miedo-placer, sueño-pesadilla, etc. Schlör, *Nights in the Big City*, 10.

sentidos, ahí ceden en alguna proporción las ideas sobre lo que es una metrópolis homogénea, controlada, precisa como la propia maquinaria moderna. En las tinieblas es posible observar la imagen alterna de la ciudad, un mundo subterráneo en el que también palpita el anhelo de ser moderno.

Pero atender la noche como tema supone comprender el proceso de iluminación de los exteriores. La luz artificial permitió al hombre dejar de ser un habitante de interiores para lanzarse a la experiencia de las calles. Recorrer las avenidas, descubrir sus tonos grises, las nuevas texturas de la ciudad, devino en nuevas emociones.

La experiencia nocturna comenzó a modelarse cuando las grandes urbes (París, Berlín, Londres), además de equipar los espacios con luminarias de gas a inicios del siglo XIX, tuvieron que proporcionar seguridad a quienes decidían vivir la noche: las primeras figuras de vigilancia, “inspectores de iluminación” originaron los cuerpos policíacos que comenzaron a operar en las ciudades a finales del siglo XVII. De acuerdo con Schlör, no fue la ausencia de luz, sino la presencia en aumento de iluminación artificial en las noches, la que impulsó percepciones o efectos negativos de este tiempo, que lo señalaban como el momento propicio para los delitos, faltas a la moralidad, vicios entre otras.<sup>364</sup> Las lámparas de gas hacían visibles todas las actividades que durante siglos habían permanecido ocultas en las tinieblas, por ello que la noche sea una fuente rica de metáforas en torno a la seguridad e inseguridad, moralidad e inmoralidad, pero también de belleza y misterio.

Entrado el siglo XX, el halo lumínico de la luz artificial se propaga con fuerza: “es evidente la relación entre luz y progreso, luz y modernidad y luz y metrópoli que establece el reconocimiento oficial, [...] así como la conjugación entre logro técnico –como factor

---

<sup>364</sup> Joachim Schlör, “As the dawn draws ever nearer” en *Bitácora Arquitectura* 28(2014), 26.

económico y signo de belleza al mismo tiempo- y su servidumbre. Todo se acelera”.<sup>365</sup> Así, podemos decir en términos generales que con la iluminación nocturna, ciertas partes de la ciudad adquieren visibilidad, atención y más presencia. Esto supuso un control de la ciudad, que así como se extendía llenando de luminarias las avenidas importantes, también rezagaba en la invisibilidad aquellas zonas que si de día permanecían invisibles, con la oscuridad nocturna encontrarían una nueva manera de ser olvidadas.

La luz trae consigo nuevos modos de percepción del espacio, nuevos modos de consumo, entretenimiento e incluso de control de los mismos. La noche se hace accesible y cambia la perspectiva de la ciudad, modificando con ello también, la percepción del hombre moderno sobre la experiencia del espacio. En este nuevo universo que se expande, Schlör propone analizar tres áreas fundamentales de conflicto, en donde pueden circunscribirse los aspectos fundamentales de la percepción de la urbe nocturna: seguridad, moralidad y accesibilidad.<sup>366</sup> Si partimos de la idea de que “la calle es el lugar de confrontación entre los diferentes grupos sociales de la ciudad”,<sup>367</sup> podemos entender la necesidad de controlar la misma, de mantener el orden, así como las maneras en que diversas clases sociales acceden a la noche, en tanto que este tiempo supone también un reto a las moralidades que en el día parecen estar ocultas. En la noche, estas tres problemáticas se tornan simultáneas y alrededor de ellas una topografía en constante exploración emerge: la literatura, el arte, los medios masivos de comunicación dan cuenta de este mundo que reclama ser meditado y representado.

---

<sup>365</sup> David Caralt, *Caracterización de la noche metropolitana. El espectáculo de la luz eléctrica a finales del siglo XIX* en *Bitácora Arquitectura* 28(2014), 38.

<sup>366</sup> Schlör, *Nights in the Big City*, 22.

<sup>367</sup> Schlör, *Nights in the Big City*, 33.



De la visión histórica y conceptual de la noche, surge la necesidad de construir una noción del nocturno como realidad específica de la urbe moderna, que pueda demostrar que en la ciudad ocurren mundos físicos entrelazados con mundos mentales, en la que además, las narrativas históricas en torno al nocturno aquí esbozadas (iluminación eléctrica, entretenimiento, encuentros y desencuentros, liberación e incluso los sueños) se articulan en una misma unidad o cartografía. El cine como mapa emocional y espacial permite arribar a esta noción sobre todo si pensamos en cintas en las que el ocaso cobra relevancia discursiva. A continuación me centraré en la cinta *La noche avanza* (1951), pieza en la que melodrama y suspenso articulan un relato que dota de significaciones diversas a la noche y que permiten tejer argumentos para comprender este momento como un posible marco interpretativo de la experiencia moderna.

### 5.1.2 *La noche avanza*

El 24 de abril de 1952 se estrenó en el cine Mariscala el filme *La noche avanza*<sup>368</sup>, del director Roberto Gavaldón. La cinta gira en torno a la vida de Marcos Arizmendi, y con él se abre la puerta al mundo de la pelota vasca y las apuestas. Una mirada a la propaganda del estreno puede ser un buen punto para sintetizar un argumento con altas dosis de melodrama y suspenso.

---

<sup>368</sup> México, 1951, duración: 85 minutos. Producción: Felipe Mier y Óscar J. Brooks. Director: Roberto Gavaldón. Argumento: Luis Spota; adaptación de Roberto Gavaldón, José Revueltas y Jesús Cárdenas. Fotografía: Jack Draper. Música: Raúl Lavista. Escenografía: Edward Fitzgerald. Edición: Charles L. Kimball. Intérpretes: Pedro Armendáriz (Marcos Arizmendi), Anita Blanch (Sara), Rebeca Iturbide (Rebeca), Eva Martino (Lucrecia), José María Linares (Marcial), Julio Villarreal (Villarreal), Armando Soto (el chicote). Véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol.6 (México: Conaculta-Universidad de Guadalajara-Imcine-Gobierno de Jalisco, 1993), 98.



52. Publicidad de la cinta *La noche avanza*. Dir. Roberto Gavaldón, 1952- (Fuente: *Cinema Reporter* 719 (1952), 31.)

Con la premisa de desarrollar “¡La vida íntima de un pelotari puesta al desnudo!”, *La noche avanza* se vuelca a la vida de Marcos Arizmendi, reconocido jugador de pelota vasca, a partir del cual es posible adentrarse al mundo de las apuestas, motivo idóneo para desarrollar una trama de intriga y suspenso. De ahí deriva también el texto central que vemos en el anuncio de un “un argumento con garra”, pues la cinta es una especie de juego de cajas chinas, en el que al abrir una gran caja se aparecen otras cajas más.

Arizmendi es un hombre soberbio que aprovecha su fama para ascender socialmente y conseguir reconocimiento. De la fama también aprovecha la oportunidad de estar con muchas mujeres simultáneamente; en la cinta, son tres los personajes femeninos que detonan conflictos. A partir de ellos podemos identificar tres ejes de análisis: Lucrecia, la mujer que el cartel asegura lo “hundió en un mar de sensualidad”, es una cantante de cabaret; su personaje proporciona a la cinta el concepto de vida nocturna. Sara, una vieja

amante recién enviudada que busca al pelotari para que huya del país con ella, proporciona a la cinta el suspenso que define la cinta (como el propio cartel anticipa: “por él se arrastró hasta el crimen”). Finalmente, del personaje de Rebeca, una menor de edad que es abandonada por el pelotari luego de quedar embarazada, aporta a la cinta la oportunidad para entrar en cuestionamientos de tipo moral.

Marcos traiciona a Lucrecia con Sara, mientras engaña a Rebeca. Por su parte, Armando, hermano de Rebeca y empleado en el frontón, planea un fraude con Marcial, asiduo apostador de la pelota vasca, para librar las deudas que las apuestas le han dejado. En el lío está metido Marcos, pues él resulta deudor también e intencionalmente tendrá que perder un partido para librarse de la presión de Marcial. Al no perder el juego, Marcos es perseguido toda una noche por mafiosos de Marcial, quienes tienen la orden de matarlo. Lo emborrachan con el fin de tirarlo a un canal, pero deciden llevarlo con un doctor, reanimarlo y exigirle un pago por no matarlo. El doctor avisa a la policía y Marcial se entera que Marcos no ha muerto; ahora la policía y otros matones persiguen a Marcos y los primeros matones, que deambulan por una ciudad durante toda la noche para conseguir el dinero. Finalmente, Marcos burla a la policía y logra huir del país, sin embargo, en un avión rumbo a la Habana, Rebeca lo asesina.

### 5.1.2.1 Marcos y Sara, el suspenso *noir*

El “argumento con garra” al que alude la publicidad es una referencia a una trama torcida y compleja, autoría de Luis Spota, escritor mexicano cuya obra literaria se interesaba por la vida de la capital a mediados de siglo, y quien, como bien apunta García Riera, “urdía con habilidad historias de bajeza en las alturas del poder, el dinero y la fama”.<sup>369</sup> La adaptación cinematográfica del argumento fue obra del escritor José Revueltas, quien acompañado de Jesús Cárdenas y el director, crearon el guión. Pero tal vez, uno de los rasgos distintivos de la cinta que el cártel no presenta explícitamente era que esa historia de suspenso, cuya estética lúgubre, de oscuridades resaltadas y sombras dramáticas que resultaba particular, o como se anunciaba, una “historia más dinámica y real”, era cine negro, género cinematográfico norteamericano que desde finales de la primera Guerra Mundial había adquirido un éxito considerable en los Estados Unidos.

Herederas de la novela negra, en aquel país las cintas *noir* jugaban con personajes de los bajos mundos: criminales y mafiosos enfrentados a policías que generalmente se enfrentaban con disparos en persecuciones. La visión tremendista y fatal de una ciudad oscura se reforzaba con violencia, personajes que parecen incomprensibles y la presencia de una mujer fatal. Para Raymond Borde y Etienne Chaumeton, la impronta *noir* está definida por la presencia del crimen, a partir de él es que se origina una trama de aventura y suspenso. Aunque es posible considerar que el realismo de los decorados, las persecuciones finales o el esbozo detallado de los papeles secundarios como rasgos del género,<sup>370</sup> lo cierto es que este tipo de narraciones se distinguen por instalarse en el delito y desde su interior y sus protagonistas, perfilar la psicología del crimen. De esta manera, las cintas de cine negro

---

<sup>369</sup> García Riera, *Historia documental* vol. 6, 100.

<sup>370</sup> Raymond Borde y Etienne Chaumeton, *Panorama del cine negro*, (Buenos Aires: Losange Ediciones, 1958), 14.

desestabilizan el orden moral que comúnmente se le otorga a las figuras policiales de honorabilidad y rectitud, presentando a los personajes de autoridad algunas veces corrompidos, implicados con delincuentes, como figuras difusas entre el crimen y el orden.<sup>371</sup> Por su parte, los héroes son ambiguos, contradictorios, en muchos de los casos antihéroes: “Si a menudo son víctimas es porque no han podido ser victimarias”,<sup>372</sup> advierten los autores sobre estas narraciones que ponen al descubierto personajes de psiques retorcidas instaladas en ambientes sórdidos, de asesinatos violentos y un síntesis, un medio criminal en donde el bien y el mal constantemente son valores cargados de ambigüedad.

En el caso nacional, y dada la cercana relación del cine mexicano con las producciones de Hollywood, el contacto y la influencia con este género pudo observarse en un cuerpo no muy extenso de producciones de mediados de siglo: *Distinto amanecer* (Bracho, 1943), *Crepúsculo* (Bracho, 1945), *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), *Cuatro contra el mundo* (Galindo, 1949), *El suavecito* (Méndez, 1950), *En la palma de tu mano* (Gavaldón, 1950), *El hombre sin rostro* (Bustillo Oro, 1950), *Cuando levanta la niebla* (Fernández, 1952), entre otras.<sup>373</sup> El contexto específico que había originado este tipo de cine respondía a una crisis moral derivada de una posguerra. Pero para mediados de siglo, México, lejos de pasar por una depresión, se halla en medio del impulso industrializador que caracteriza al alemanismo. Como señala la historiadora del cine Julia Tuñón, el cine negro se asocia directamente con la modernidad norteamericana pero, al

---

<sup>371</sup> *Ibíd.*, 15.

<sup>372</sup> *Ibíd.*, 16.

<sup>373</sup> Véase Julia Tuñón, “Un ‘melo-noir’ mexicano: *El hombre sin rostro*” en *Secuencias: Revista de historia del cine* 17(2003).

tratarse el nacional de un contexto diferente, el género se adapta, tomando de éste la estética, el desarrollo de personajes y las problemáticas.

En el noir nacional, la ciudad es también un motivo de peso. Sin duda, se trataba de un género urbano pues mostraba las posibilidades de las ciudades modernas una vez que caía el sol. En esa temporalidad, este cine había encontrado un espacio para retratar el mundo de crimen mezclado con la diversión que ofrecía la noche: grandes avenidas que se iluminaban por los automóviles, secuencias de caminatas nocturnas, la vida de los clubes nocturnos y sus atmósferas espesas por el humo del cigarro. En este sentido, la experiencia urbana del México en desarrollo sirve bien de motivo para el cine negro; la industria nacional se vuelca a las calles de la capital y le aporta a este género la descomposición y los residuos de una ciudad que rápidamente dejó su faceta rural para convertirse en una ciudad moderna. Con el auge económico del alemanismo, la corrupción y consecuentemente la injusticia, se incrustan en la sociedad. Como señala Fernando Mino, no es casual que durante esta época (1946-1952), se filmen la mayoría de los ejemplos de cine negro nacional.<sup>374</sup> El proceso que tiende al progreso poco a poco se va matizando y en ese camino encuentra ciertos rezagos visibles en dos ámbitos: la mentalidad, pues una tradición cargada de moralidad parece aferrarse al pasado y la polarización de las contradicciones sociales.<sup>375</sup>

Si una parte del ejercicio de traslado del *noir* en la producción mexicana descansaba en este punto, otro de los elementos que ayudó al anclaje conceptual del género fue su complementación con el melodrama, género institucionalizado de mediados de siglo. En palabras de Julia Tuñón:

---

<sup>374</sup> Fernando Mino, *La fatalidad urbana: el cine de Roberto Gavaldón*, (México: UNAM, 2007), 26.

<sup>375</sup> Tuñón, "Un `melo-noir` mexicano", 44.

El *film noir* remite a la modernidad de la vida urbana norteamericana, pero el cine mexicano había ya encontrado una forma de representación institucional que combinaba las aspiraciones de las audiencias con sus necesidades de identificación. Los añejos valores de la familia y la moral sexual aparecían representados de manera óptima en los melodramas, y este estilo era reconocido por sus espectadores, formando una certidumbre que se confundía como realidad: el *mélo*<sup>376</sup> era, entonces, un anclaje con la realidad, al menos con la imaginaria.<sup>377</sup>

El tema de la ciudad nocturna y la delincuencia ya estaban presentes en el cine mexicano antes del *noir*, por ello que al intentar rastrear los rasgos puros de este género el ejercicio pueda verse reducido a encontrar “detalles del género, atmósferas o a algunos símbolos”,<sup>378</sup> de ahí que Tuñón se refiera a él como “*mélo-noir*”, del melodrama el cine refleja elementos de identidad propios ya ensayados. Más que una representación crítica de un sistema de injusticias y desigualdades, el *noir* mexicano recurre más al melodrama pues la industria es conservadora y la prevaleciente censura “de un gobierno atento a custodiar su fachada de «revolucionario»”.<sup>379</sup>

Podríamos decir que la manera en que los personajes están contruidos responde a la lógica del cine negro que se desarrolla en torno a antihéroes: Marcos Arizmendi no tiene nada de ejemplar. Por su parte, los personajes femeninos, distan de los papeles convencionales que le confería el melodrama a las mujeres. En el caso de Sara, la idea es representarla como estereotipo cercano a la mujer fatal.

*La noche avanza* es una cinta de suspenso y como tal la sensación se hace notar a lo largo del filme por medio de los movimientos de cámara, el montaje y el sonido. En este sentido, la secuencia inicial de la película da cuenta de manera precisa de la idea de

---

<sup>376</sup> Diminutivo en francés de melodrama.

<sup>377</sup> Tuñón, “Un `mélo-noir´mexcano”, 47.

<sup>378</sup> Tuñón, “Un `mélo-noir´mexcano”, 47.

<sup>379</sup> Mino, *La fatalidad urbana*, 26.

“dinamismo” con la que se le relacionaba en el cartel del estreno, lograda a partir de un montaje ágil, de ritmo progresivo.

En esta primera secuencia vemos jugadores de pelota vasca que se disputan un partido en un frontón. La cámara corta y vemos a los espectadores que miran con atención. Entre los planos generales al partido y los primeros planos de los espectadores se dibuja un espacio de deporte mezclado con anuncios publicitarios. Vemos el tablero del juego, el marcador se mueve. Las gradas están repletas, la gente aplaude, los mozos cantan las apuestas. El ritmo de la pelota que azota contra el muro se acelera, los movimientos de los jugadores también y la cámara los sigue al mismo ritmo. La gente en las butacas sigue con la cabeza el movimiento del juego. Marcos Arizmendi aparece en escena lanzando la pelota y a continuación un jugador se lesiona. El comentarista del partido anuncia: “Señoras y señores, indudablemente Marcos es el amo. No hay quien pueda con él. Veinticinco partidos consecutivos, veinticinco victorias. Podemos decirles a ustedes que Marcos es un auténtico fenómeno de frontón”.

El pelotari sale invicto esa noche, la gente lo ovaciona y la cámara lo sigue mientras sale del campo de juego. Frente a los reporteros que lo esperan para retratarlo, Arizmendi se describe a sí mismo en voz en *off*: “Sí, yo soy Marcos, estoy acostumbrado al triunfo y todos también se han acostumbrado a verme triunfar. Es lógico, nadie se fija en los fracasados, ni siquiera en el grado suficiente para acostumbrarse a sus fracasos. Por eso no dejaremos nunca de ser los vencedores. Yo soy de los victoriosos, de los fuertes; los débiles merecen su destino lamentable y sin grandeza, los débiles no cuentan”.

Con ese monólogo se expresa la personalidad de Marcos Arizmendi, un hombre vanidoso, arrogante y soberbio. Su perfil no responde al arquetipo del protagonista



masculino digno de admirarse como modelo social; como jugador carece de los ideales promovidos por el deporte. Durante la primera parte de la cinta se construye la figura de un antihéroe –elemento característico del *noir*-: el protagonista de *La noche avanza* personifica el lado oscuro de la sociedad, no es un hombre de bien que luche contra el mal y en sus aspiraciones, encontrar el amor o la idea de construir un futuro con una familia – aspiraciones reconocibles del melodrama-, no están presentes. Arizmendi es ambicioso y lo mueve el deseo de reconocimiento de su persona, el dinero y el ascenso social. Aunque la cinta no lo mencione, tal vez el odio y la ambición del personaje encuentren su explicación en un origen humilde, pues es común en la lógica del personaje del cine negro mexicano el odio al entorno, “a una ciudad que los atrae, los quita de la miseria del campo, pero los encierra y asfixia entre paredes de concreto, pobreza y violencia”.<sup>380</sup> De esta manera, “el personaje negro mexicano lleva en su seno la dualidad de ser el espejo de las aspiraciones burguesas posrevolucionarias (nada más moderno que una historia “a la americana”) y el reflejo de las contradicciones que la ciudad de México –laboratorio de pruebas- ve ahondar”.<sup>381</sup> Salir de la pobreza y triunfar como deportista ha sido “su victoria”. Ahí ha encontrado la fortaleza que lo contrapone con los débiles, aquellos que “merecen su destino lamentable y sin grandeza”.

Como buen antihéroe, Marcos no tiene sentimientos por nadie: luego de lesionar a un jugador durante el partido, en los vestidores golpea a otro compañero en un gesto que intenta probar su superioridad. Una vez que ha terminado el juego, en las taquillas se aglomera la gente para cobrar sus apuestas. En una de ellas, Armando, uno de los trabajadores, le pide a Marcial parte de su ganancia de la noche para liquidar su propia

---

<sup>380</sup> Mino, *La fatalidad urbana*, 28.

<sup>381</sup> Mino, *La fatalidad urbana*, 28.

deuda pues ha apostado al perdedor. Una estafa se prefigura, y con ella un estado de intriga y alerta que marcará el ritmo de la cinta.

Hemos notado hasta ahora los hechos que la cinta muestran describen una atmósfera específica, propicia para el suspenso. Este ambiente turbio resulta fundamental pues en él se cocinan varios puntos detonadores, por ello es necesario hacer notar cómo es que la cinta se detiene a construir una atmósfera precisa apoyándose en una arquitectura concreta: un edificio art déco que con letras de neón dan forma al nombre “Frontón México”.

#### 5.1.2.2 El espacio del vicio

Además de perfilar al protagónico, esta secuencia dibuja algunos elementos claves de la cinta: un universo de traición, juegos y fuente de intrigas que inicia y se disfraza de entretenimiento en un espacio construido para alojar una práctica deportiva. El sitio es el Frontón México, construido en 1929 por el arquitecto Joaquín Capilla y el ingeniero Theodoro Kunhard. Ubicado en la colonia Tabacalera, a un costado de la Plaza de la República donde se ubica el Monumento a la Revolución, sobre un terreno de más de tres mil metros cuadrados, Capilla y Kunhard levantaron uno de los recintos deportivos más populares de la época y obra representativa del art déco nacional.

El promotor de este proyecto fue el empresario y jugador Carlos Belina, reconocido por el impulso que dio en el país al juego de pelota vasca, deporte que había adquirido un auge considerable desde años atrás. En 1895 ya existía una cancha para jugar este deporte, el Eder Jai, al que siguieron un par de instalaciones más para practicarlo. Existió en esos

tiempos también un Frontón Nacional en la calle de Iturbide, local que fue cerrado temporalmente debido al decreto gubernamental que prohibía las apuestas. El Nacional reabrió en 1906 y en 1923 se abrió el Frontón Hispano-Mexicano.<sup>382</sup> El Frontón México abrió sus puertas el 10 de mayo de 1929 y en su inauguración estuvo presente el presidente Emilio Portes Gil.

Como lo indica la descripción espacial de Louise Noelle y Lourdes Cruz, las dimensiones del Frontón daban cuenta del primer gran recinto techado de la ciudad para espectáculos deportivos: “El gran volumen exterior acusa el espacio interior que ocupan las canchas y la gradería, sin embargo una serie de molduraciones buscan atenuar su impacto visual; además, como un gesto de respeto hacia la Plaza de la República, frente a ésta se colocaron dos niveles de oficinas, cuyas ventanas otorgan una escala más aceptable”.<sup>383</sup>

La fachada del edificio, aunque siempre filmada de noche en la cinta que nos ocupa, fue resuelta con un chaflán o *pan coupé*, es decir, se eliminó la esquina con una nueva superficie, un plano curvo que exaltaba las dimensiones del edificio y le otorgaba mayor visibilidad. Lo que la oscuridad oculta en la cinta, en cambio, es la ornamentación: los accesos del Frontón estaban rematados con bajorrelieves de motivos prehispánicos -la firma nacionalista-, y sobre el acceso, un letrero vertical con letras luminosas se alzaba para dar la bienvenida al también conocido “Palacio de la pelota”.

El éxito que había cosechado la pelota vasca en México décadas antes de la apertura del Frontón México se debía a que la práctica había llegado al país en un momento en que no existían espectáculos deportivos que congregaran a una gran cantidad de espectadores y

---

<sup>382</sup> Comisión Nacional del Deporte. Manual para el entrenador de Frontón. En línea. Consultado: Marzo 12, 2016. <http://www.conade.gob.mx/documentos/Capacitacion/Manuales/Fronton/Cap1.pdf>, 4.

<sup>383</sup> Louise Noelle y Lourdes Cruz, *Una ciudad imaginaria: arquitectura mexicana de los siglos XIX y XX en fotografías de Luis Márquez*. (México: UNAM-IIE, 2000), 88.

sobre todo, que les diera la posibilidad de apostar. Si existía un auge, este se debía a que la pelota vasca fomentaba un espectáculo: había espectadores y un circuito de actividades (económicas, sociales) en torno a él. Con la construcción del Frontón, el acceso a este espectáculo incrementó. La construcción también dispuso sus instalaciones para torneos de artes marciales y boxeo, entre otras actividades.<sup>384</sup>

Entre las fuertes sumas de dinero que corrían en el Frontón producto de las apuestas, las grandes figuras que lo frecuentaban ataviadas con sus mejores galas (María Félix, Cantinflas, Agustín Lara, por ejemplo), pues existía un código de vestimenta, y las estrellas del deporte en los carteles, rápidamente la construcción de la Tabacalera se convirtió en una referencia de la vida nocturna capitalina. Sin embargo, entre el glamour de las estrellas y las luces neón, poco a poco, un aire de vicio comenzó a complementar la imagen de lo que ocurría en el Frontón: peleas frecuentes, pillos, juegos amañados, apostadores, entre otras, eran presencias comunes del lugar. En la investigación *Asesinato. El doble crimen de los Flores Muñoz*, Vicente Leñero relata un caso de la época que bien podría guardar semejanzas con el argumento de Spota:

En la madrugada de un domingo de septiembre de 1959, Mercedes Cassola e Icilio Massine fueron asesinados a puñaladas en Lucerna 99 de la colonia Juárez, la residencia de la Cassola. Ella era una millonaria catalana de 50 años de edad, radicada en México y propietaria de edificios de departamentos, terrenos, lotes de automóviles, alhajas; aparecía frecuentemente en las crónicas de sociales y se la veía apostando fuertes sumas en el Frontón México acompañada siempre por alguno de sus jóvenes amantes en turno. Se rumoraba que gran parte de su fortuna provenía del tráfico de drogas.<sup>385</sup>

---

<sup>384</sup> Fue el caso por ejemplo, de la formación del Partido Acción Nacional, que realizó su asamblea constituyente en el Frontón, del 14 al 17 de septiembre de 1939.

<sup>385</sup> Vicente Leñero, *Asesinato. Asesinato. El doble crimen de los Flores Muñoz*. (México: Plaza y Janés, 1992), 107.

Las víctimas regresaban de pasar la noche en el Frontón México cuando al llegar a su domicilio fueron asesinados. Escenas con algún parecido a la trama de la cinta y que involucraban al Frontón quedaron archivadas en la prensa de la época, al tiempo que ayudaron a la configuración de imaginarios nocturnos que apelaban a la idea de un ambiente turbio y negro, el espacio capitalino del vicio, el que se retoma y construye con tintes *noir* en *La noche avanza*.

En ese ambiente se perfila a Marcos. Una vez fuera de ese espacio, el personaje se presenta de acuerdo a su relación con el mundo: Vemos la fachada déco del Frontón. Las puertas están abiertas y en uno de sus muros un faro ilumina un cartel con el nombre del pelotari. Es de noche y la gente permanece en la calle, los autos circulan y los sonidos del exterior delatan que se trata de una esquina concurrida de la ciudad. Los apostadores se congregan en la puerta mientras Marcos pateo a un perro callejero y aborda un auto acompañado de una mujer. Al fondo, anuncios luminosos parpadean, luces se encienden y apagan, un letrero de neón fija la palabra HOTEL en un paisaje urbano que se extiende y precisa a lo largo de la cinta. Un chofer se acerca a Marcos y le entrega una cigarrera. Marcos le pide a la mujer del auto, Lucrecia, que lo espere y advierte: “ya ves que los celos no van conmigo”. Ante el reclamo de Lucrecia, Marcos agrega: “no seas ambiciosa, te vale más tener la quinta parte de un hombre de primera que las cinco quintas partes de un hombre de quinta. No se te olvide”.



54. La entrada del Frontón México. Fotograma de *La noche avanza* (1951) de Roberto Gavaldón.

El pelotari se acerca al auto de la mujer que le envió el regalo: se trata de Sara, una vieja amante que ha vuelto a buscarlo. Arizmendi decide irse con ella, dejando a Lucrecia abandonada en el auto. El poder de Marcos lo ejerce en la cancha o con las mujeres, y en ambos dominios, lo importante es la satisfacción del ego propio. Por su parte, Sara es una mujer mayor que presume de su reciente viudez pues gracias a ello ha recibido una herencia de millones. Lo que Marcos admira de ella, o mejor dicho ambiciona, es su riqueza. Sara y Marcos han tenido una historia previa, ambos gastaron juntos la fortuna de la mujer y una vez sin dinero, el pelotari la abandonó. Con la herencia de Sara, Marcos ve una oportunidad de ascenso, por lo que le propone a la mujer ir juntos a la Habana, donde Marcos iniciará un contrato como jugador en una semana. La mujer fatal de la cinta parece haber sido engañada por Marcos, aunque en realidad ella planea vengarse.

La mancuerna que forman Sara y Marcos nutre a la cinta de suspenso al tiempo que motiva la ambición del personaje principal. Sara es el primer elemento que desenmascara la psicología de Marcos. Como se mencionó anteriormente, en el *noir* los personajes secundarios son esbozados a detalle pues en ellos recaen muchos de los motivos de acción del protagonista. El personaje de Sara además interactúa con otros dos personajes, en

conjunto las tres mujeres que participan en el universo de Marcos alimentan y enredan la trama. Como veremos a continuación, sin ellas, la complejidad del pelotari no podría quedar representada en pantalla, pues ellas alimentan desde distintas aristas la trama. Es el caso de Sara, quien desde los escenarios nutre la atmósfera nocturna por la que Marcos transita.

### 5.1.2.3 Lucrecia. El crepúsculo mexicano

Una vez que Marcos ha dejado a Lucrecia por Sara, la cinta transita del exterior nocturno de la calle al bullicio interno de un cabaret. Mediante un paneo vemos el interior del lugar. Lucrecia canta, al fondo una orquesta toca mientras las sombras de unas palmeras se dibujan como escenografía. El Caribe que se insinúa en esos espacios parece relacionarse con el origen del bolero, género musical cubano, así como de la rumba, ritmos propios de la escena nocturna de los cabarets. La canción que canta Lucrecia habla de fracaso, de una traición de amor y la soledad: “Mi último refugio pensé que fueras tú. Fue mi gran fracaso poner mi fe en tu amor”. El público bebe y fuma, entre ellos está Marcial, el apostador.

Lucrecia es una famosa cantante de cabaret, canta en el *Mónaco*, sitio que exhibe su nombre en un anuncio luminoso sobre la fachada del lugar. Afuera del sitio siempre hay autos y movimiento. El *Mónaco*, matizado en su interior con sombras expresionistas, da forma a un ambiente de peligro y sordidez. Lucrecia es el pretexto que trae a escena la vida de los espectáculos nocturnos, uno de los rasgos característicos de la noche moderna. Estos

lugares y sus alrededores son piezas fundamentales para armar la imagen del bajo fondo de la vida mexicana pero sobre todo de la noche.

Antes del 4 de abril de 1790 todo había sido oscuridad en la noche de la ciudad de México. Fue ese día que el alumbrado público fue inaugurado, 1128 faroles de aceite<sup>386</sup> abrían paso a la idea de una vida nocturna que con el tiempo se iría perfeccionando, de las velas pasando por el gas hasta llegar a 1890, cuando se instalaron las primeras luminarias eléctricas y la Compañía Mexicana de Gas y Luz Eléctrica inició el servicio de abastecimiento doméstico.<sup>387</sup> En 1897 se esparcían por la capital 528 focos de alumbrado público, lo que antes se iluminaba con destellos de luz amarilla, poco a poco fue mutando a la iluminación blanquecina de la electricidad.<sup>388</sup>

Con el tiempo, lo que había iniciado con la instalación de faroles de latón para alumbrar los caminos en ausencia de luz y por lo tanto proporcionar cierta seguridad a los transeúntes se convirtió en elemento fundamental para la vida en el ámbito de la noche. El ocio y la liberación encontraron en este tiempo espacialidades específicas: bares, teatros, cafés, paseos nocturnos, tiendas con vitrinas iluminadas, etc. Pero la iluminación artificial supuso algo más que el alumbrado público, en términos urbanos y arquitectónicos, la luz hizo posible la creación de una ciudad nocturna.

En 1926, la idea de un “Lichtarchitektur”<sup>389</sup> o arquitectura de la luz comenzaba a resonar en Europa; cuatro años más tarde, en 1930, el arquitecto norteamericano Raymond

---

<sup>386</sup> Alejandra Contreras, “La noche en la Ciudad de México” en *Bitácora Arquitectura* 28(2014), 47.

<sup>387</sup> Noelle y Cruz, *Una ciudad imaginaria*, 90.

<sup>388</sup> Contreras, “La noche en la Ciudad de México”, 47.

<sup>389</sup> Dietrich Neumann atribuye el término al escritor alemán Paul Scheerbart, reconocido por sus novelas fantásticas y el ensayo *Arquitectura de cristal* (1914), texto de gran influencia para algunos arquitectos, en específico para Bruno Taut, quien aplica su teoría del cristal en el Pabellón de Cristal de Colonia, en 1914. Neumann rastrea la aparición del término en la novela de 1906 “Munchhausen und Clarissa”. Véase Dietrich Neumann, “Lichtarchitektur and the Avant Garde” en *Architecture of the night- The Illuminated Building*, (Munich: Prestel, 2002), 38.



Hood acuñaba el término arquitectura de la noche (“architecture of the night”).<sup>390</sup> En ambos casos, el término guardaba relación con la trascendencia de la electricidad en la concepción arquitectónica, es decir, además del cristal y el acero característicos de la modernidad, se adicionaba la luz, un material constructivo de fuertes consideraciones conceptuales y encargado de una transformación física de los espacios al caer la noche. Estas dos ideas anticipaban que no se trataba de la iluminación arquitectónica, sino de la fuerza y la utilidad de la luz para integrarse en los edificios, para hacer de ellos insignias reconocibles y asociadas con las ciudades del futuro.<sup>391</sup>

En un seguimiento de la evolución de las ciudades a partir de la luz, son varios los casos que explican la importancia de esta tecnología en la constitución de un imaginario urbano de la noche. Los puntos álgidos de una arquitectura de la noche pueden rastrearse en la Feria Mundial de París de 1890. Ahí, a la Torre Eiffel se le integró un sistema de iluminación propio, convirtiéndose en una torre de luz que festejaba la Revolución Francesa configurando al mismo tiempo la mística en torno a “la ciudad de la luz”. La idea continuó en desarrollo y para la Feria de París de 1900 varias técnicas integraban luz a los edificios: un rayo iluminó la punta de la Torre Eiffel, pequeños focos enmarcando detalles de fachadas, puentes iluminados en toda su longitud extendiendo su reflejo, entre otras, demostraban ya la inquietud por contemplar la luz eléctrica como elemento constructivo.

De acuerdo con Neumann, tal vez la Exposición Panamericana de 1900 celebrada en la ciudad de Búfalo, Nueva York, sea el ejemplo contundente para comprender la idea de

---

<sup>390</sup> Neumann, *Architecture of the night*, 6.

<sup>391</sup> El debate conceptual entre las ideas de iluminación arquitectónica y arquitectura de la luz afinó la distinción entre la aplicación de luz y la integración de este elemento en el diseño arquitectónico. Para el investigador Werner Oechslin, la esencia del concepto radica en que la luz en la arquitectura no es un elemento provisto por condiciones externas, la luz en cambio debe ser calculada y utilizada como un instrumento del arquitecto: “un componente esencial de sus habilidades para determinar cualidades espaciales”. La arquitectura de la luz produce efectos de luz específicos y los usa como otro elemento estructural. Véase “Light Architecture: A New Term’s Genesis” en Neumann, *Architecture of the night*, 28.

una ciudad iluminada cargada de una ideología en la que el progreso bien podía materializarse en un espectáculo lumínico a través de secuencias de luces integradas a los edificios, fachadas “pintadas con luz”, avenidas y canales delimitados por lámparas, entre otros. Para 1930, Nueva York y Chicago son los puntos encargados de la producción de escenas urbanas específicas a partir de la iluminación: además de la arquitectura de la noche, la integración de marquesinas parpadeantes y una infraestructura de anuncios lumínicos impregnan de esencia moderna al nocturno urbano. En los rascacielos de estas dos urbes, la iluminación es un elemento constructivo, pues se considera que la luminiscencia funciona como piel del edificio, para mostrar y enaltecer sus dimensiones, para caracterizar o diferenciar las fachadas verticales que comienzan a construirse velozmente en cada punto de estos centros urbanos.<sup>392</sup>

Mientras en Europa y Estados Unidos se desarrolla una especialización relativa a la integración y uso de la luz, en México la modernidad adopta el fenómeno de la luz a paso propio. Durante los festejos del centenario de la independencia de 1910, la Catedral Metropolitana y sus alrededores se cubrieron de focos. El centro histórico de la capital destellaba al ritmo de las luces que para el festejo se habían colocado en los edificios más importantes.<sup>393</sup> Desde entonces, la iluminación de los edificios estuvo relacionada con alguna conmemoración, imprimiendo también un aire de espectáculo a las calles.

---

<sup>392</sup> Tal vez, uno de los mayores ejemplos de la integración lumínica al cuerpo arquitectónico pueda comprenderse en la obra de Mies Van der Rohe, quien levantó rascacielos a manera de cajas de luz. En pintura, la obra de Georgia O’Keeffe, “American Radiator Building” (1924) sintetiza bien la idea. Se trata de un paisaje nocturno en el que se aprecian las ventanas encendidas de un rascacielos. La punta déco del edificio se ilumina de otro color mientras al fondo, la ciudad emite sus propias luces. Líneas rectas, luces y estructuras dan forma a un pasaje arquitectónico de la modernidad. Al fondo vemos humo y un anuncio luminoso que en letras rojas pone la palabra “Stieglitz” en el horizonte urbano.

<sup>393</sup> El *Álbum gráfico de la república mexicana en el centenario de su independencia, 1810-1910*, publicó en sus páginas las fotografías de la iluminación especial colocada en calles y edificios con motivo de dicho festejo. Imágenes de la Catedral, el Palacio Nacional así como algunas calles cubiertas de focos se muestran

En otro contexto, la impronta nocturna daba forma a un imaginario en el que la calle establecía afinidades visuales con la era eléctrica. Es el caso, por ejemplo, del cuadro de Manuel Rodríguez Lozano, “Retrato de Salvador Novo”, de 1924. En el lienzo, Novo viste una bata, se encuentra en el interior de un taxi. Al fondo, por la ventanilla, el cristal que Colomina entiende como frontera en movimiento desde la que se ve y se es visto, la esquina de Tacuba y San Juan de Letrán aparece dibujada por las luces de la noche, ese tiempo de descanso definido por la ropa de dormir que porta el cronista. Una luminiscencia propia emana del edificio de correos. Son las grandes ventanas de la planta baja por donde se invita a inspeccionar el interior. Los transeúntes que se lanzaban a recorrer la ciudad, para quienes estaba reservado el espectáculo de los escaparates de las tiendas, son apenas sombras en el cuadro. A espaldas de Novo, dos luminarias se yerguen encendidas, mientras pasa el transporte público de la era eléctrica, el tranvía.

---

en esta publicación. Al respecto véase *México en el Centenario de su Independencia, 1810-1910* [Versión facsimilar]. México: Servicios de imagen y publicidad, 2009.



55. Manuel Rodríguez Lozano, “Retrato de Salvador Novo”, de 1924. (Fuente: [www.munal.mx](http://www.munal.mx)).

No basta la luna llena pintada por Lozano para precisar el nocturno mexicano. Si bien ilumina e impone casi tanto como la mirada de un joven Novo, sin la presencia de la luz y lo que ocurre en torno a ella, no podría verse nada más a través de la ventanilla. El mundo que ocurre afuera devela una mística de la modernidad en varios aspectos: lo nocturno en conjunto con la calle, que se complementa con una arquitectura específica y se caracteriza aún más con el movimiento insinuado de los vehículos. Una “escena urbana” al estilo colominesco, pero en la que en sentido contrario a lo propuesto por la autora –“entrar es ver”–, salir es ver porque ahí una arquitectura y una ciudad ocurren en el tiempo: al fondo queda la cúpula de una iglesia antigua, al frente el ajeteo de parte de una ciudad que pretende observarse como moderna y para ello recurre a la luz y el espacio.

Un repertorio visual en torno al tema también se generó en la fotografía. La huella mecanizada de la urbe a través del medio mecanizado de la imagen consiguió un cuerpo de imágenes considerables, una imaginería basta, si pensamos que muchas de las imágenes de

la noche urbana se producían, desde finales del siglo XIX, bajo una elevada demanda que buscaba ilustrar revistas, libros y postales, propagandas, entre otras.<sup>394</sup>

Fueron varios los fotógrafos que se acercaron a la noche urbana buscando dar respuesta visual a la cuestión del ambiente metropolitano. Así lo muestra, por ejemplo, una escena captada por el fotógrafo Juan Guzmán en el que el cruce de Avenida Juárez y San Juan de Letrán parece enunciar el poder que otorga la luz a la ciudad. En la fotografía un anuncio lumínico de Cerveza Carta Blanca domina desde el lado derecho del plano. Series de bombillas atraviesan las avenidas, sus reflejos caen sobre los techos de autos que circulan en una transitada avenida. En los costados, las luces en los interiores iluminan las calles como cajas de luz. Anuncios lumínicos y letras se repiten a lo largo del eje vial.



56. Juan Guzmán. Escena crepuscular en el cruce de Avenida Juárez y San Juan de Letrán. Ca.1940. (Colección Juan Guzmán disponible en [www.fotografica.mx](http://www.fotografica.mx)).

<sup>394</sup> Mary Woods, "Photography of the Night: Skyscraper Nocturne and Skyscraper Noir in New York" en Neumann, *Architecture of the night*, 68.

Un impulso modernizador se impone en la foto. La mecanización late: son los autos, el movimiento y la luminosidad del anuncio de cerveza que, simbólicamente parece retar a la estatua del lado opuesto, ese remanente de la tradición parece resistirse al espectáculo de la noche mientras la ciudad se carga de dinamismo. Una imagen que recurre a la luz artificial para comunicar con certeza la idea de “vida nocturna”.

Del mismo impulso modernizador que recurre a la luz para dar cuenta de una experiencia urbana son también ejemplo algunas tomas de Nacho López. Interesado por los recorridos ciudadanos, la fotografía de López titulada “Agente de tránsito en Avenida Juárez” (ca. 1957), se detiene a explorar la silueta de la urbe desde Avenida Juárez. Es el inicio del ocaso y dos anuncios lumínicos se han encendido. Al fondo se observa el Monumento a la Revolución rodeado por automóviles, algunos con las luces encendidas. En primer plano la figura borrosa de un hombre intenta contener la energía de la ciudad, un oficial de tránsito pone orden con las manos. La noche es el universo que se le escapa a la ciudad y que a toda costa intentará ser controlado. La figura del policía intenta dominar la noche, aunque en el imaginario, el mundo de los ladrones se superponga. Otra foto del mismo año parece completar la narrativa de esta vista. En ella, también capturada desde Avenida Juárez, ya no hay figura humana. En cambio la ciudad se muestra cargada de mensajes transmitidos gracias a la luz: luminarias públicas y un reloj que hablan del paso del tiempo, de la ciudad que se prepara para la oscuridad; la publicidad que se mueve y destella con la noche, que perfila a la calle como espacio de consumo; los autos, la velocidad y el movimiento. Como se propone en *Privacy and Publicity*, los medios modifican la percepción sensorial de los espacios y en este proceso, la idea de cómo se percibe la ciudad se transforma sustancialmente. Lo que aquí vemos es una escena urbana en tanto que estamos frente a una

unidad constituida por varios planos y motivos que relaciona a la ciudad como una concentración de muchos factores representados en imágenes que dan cuenta de una transformación de la percepción ligada a un cambio o evolución de la experiencia de habitar la urbe moderna. En conjunto, las imágenes proponen una visualidad de lo mecanizado en donde la ciudad aparece como medio masivo de comunicación. Si la sociedad tradicional avanza con rumbo a la masificación, la ciudad le acompaña e intenta comportarse igual que ella.



57. Nacho López. “Agente de tránsito en la Avenida Juárez”, ca.1957 (Fuente: *Revista Luna Córnea* 31(2007), 69).



58. Nacho López. “Vista del monumento a la revolución desde la Avenida Juárez”, ca.1957 (Fuente: *Revista Luna Córnea* 31(2007), 71-72).

Además de un dominio de las técnicas de exposición y manejo de luz para llevar los efectos lumínicos al papel fotográfico, algunas de las escenas urbanas de López que centraron su atención en la luminosidad artificial, exploraron las partes antiguas de la ciudad. Haciendo eco del concepto *Lichtarchitektur* de Paul Scheerbart, la Plaza de la Constitución iluminada o la Catedral como fondo vibrante de luz, fueron motivos en la lente del fotógrafo. En el mismo sentido, algunas de las postales nocturnas del fotógrafo Luis Márquez Romay atendieron al llamado de la luz artificial como motivo de lo arquitectónico: series de bombillas que recubren monumentos y edificios conocidos de la ciudad dibujan los esqueletos de las construcciones durante la noche.<sup>395</sup>

---

<sup>395</sup> Estas imágenes se reproducen en Louise Noelle y Lourdes Cruz, *Una ciudad imaginaria op.cit.*



Este escenario de masificación y luces se complementa con la noche como espacio de la liberación. Monsiváis veía en la noche la posibilidad del desapego: del abandono de la tradición y la moral para la entrega al goce abierto, pleno y tolerante de la experiencia de la ciudad. En la noche se aloja la verdadera posibilidad del cambio propuesto por la modernidad<sup>396</sup> y, llevada a sus últimas consecuencias, la noche es la otra ciudad. Así lo explica Monsiváis:

¿Qué hacer con este fardo de imposiciones y clausuras en un ámbito –doscientas o trescientas mil personas que hacen las veces de la ciudad y de la nación– obsesionado con el culto a lo actual? Acatarlo allí donde no hay más remedio, rendirle tributo a lo verbal, negarlo ardorosamente en la práctica: cocottes, vedettes, vicetiples, mujeres liberadas, sugrafistas, flappers y monjas canceladas, se liberan de tal herencia hasta donde es posible. Tienen a su favor el crecimiento urbano, el contagio universal de las nuevas costumbres, las persuasiones del cinematógrafo y, especialmente, las lecciones del pasado inmediato, la revitalización de los sentidos de la vida y de la honra que corre a cargo de la violencia extrema.<sup>397</sup>

Siguiendo estas líneas, en alguna proporción *La noche avanza* dibuja la idea. Lucrecia, por ejemplo, es la liberada que trabaja en las noches cantando en un cabaret. El espacio de Lucrecia puede considerarse privilegiado: corresponde a esa parte de la urbe equipada con espacios que sintetizan formas de organización pensadas en torno al placer, el tiempo libre y formas diversificadas de consumo y entretenimiento (teatros, centros nocturnos, hoteles, restaurantes).

Desde finales del siglo XIX, actividades como el placer, esparcimiento y relajación, desarrollan una industria del entretenimiento, a partir de la que se generan espacialidades específicas. Estas industrias del entretenimiento se expanden e incluso rebasan los límites de la ciudad, estableciéndose espacios de esparcimiento en las periferias, un efecto visible

---

<sup>396</sup> Jezreel Salazar, *La ciudad como texto: La crónica urbana de Carlos Monsiváis*, (México: UANL, 2006), 88.

<sup>397</sup> Carlos Monsiváis citado por Jezreel Salazar, *La ciudad como texto*, 88.

de cómo la vida nocturna expande su radio de acción.<sup>398</sup> A partir de esa lógica del desarrollo de las industrias del entretenimiento nocturno, Schlör detecta que se establecen diferentes tipos de entretenimiento, uno burgués, alejado del control de la policía que evita interferir con la expansión de una industria en crecimiento, y un entretenimiento específico de distritos marginales.<sup>399</sup> En este contexto, la presencia policiaca en los espacios nocturnos alejados del centro responde a una mirada negativa de la noche caracterizada por momentos de euforia, alcohol, inmoralidad y desorden que requieren la regulación del entretenimiento de masas a partir de constante vigilancia.<sup>400</sup>

El mundo de entretenimiento mostrado en la cinta, ya sea en el Frontón México o *El Mónaco*, excluye a los personajes encargados de contener el orden y esto puede responder por un lado a que esos espacios, en correspondencia con los personajes, pertenecen al centro, a una burguesía que accede al entretenimiento nocturno con facilidad y por otro lado, la ausencia de control en estos espacios puede comprenderse como una crítica al sistema de justicia y corrupción del momento mexicano.

Lucrecia, aunque es una mujer liberada que empata con el mundo nocturno que representa, lleva consigo el sufrimiento del amor no correspondido. Ese podríamos considerar, es el rasgo melodramático que la ancla a la esencia del cine nacional. En otra de las secuencias, vemos nuevamente las letras del anuncio del *Mónaco* brillar. Frente a la fachada del local, un par de autos estacionados. El espectáculo ha terminado y Marcial se dirige a Lucrecia para convencerla de dejar a Marcos.

Ella excusa la ausencia del pelotari: “Jamás ha tenido Marcos una mujer como yo, te lo juro, y eso lo sabe muy bien. Las demás mujeres son aventuras, caprichos, qué se yo,

---

<sup>398</sup> Schlör, *Nights in the Big City*, 96.

<sup>399</sup> Un ejemplo de este mundo nocturno puede verse en *Víctimas del pecado* (1951), dirigida por Emilio Fernández.

<sup>400</sup> Schlör, *Nights in the Big City*, 97.

formas que tiene Marcos de satisfacer su vanidad. ¡Pero yo soy algo más! [...] Prefiero tener la quinta parte de un hombre de primera a tenerlo todo de un hombre de quinta”. Lucrecia está convencida de lo que Marcos le dice y lo usa como argumento propio. En ese mismo bar, momentos más tarde Marcos entra y golpea a Marcial pues considera que el apostador quiere robarle a Lucrecia: “¿Con que me la quieres robar a mí, ¡a mí!? [...] Todavía no nace el que me desbanqué”.

Para Marcos, Lucrecia es una posesión más. Como paradigma del antihéroe, en él no hay sentimientos y sus acciones están encauzadas al bien propio. Minutos más tarde, cuando el pelotari lleva a la cantante a su casa le aclara que el altercado con Marcial más que un acto de defensa de la mujer, era la reafirmación del poder propio: “lo que hice lo hubiera hecho de cualquier modo, y no lo hice por ti ni por nadie, lo hice por mi, no me gusta que una sabandija como Marcial me pise la sombra, cuando yo quiera dejarte te dejo, pero perderte, ¡eso nunca!”.

Lucrecia es la noche y es también quien pone a prueba el ego del pelotari. En otra secuencia, mientras Marcos escucha a Lucrecia cantar “Tú me vuelves loca”, Marcial, Armando y unos golpeadores entran para amenazar a Marcos y obligarlo a perder su último partido de pelota vasca. El pelotari acepta, está obligado pues lo que está en juego es su prestigio y futuro como pelotari en otro país. Como la noche, Lucrecia revela un comportamiento dual, por un lado encarna la figura que domina las noches del entretenimiento, pero junto con el placer que eso sugiere está implícito el peligro. La liberación que promete la noche, también pone al personaje en contacto con otras situaciones no necesariamente placenteras o liberadoras.

#### 5.1.2.4 Rebeca. La moral

Rebeca es la última de las tres mujeres de Marcos. Es la hermana de Armando y es menor de edad. Aunque es una joven de familia, mantiene una relación con Marcos. Cuando el hermano la ve en la taquilla del Frontón cobrando sus apuestas le pide que no se presente más ahí, pues aun acompañada de su padre, ese no es un lugar para una muchacha de bien. Pero Rebeca estaba ahí buscando a Marcos, a quien no puede localizar en ningún lado.

En otra secuencia, vemos a Rebeca en la puerta de la habitación de Marcos. Un travelling la sigue en su recorrido por un pasillo, mientras en la pared la sombra de una cuadrícula se proyecta imitando la modulación de una ventana. Es de día y el pelotari desayuna. Tras la ventana aparece el Monumento a la Revolución. Marcos se muestra sorprendido y Rebeca le reclama por no buscarle ni atender sus llamadas. Él le recuerda que en esa relación han convenido no hacer apariciones públicas y por lo tanto ella no tiene derecho a buscarle. Rebeca está molesta y Marcos se justifica: “Dime, ¿qué te pasa, qué chismes te han contado? Te los podría repetir yo mismo, a tal grado son cosas sin trascendencia. Que si me han visto aquí o allá, con esta mujer o con aquella, que en tal o cual cabaret. ¡Naturalmente que es cierto, Rebeca! Uno se debe a quienes se dicen sus admiradores y está uno obligado a cumplir compromisos”.

Rebeca lo detiene y le explica que espera un hijo suyo. La respuesta del pelotari es que “ese niño no debe nacer”. Con uno de los símbolos espaciales de la posrevolución a sus espaldas, Rebeca amenaza a Marcos: “Para mi ese hijo significa la pérdida de todo: posición, familia, nombre, todo.. así que ya no me importa nada, nos sacrificaremos los dos, yo y mi hijo. Si tu no me cumples tu promesa de casarte conmigo, Marcos, cometeré una

locura, entiendes? Una locura tan grande que nada ni nadie será capaz de borrarla de tu consciencia ni después de muerto”.



59. La entrada del Frontón México. Fotograma de *La noche avanza* (1951) de Roberto Gavaldón.

Esta escena prefigura la desgracia que alimenta el suspenso de la cinta. El protagonista rechaza cualquier responsabilidad moral y la mujer amenaza con quitarse la vida. En adición, este momento de alto contenido melodramático es complementado visualmente con la imagen del Monumento a la Revolución, lo que permite establecer líneas de conexión entre el acto de drama y el objeto arquitectónico. En el trabajo “El monumento a la revolución en el cine. Algunos momentos significativos en la construcción y resistencia a una imagen fílmica del estado mexicano”,<sup>401</sup> Álvaro Vázquez Mantecón propone que la imagen que se difundió del monumento en los medios masivos de

---

<sup>401</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, "El monumento a la Revolución en el cine: algunos momentos significativos en la construcción y resistencia a una imagen fílmica del Estado mexicano" en *Revista Fuentes Humanísticas* (2005).

comunicación, concretamente el cine, generó imaginarios en los que este objeto podía identificarse como “emblema-unas veces consciente y otras inconsciente- de su resistencia a los gobiernos de la época”.<sup>402</sup> Su aparición en el celuloide permite rastrear la figura de un Estado moderno y posrevolucionario. El texto propone que para la época que nos ocupa, el monumento se asocia con una visión negativa que reproduce a la revolución en indisoluble asociación entre modernidad y gobierno.<sup>403</sup> De ahí derivan algunas producciones, como *La noche avanza*, que asocian al monumento con la infamia o la desgracia.<sup>404</sup>

Sin embargo, si hay una impronta de adversidad incrustada en el monumento, esta puede leerse incluso desde su historia constructiva, pues desde sus momentos de origen, la obra estuvo marcada por la incertidumbre e inestabilidad durante diferentes momentos. Una vez concluida, su acogida en el imaginario fue compleja pues se erigía en una ciudad que se debatía entre ser moderna en tanto que se encontraba aún comprendiendo lo que había sido la Revolución.

Originalmente este espacio no había sido concebido como monumento. En 1897 se había propuesto la construcción del Palacio Legislativo Federal de México, proyecto que sería desarrollado por el arquitecto francés Emilé Bernard a partir de 1905. Esta construcción imitaría el estilo del capitolio de Washington, con una enorme cúpula, columnas, escalinatas y mármol. En 1910 la estructura de acero del palacio estaba lista; Porfirio Díaz colocó la primera piedra pero al poco tiempo estallaría la guerra civil que, aunada a los problemas de hundimiento que presentaba la obra, dejaría al palacio inconcluso.

---

<sup>402</sup> Vázquez Mantecón, "El monumento a la Revolución en el cine", 1.

<sup>403</sup> Vázquez Mantecón, "El monumento a la Revolución en el cine", 6-7.

<sup>404</sup> Además de *La noche avanza*, *Víctimas del pecado* (1950) y *Siempre tuya* (1950), ambas de Emilio Fernández reproducen esta asociación negativa.

Hasta 1933, el esqueleto de hierro del Palacio Legislativo permaneció abandonado. Aquello más que palacio, parecía ruina. Un arquitecto que habitaba en la colonia Tabacalera recuerda ver la obra inconclusa durante buena parte de su infancia y juventud: jugó entre los andamios oxidados, la cúpula de hierro ennegrecida era una referencia de la zona.<sup>405</sup> Con los años también atestiguó el progresivo hundimiento de la estructura. Ese arquitecto era Carlos Obregón Santacilia, bisnieto de Benito Juárez y constructor de una cantidad considerable de obras comisionadas por el Estado. El mismo arquitecto que una mañana de 1932 pasó por la vieja estructura de acero y vio como varios trabajadores cortaban con soplete gajos enteros de la cúpula para venderlos como fierro viejo.

El arquitecto habló con el secretario de hacienda Alberto J. Pani para proponerle salvar ese perfil, línea clave de la fisonomía capitalina. Luego de un par de días, la idea de construir un monumento ya había tomado forma.<sup>406</sup> De acuerdo con Obregón Santacilia, aquel sería el “símbolo de la Revolución social de México”.<sup>407</sup> El 15 de enero de 1933 fue publicada la iniciativa para la construcción del Monumento pero una vez aprobado el proyecto las vicisitudes comenzaron. Pani dejó la Secretaría de Hacienda en 1935, no había quien diera seguimiento financiero al proyecto y los recursos escasearon. El proceso de construcción del Monumento fue largo y tuvo que enfrentarse a los altibajos de cada nueva administración presidencial.

El monumento no avanzaba y cuando Narciso Bassols asumió el cargo de Secretario de Hacienda en 1934, Obregón Santacilia comprendió que la culminación del Monumento

---

<sup>405</sup> Carlos Obregón Santacilia, *El monumento a la revolución: simbolismo e historia*, (México: SEP, 1960), 15.

<sup>406</sup> Aunque ya se ha documentado una disputa entre Obregón Santacilia y Alberto J. Pani sobre la idea de levantar un monumento, existen más argumentos para suponer que Pani decidió que la estructura se convertiría en Monumento, esto por su cualidad de funcionario que recibe y se entera de muchas solicitudes, propuestas y proyectos, y porque antes (1921) había promovido que esa misma estructura se convirtiera en Monumento a los Héroes, por lo que el potencial de estructura como monumento se definió desde entonces y Pani ya estaba muy involucrado en ello

<sup>407</sup> Obregón Santacilia, *El monumento a la revolución*, 15.

sería difícil, no sólo por las gestiones para encontrar recursos para financiarlo, sino también, como Bassols le hizo ver, porque hacían falta recursos económicos para realizar cosas más importantes, antes que concluir con la construcción del Monumento. El arquitecto tuvo que luchar por la asignación de recursos económicos suficientes, al punto de recurrir al Partido Nacional Revolucionario para reunir fondos que solventaran la larga obra. El monumento nunca fue la gran empresa del partido, la obra cargaba la desgracia financiera a costas y el partido fue quien ayudó a financiarla.

Pese a ello, Obregón Santacilia dio forma a un hito urbano aprovechando la estructura de hierro y nivelado los suelos. Diseñó la cúpula, bajó el piso para conseguir que ésta se alargara, eliminó viejas ornamentaciones y para unir la cúpula con la base, colocó cuatro grupos escultóricos en cada esquina que fueron esculpidos por Oliverio Martínez. Con esas figuras se representaron la independencia, las Leyes de Reforma, las Leyes Agrarias y las Leyes Obreras; sin rendir culto a algún héroe patrio específico, las figuras de Martínez representan a hombres y mujeres comunes y corrientes, de rasgos indígenas algunos, ataviados con ropa de trabajo otros. Una vez mejoradas las proporciones del conjunto, se proyectaron los jardines laterales y la vieja estructura se recubrió con la piedra de una cantera de Chiluca conocida como “pulpito del diablo”. El resultado fue un cuerpo arquitectónico *art déco*, un cubo gris con una cúpula de cobre, moderna en su forma pero simbólicamente volcada al pasado.

El monumento fue concluido en 1938 sin ceremonia oficial alguna. Obregón Santacilia recordará el largo y complejo proceso constructivo como un escenario de abandono: “Caso muy extraño el mío, paradójico si se quiere, de sentirme completamente



solo, creando lo que sería después un símbolo nacional”.<sup>408</sup> Si comprendemos que la ciudad se compone de muchas ciudades que son a su vez fragmentos de ciudades, la historia arriba enunciada no es suficiente para atender la relevancia del Monumento a la Revolución. Esos pedazos de urbe, que son también escrituras, recuerdos y pensamientos acuñados en las cabezas de los habitantes, laten y estimulan la creación de impresiones mentales, imaginarias y colectivas que revelan el poder que tiene determinada parte de la ciudad para generar ideas, imágenes y voces en torno a ella; ahí está constituida la otra cara de la historia del monumento. En las imágenes que guardan los habitantes sobre el monumento hay una ciudad portátil, que transita entre generaciones y da forma al recuerdo colectivo de un espacio. Junto al cine, otras impresiones colectivas no sólo reprodujeron al monumento, además lo dotaron de significaciones ubicándolo en diferentes contextos, otorgándole también una connotación que rebasó el terreno de un recuerdo espacial para instalarse en el de una memoria social. ¿Qué tipo de referencia social fue el monumento, un hito urbano conmemorativo de una revolución social pero legitimador de un aparato de poder estatal?

En la fotografía, el monumento de Obregón Santacilia se consagró como objeto de constante exploración. En revistas, son múltiples las apariciones de este sitio como elemento que definía bien la idea de una sociedad que se transformaba velozmente y cuyo reflejo en el imaginario colectivo se concretaba con imágenes de emblemas arquitectónicos. Es común que en ellas el monumento aparezca como un marcador urbano, esto es, inserto en grandes planos generales que proporcionan una visión extensa del perfil de la ciudad; tomas con el monumento centrado, que exaltan su aplastante dimensión e, incluso, imágenes que muestran la iluminación nocturna del lugar, proporcionando al ojo que las

---

<sup>408</sup> Obregón Santacilia, *El monumento a la revolución*, 61.

veía la idea de que la sociedad mexicana entraba a la modernidad enalteciendo sus orígenes revolucionarios.

Existen otras fotografías que, en cambio resultaron en experimentaciones que en cierta medida tensionaban los ideales oficiales que el lugar debía transmitir. Una de ellas es la fotografía que Rodrigo Moya realizó del monumento en 1958. Capturada una mañana de agosto, durante una de las movilizaciones estudiantiles contra el alza de tarifas de transporte que sacudieron ese mes la ciudad, la imagen muestra un camión en llamas colándose bajo los arcos del monumento. La solemnidad y el aura conmemorativa con las que se conocía al sitio se fractura: con el autobús, una espesa nube de humo negro nubla toda vista del tercer plano de la ciudad colocando al monumento en un horizonte caótico, similar a un campo de batalla (a primera vista, la máquina y el humo parecían emular una locomotora, emblema revolucionario). A las protestas universitarias que secuestraron y quemaron camiones por toda la ciudad se unieron maestros y obreros, una nueva movilización social retaba al giro memorialístico que vio nacer al monumento para apelar a sus supuestos orígenes. Era como si las esculturas de Oliverio Martínez cobraran vida y abrieran paso, ahí donde habitaban, a una nueva lucha popular.



69. Rodrigo Moya, Monumento a la Revolución, 1958. (Tomada de archivofotograficorodrigomoya.blogspot.com)

Desde inicios de la década de los años cincuenta había comenzado a perfilarse una gramática visual en torno al monumento que parecía distar de la narrativa oficial del mismo. En este universo de imágenes de la historia urbana, el melodrama funcionó como motor para alimentar este imaginario de la desgracia que, al parecer, era herencia posrevolucionaria y encontraba su máxima representación en el cuerpo de cantera de Obregón Santacilia. Como señala Vázquez Mantecón, una de las cintas que da un sustento elocuente a esta idea es *Víctimas del pecado*, melodrama dirigido por Emilio “el Indio” Fernández en 1950. Una ciudad sórdida se muestra en pantalla a partir de varios personajes; la escena clásica en la que aparece el Monumento “ha pasado a la antología de la infamia en el cine mexicano”.<sup>409</sup> Un proxeneta, Rodolfo, ha embarazado a una prostituta. La mujer, Rosa, ha decidido tener al hijo y regresar a trabajar al cabaret; ahí, se acerca a Rodolfo

---

<sup>409</sup> Vázquez Mantecón, "El monumento a la Revolución en el cine", 9.

suponiendo que su relación continuará. Él la rechaza y golpea, huye del cabaret. Rosa lo persigue con el niño en brazos hasta llegar al monumento, decorado con un escudo nacional luminoso. A los pies de la construcción, Rodolfo le dice a la cabaretera que si quiere seguir con él, tiene que deshacerse del niño. Rosa opta por dejar al recién nacido en el cesto de basura de la plaza; el niño que ha sido abandonado a los pies del Monumento pone en evidencia que la construcción, lejos de inmortalizar un discurso oficial, disfraza una vida proletaria y miserable.

La visibilidad que adquirió el monumento en el melodrama derivó en una serie de imágenes que, en sintonía con la secuencia de *Víctimas del pecado*, anunciaba la cara oculta del progreso pregonado por un estado mexicano heredero de la Revolución. Cine y arquitectura habían desarrollado una visualidad específica. En *La noche avanza* el monumento aparece una vez más: Marcos ha hablado con el padre de Rebeca y le explica, omitiendo el detalle del hijo, que no se casará con su hija y que saldrá del país. Rebeca se entera por las noticias del nuevo contrato de Marcos en Cuba, y en el drama, el hermano se entera del embarazo. Por ello, y con ayuda de Marcial, lo amenazan con denunciarlo por corrupción de menores si no pierde el último partido.

Luego del juego que Marcos ha ganado, el pelotari es presa de los esbirros de Marcial que en lugar de dejarlo borracho en el canal para que muera ahogado, lo sobornan. Ahí empieza la persecución entre los matones y una escasa participación policiaca. Todo ocurre en una noche, finalmente Marcos logra tomar el avión que lo llevará a Cuba, aunque en él también viaja Rebeca, quien lo mata a tiros. En la secuencia final, el nombre de Marcos aparece en un cartel sobre el frontón. El mismo nombre que a lo largo de la cinta ha adornado marquesinas, muros, marcadores y los titulares de los periódicos, se desprende

con el viento. El cartel vuela a la calle y termina a los pies de un farol, justo delante del monumento. Un perro aparece de nuevo en pantalla (secuencias antes, el pelotari pateaba otro perro en la calle), orina el cartel con el nombre de Marcos y luego, un basurero lo barre. Al fondo permanece inmóvil el Monumento a la Revolución. La palabra “FIN” se acomoda en el cuerpo de este símbolo de la revolución. En sentido opuesto al frontón, espacio del placer y vicio, de presencia primordialmente nocturna en la cinta, el monumento, espacio cívico, es diurno y podíamos decir, funciona como lugar que condena, donde la desgracia se expresa.



61. Vista del Monumento a la Revolución. Fotograma de *La noche avanza* (1951) de Roberto Gavaldón.

El triángulo amoroso se amplifica con el crimen. Al referirse a la presencia femenina en el cine negro, Julia Tuñón apunta que “las mujeres son básicamente de dos tipos: la doméstica, generalmente comparsa de los filmes, y la poderosa femme fatale, que sugiere una sexualidad exacerbada utilizada por ella de una manera fría e interesada”.<sup>410</sup> Las mujeres de *La noche avanza* no responden al estereotipo tradicional de mujer mexicana, parece que están huyendo del melodrama: No hay madres de familia, las mujeres aparecen desvinculadas del lazo familiar. Aunque pareciera que es en los personajes femeninos que

---

<sup>410</sup> Julia Tuñón, “Un ‘melo-noir’ mexicano”, 51.

esta cinta apuntaba a problemas de esencia melodramática (la mujer a la que se le da la espalda cuando anuncia su embarazo, la dominada por el hombre, la que añora a la juventud o la que aguanta cualquier cosa con tal de sentirse protegida por un hombre), finalmente se descubren los rasgos que pueden relacionarlas con una mujer poco tradicional. El personaje que de inicio parece más apegado a una situación melodramática se redime y finaliza más cercano al *noir*, a la mujer que empuña el arma y la dispara por su honor, atendiendo a la idea de que “uno de los momentos emblemáticos del género es la mujer que amenaza a traición con una pistola”.<sup>411</sup> Respondiendo al orden fracturado, a la psique retorcida y el cinismo, la violencia aparece como el castigo y la solución.

En la historia de Gavaldón, el crepúsculo avanza muy lento: el nocturno mexicano es capaz de contener en sí una historia laberíntica cuyo desenlace llegará con la salida del sol. En el negro de su factura es posible visibilizar otra cara de la modernidad mexicana: un submundo de hampones y apuestas, de corrupción rapaz y delito, todo esto subordinado a la figura de un personaje que encarna todo lo que el ideal de hombre mexicano rechazaría. El *noir* lleva a otro nivel los temas como la vida nocturna y la delincuencia, los hace símbolos reconocibles de la cara oscura de la ciudad.

En pleno desarrollismo, México se proyectaba como nación abierta al progreso. La forma industrial de las ciudades que se mostraba en pantalla ocultaba también otros elementos que no se modernizaban a la misma velocidad. Si en el melodrama, lo que parecía resistirse a la modernización era el arraigo moral y los valores, el negro de *La noche avanza* visibilizaba un sistema de justicia que parecía mantenerse en el pasado. Esta es una cinta poco común, en la que junto a la fatalidad y la violencia se enuncian aspectos que critican el momento. Si atendemos a la censura que de algunos fragmentos se hacen a

---

<sup>411</sup> Julia Tuñón, “Un ‘melo-noir’ mexicano”, 51.

la cinta cuando es transmitida en televisión podemos darnos una idea de hacia donde se encamina el comentario de la cinta:

El diálogo en que Marcos le dice a Rebeca: “tu hijo no debe nacer” no aparece, al igual que las bofetadas que le da Armando a Rebeca, que en televisión no se escuchan, ocultas en el plano de un tranvía que pasa. También es censurada la alusión a la violación y corrupción de menores que hace Marcial, así como un curioso diálogo que caracteriza al gánsters y de paso al oficio político en la época. Dice Marcial: “Mira Marcos, yo conozco bastante de las leyes, sé cómo aplicarlas y, sobre todo, sé cómo violarlas”. Por último, no aparece la escena en que Marcos bebe de un trago una botella de tequila.<sup>412</sup>

La noche es un espacio de oportunidad, una pantalla más, para mostrar otras modernidades que ocurren en paralelo con el desarrollo de un discurso oficial de progreso. En oposición al día, la noche moderna de la cinta revela una de las caras del proceso, el carácter dual bermaniano de la modernidad que se bifurca entre elogios y protestas contra el mismo.<sup>413</sup>

La noche como un estímulo que reclama a atención de los habitantes del México moderno funciona como marco de percepción que nutre la cartografía de la experiencia moderna trazada a lo largo de este trabajo. A la historia que sucede en espacios de oscuridad, se adiciona la historia dinámica, móvil, cuya percepción recurre a lo no estático para interpelar a sus habitantes y comunicar mensajes precisos. Para desarrollar esta idea, a continuación analizaré el movimiento como otro de los marcos de percepción modernos. La ciudad en movimiento es otro de los marcos experienciales que funciona como terreno fértil para la creación de imaginarios urbanos, como se expone enseguida.

---

<sup>412</sup> Mino, *La fatalidad urbana*, 132.

<sup>413</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (México: Siglo XXI Editores, 2008), 243.

## 5.2 *La ilusión viaja en tranvía*

El 28 de septiembre de 1953 comenzó la filmación de la decimotercera cinta del director español Luis Buñuel titulada *La ilusión viaja en tranvía*,<sup>414</sup> que estaría dedicada a contar las aventuras de dos trabajadores tranviarios de la ciudad de México. Juan Godínez, conocido como “Caireles” y Tobías Hernández, chofer apodado “Tarrajas”, se enteran que el tranvía número 113 saldrá de circulación. La noticia coincide en fecha con los festejos navideños, así que luego de una posada en la que los dos trabajadores han bebido, deciden robar el tranvía. Como si se tratara de un sueño, la unidad 133 circulará toda la noche, y parte del día siguiente, por la ciudad. Durante su trayecto subirán pasajeros de todas clases sociales, en tanto que la urbe sucederá como un acontecimiento a través de las ventanillas de dicho transporte; la trama se irá complicando cuando diversas situaciones impidan a los trabajadores regresar el tranvía a su bodega antes de que el gerente de la empresa de tranvías se dé cuenta.

La idea de un medio de transporte como espacio fundamental de la cinta ya había sido explorada por el director anteriormente, en 1952 con la cinta *Subida al cielo*,<sup>415</sup> en la que se narraba el viaje de un joven recién casado, Oliverio, que por razones familiares tenía que salir de Petatlán, Guerrero en búsqueda de un notario. A bordo de un viejo autobús, Oliverio se adentraba en los caminos de la serranía guerrerense para testificar las

---

<sup>414</sup> México, 1953, CLASA Films Mundiales. Duración 82 minutos. Producción: Armando Oribe Alba. Argumento: Mauricio de la Serna; adaptación: Mauricio de la Serna, José Revueltas, Luis Alcoriza y Juan de la Cabada. Dirección: Luis Buñuel. Fotografía: Raúl Martínez Solares. Música: Luis Hernández Bretón. Escenografía: Edward Fitzgerald. Edición: Jorge Bustos. Reparto: Lilia Pardo (Lupita), Carlos Navarro (Juan Caireles), Fernando Soto Mantequilla (Tarrajas), Agustín Isunza (Papá Pinillos), Miguel Manzano (don Manuel), Guillermo Bravo (Braulio). Véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomo VII, p.109.

<sup>415</sup> México, 1951, Producciones Isla. Duración: 85 minutos. Producción: Manuel Altoaguirre y María Luisa Gómez Mena. Dirección: Luis Buñuel. Argumento: Manuel Altoaguirre, adaptación Juan de la Cabada, y Luis Buñuel. Fotografía: Alex Phillips. Escenografía. José Rodríguez Granada. Música: Gustavo Pittaluga. Edición: Rafael Portillo. Intérpretes: Lilia Pardo (Raquel), Carmen González (Albina), Esteban Márquez (Oliverio Grajales), Luis Aceves (Silvestre). Véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomo VI, p. 108.



condiciones que daban forma al viaje: así, los pasajeros del autobús representaban múltiples piezas del entramado social característico de un entorno rural que debía incorporarse al camino del progreso alemanista llevando consigo el arraigo de una tradición rural y el ideario de un cardenismo promotor de la nacionalización de recursos para el crecimiento económico, entre otros.<sup>416</sup>

Oliverio es el hijo que representa la esperanza de la madre por un futuro prometedor pero que debe afrontar largos trámites para alcanzarlo; un chofer borracho; un anciano que intenta recuperar las tierras que le fueron expropiadas dos décadas atrás; una mujer a punto de parir y otra que se siente atraída por Oliverio —interpretada por la misma Lilia Pardo, protagonista de *La ilusión viaja en tranvía*—; un hombre sin pierna, entre otros, dan tono de sátira al comentario social de Buñuel, en el que el autobús es vehículo de tránsito literal y metafórico, a bordo del cual los anhelos de los mexicanos están contenidos y se trasladan sobre un contexto agreste, en el que hay obstáculos (una llanta pinchada, averías, la crecida de un río que tapa el paso, etc.), y en el que finalmente se entablan connotaciones que funcionan como referencias a una revolución y la consecuente institucionalización de un partido que intenta reorganizar al país.<sup>417</sup>

En *La ilusión viaja en tranvía* se retoman los dos elementos principales que articulan la narrativa de *Subida al cielo*: el trayecto y el medio de transporte que lo hace posible. La diferencia sustancial es que en esta cinta, el ámbito deja de ser rural para instalarse en el medio urbano. Se trata de una trama sencilla y de pocos personajes, noción que empata con lo que el cartel publicitario de la cinta comunica. En contraste con el blanco y negro en el que fue rodada la película, el cartel ofrece una estampa colorida que

---

<sup>416</sup> Ernesto Acevedo Muñoz, *Buñuel and Mexico: The Crisis of National Cinema*, (Berkeley: University of California Press, 2003), p.115.

<sup>417</sup> Acevedo, *Buñuel and México*, 115.

presenta a los personajes de la historia: en primer plano, el dibujo de una mujer de vestido rojo que representa a la actriz Lilia Prado, deja ver una pierna de sensual trazo mientras la otra se apoya en el escalón del tranvía. Se sujeta con ambas manos para subir al vehículo, mostrando todo el atractivo que en la cinta se le confiere al personaje. Sobre la máquina los dos personajes masculinos aparecen contrastados por sus vestimentas; Caireles de traje y sombrero y Tarrajas con sombrero de paja y casaca azul. Ambos están al frente del tranvía que es además el empleo que durante la cinta se ve amenazado con la llegada de un nuevo transporte y que han robado en un acto de resistencia. Ellos representan a la clase obrera que busca su lugar dentro del proceso modernizador, aspecto que desarrollará la cinta para en torno a él elaborar un comentario social.



62. Publicidad de la cinta La ilusión viaja en tranvía. Dir. Luis Buñuel, 1952.

Así como en *Del brazo y por la calle* se establecía que la ciudad funcionaba como personaje de la cinta, en esta historia es posible asignarle a la figura del tranvía la cualidad de personaje. Aunque en el cartel aparece enunciada en partes, la máquina es para la

historia el sitio donde la narrativa se estructura. Es en el espacio limitado del interior de un medio de transporte donde la ciudad se reconoce a fragmentos en el exterior y donde diversas clases sociales comparten asiento y de algún modo conviven.

La del tranvía capitalino es la historia de los primeros visos de modernidad en México; podemos decir que si los edificios iluminados durante los festejos del Centenario de la Independencia de 1910 se habían encargado de mostrar a los pobladores la luminosidad progresista del porfiriato, para esas fechas, la electrificación de las vías tranviarias que se extendían por la ciudad daban cuenta de una nueva movilidad urbana regida por impulsos eléctricos. Simbólicamente, podemos imaginar que la red de vías electrificadas se imponía como el sistema nervioso de la ciudad y en cada estación, un centro neurálgico emanaba energía propia.

El establecimiento de los tranvías eléctricos fue un proceso lento. Su antecedente fue el transporte sobre vías de tracción animal, cuyos primeros vagones corrieron en Irlanda y Alemania en 1883. Este sistema de transporte se propagó rápidamente, incluso fuera de Europa, y con él se diseminaron también las empresas dedicadas al desarrollo y mantenimiento de dicha infraestructura, así como la capacitación de personal y todas las obras relacionadas con este transporte.

En México, algunos ferrocarriles urbanos de vapor comenzaban a atravesar el interior de las ciudades haciendo paradas continuas dentro de ellas pero dificultando el tránsito, por lo que en 1877 el transporte de tracción animal se impuso dentro de la ciudad regido por el primer Reglamento de ferrocarriles urbanos del Distrito Federal.<sup>418</sup> Este antecedente del tranvía eléctrico constaba de un carro que se desplazaba sobre vías

---

<sup>418</sup> Rosaura Mitra Ávila, *La modernización de la Ciudad de México a través de transporte de tracción eléctrica en el Porfiriato*, tesis de Licenciatura en Historia. Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2006, 68.

metálicas adosadas al suelo, impulsado por mulas o caballos, característica que le mereció el nombre coloquial de “tren de mulitas”. Las rutas de este transporte eran pocas pero resultaban de utilidad pues su objetivo primario era unir entre sí las diferentes municipalidades de la ciudad. Los servicios de transporte en tranvía, controlados por la Compañía de Ferrocarriles del Distrito Federal contaban en 1894 con “340 coches, [...], 16 plataformas de carga, 12 furgones para 4 toneladas y un vagón para transporte de preses, 32 carros fúnebres, 2.806 mulas y 33 caballos, y 1, 800 empleados”.<sup>419</sup> En tanto, la ciudad también se expandía: en 1899, al noroeste se habían establecido algunas colonias humildes como “la Morelos, la de la Bolsa, la Díaz de León, la del Rastro, la Maza y la Valle Gómez” así como las colonias Indianilla e Hidalgo, al sur. Al poniente, las colonias San Rafael y Limantour alojaron a la clase media.<sup>420</sup>

Sobre esas vías impulsadas por animales se movía el ímpetu de integrar a una ciudad que se hacía cada vez más extensa y desigual; el tranvía comunicaba a la ciudad, al tiempo que le daba una forma moderna, proceso que comienza a acelerarse en 1901, cuando la Compañía Limitada de Tranvías Eléctricos de México S.A. inició labores de electrificación de las vías tranviarias de la capital. Para este año, de los 257 kilómetros de vías que se extendían por la ciudad, 81 eran de vía eléctrica y 153 de tracción animal.<sup>421</sup> Con la innovación tecnológica de las vías electrificadas, se construyeron oficinas y se amplió la planta eléctrica de Indianilla, donde también se construyó un depósito de materiales. En tan solo un año, la red de tranvías se había expandido por la ciudad y 112 kilómetros ya habían sido electrificados 90 destacando así las rutas de Tacuba, San Ángel, Coyoacán, Santa María, San Cosme, Chapultepec, Tacubaya; las nuevas rutas del Rastro y

---

<sup>419</sup> Mitra, *La modernización en la Ciudad de México...*, 76.

<sup>420</sup> Mitra, *La modernización en la Ciudad de México...*, 76.

<sup>421</sup> Mitra, *La modernización en la Ciudad de México...*, 88.

Mixcoac, así como la construcción de un segundo depósito de materiales en la estación Indianilla datan del año de 1904.

El ideal progresista del porfiriato había acudido al racionalismo francés, el higienismo y el reordenamiento de la ciudad que concentraba actividades específicas en zonas concretas: comercio, servicios, industria, administración, entre otros. En este sentido, el tranvía acompañó este proceso, subrayándolo, incluso marcando límites en algunas zonas: si bien es cierto que este transporte urbano ya era responsable de conectar zonas residenciales con industriales y rurales para 1910, lo que hizo posible que los trabajadores que residían en una zona laboraran en otra diferente, también es necesario considerar que las vías del tranvía también definieron los barrios de acuerdo a su composición social. Como símbolo porfirista de la modernidad, el tranvía no solo movilizó a las masas y conectó a la ciudad, sino que además remarcó las funciones de diversas zonas de la urbe. Así como se dotó de agua potable, electricidad y drenaje a los habitantes, también se abrió la posibilidad de que estos pudieran moverse, incluso para actividades de recreo. En aquel festejo del Centenario de 1910, el sistema nervioso de la ciudad emitía impulsos eléctricos a lo largo de 290 kilómetros de vías electrificadas.<sup>422</sup>

Estos antecedentes permiten comprender la importancia del tranvía en la consolidación de una urbe moderna de finales del siglo XIX y principios del XX, así como su papel progresista en el imaginario porfiriano. Buñuel se apropia de este símbolo de la modernidad incipiente y lo coloca como objeto central de una época en la que el progreso encarnado en el tranvía cambia para relacionarse con otros objetos acordes a la época: el automóvil, por ejemplo, o el trolebús, sustituto del tranvía. A partir de esta operación de sustitución, este antiguo vehículo funciona como el transporte de los afectos de una

---

<sup>422</sup> Mitra, *La modernización en la Ciudad de México...*, 91.

sociedad que, además se encuentra en movimiento, es dirigida hacia el progreso, aún cuando existan en torno a ella apegos ligados al pasado. En los rieles de acero sobre los que se desplaza esta máquina, la ciudad se extiende como posibilidad de ser narrada, desde y a través del tránsito: el del propio tranvía y el de sus pasajeros.

### *5.2.1 La ciudad como ilusión*

Un territorio que vive un proceso de modernización se muestra desbordado y complejo en muchos aspectos: espacialmente se expande; también está dando alojamiento a clases sociales nuevas o en transformación; económicamente, la modernización supone la prevalencia del capitalismo que organiza y administra las fuerzas productivas de ese territorio. En síntesis, las estructuras de organización de las naciones se modifican y se hacen cada vez más complejas. A esta modernización le acompaña un proceso de modernidad que permite conectar estas modificaciones de estructuras mayores con el nivel de las transformaciones que suceden en la vida cotidiana. Es en este terreno que el componente ilusorio aparece como posibilidad para aprender un proceso de transición tan complejo como éste, en el que, retomando a Berman, la fuerza modernizadora supone desestabilidad, crisis y ambigüedad.

*La ilusión viaja en tranvía* echa mano del recurso de la visión de ensueño para comprender y criticar el contexto que se vive en el país durante la década de los años cincuenta. La ilusión es un marco de aproximación flexible que empata con la ficción si de lo que se trata es de mostrar un panorama dominado por las paradojas de la modernidad. Como se ha apuntado anteriormente, el tranvía le funciona al director como medio de

aproximación a algo tan inconmensurable como la urbe. En ese sentido, como un tejido urbano sin fin, es que la ciudad se perfila desde el inicio de la cinta. El espectador frente a la pantalla escucha una voz en *off*: “México, gran ciudad como tantas del mundo, es teatro de los más variantes y desconcertantes sucesos que no son sino las pulsaciones de su diario vivir no obstante su trascendencia”. Lo que en esa superficie se proyecta es una secuencia que parece dar cuenta del desarrollo económico de una urbe que hasta hace algunas décadas vivía una revolución; se trata de la ciudad de México en 1953. En las alturas, a partir de un gran plano general, se divisa una urbe altamente densificada; el paneo de la cámara descubre una trama urbana con una cantidad considerable de construcciones verticales, las cimas de algunos edificios altos y un conjunto de vivienda de masas. Abajo se observan largas avenidas con autos diminutos circulando sobre ellas, una imagen de la síntesis del capital convertido en urbe. Una disolvenca permite transitar a otra perspectiva del mismo escenario, ahora la cámara se ubica a nivel de la calle y a través de tomas generales, se muestra un paisaje dominado por automóviles que circulan en primer plano mientras al fondo permanecen algunas insignias urbanas reconocibles como el Monumento a la Revolución o la estatua de la Diana Cazadora, por ejemplo. La voz en *off* prosigue: “Millones de hombres y mujeres trenzan hora tras hora, sus historias fugaces y sencillas. Sus actos y palabras se encaminan siempre a la realización de un sueño, de un deseo, de una ilusión. Unidas todas ellas forman el colosal enjambre de la vida citadina”.



63. Fotograma de *La ilusión viaja en tranvía* (1952) de Luis Buñuel.

Mientras el narrador hace referencia a la vida de “millones de hombres”, la cámara se centra en seguir el movimiento de los autos, un autobús y de dos medios de transporte específicos que se intercalan toma tras toma y aparecen en repetidas ocasiones durante esta breve secuencia: el tranvía y el trolebús. La ciudad se hace perceptible a partir del movimiento de los vehículos motorizados; el autobús o el tranvía funcionan como colonias del “colosal enjambre” urbano, idea que se precisa cuando el narrador anuncia: “Al azar, enfocamos la atención en un rincón cualquiera de nuestra gran ciudad y así esta película ha de ser una anécdota más, sencilla y casi trivial, de la vida en el sector laborioso y humilde que forman la gran masa, el de las gentes que viajan en tranvía”. En estos momentos, la cámara ha dejado el entorno urbano para instalarse en una estación de servicio que muestra el ingreso de tranvía de costado, que se mueve hacia la pantalla.

La cámara va de lo general a lo particular. En este tránsito de escalas de un entramado urbano de perspectiva aérea, la lente desciende al nivel de calle para alojarse en



uno de los ámbitos privados de la clase obrera: un taller mecánico. Finalmente, a través de un plano medio varios trabajadores se cruzan y aparecen a cuadro. En este caso, el “rincón cualquiera” de la “gran ciudad” es la estación de tranvía donde dos trabajadores, Juan Caireles y Tobías Hernández, alias el Tarrajas, intentan echar a andar el tranvía número 133.

El vehículo ha comenzado a funcionar y la victoria de estos trabajadores llega a oídos del jefe de tráfico. Una disolvencia anuncia el tránsito del taller de tranvías, de los ruidos de las máquinas y herramientas, de los obreros que pasan vestidos overol a una oficina menos ruidosa en la que los empleados visten de traje. El jefe de tráfico entra a cuadro como el burócrata que cuestiona la reparación anticipada del tranvía: ha sucedido con seis días de anticipación desafiando así el calendario establecido. El comentario de la cinta resalta o se dirige a señalar las jerarquías o estructuras de subordinación establecidas entre los empleados, pues para el jefe de tráfico parece inadmisibles que “dos simples tripulantes hayan dado mejores pruebas de eficiencia que los mecánicos especializados de nuestros talleres”. El jefe aclara a los trabajadores que el tranvía número 133 será desmantelado y mandado como inservible pues en su lugar llegará un nuevo trolebús. Pese a que Caireles y Tarrajas explican que han demostrado que el vehículo todavía funciona, el jefe les aclara que está procediendo de acuerdo a lo estipulado por la empresa, y les recuerda que “el exceso suele ser perjudicial en todo, hasta en la eficiencia”. A la luz de la crítica social propuesta por el autor, estos momentos cómicos subrayan el tema de la división de clases del cine industrial mexicano, en el que se mantiene el tono trágico, algunas veces natural, sobre las posiciones sociales e incluso sobre el drama que puede suponer su ascenso.

Es posible observar esto en la siguiente escena. De regreso en el taller, los empleados comentan con ironía que sería mejor descomponer el tranvía: “Pobre 133 va al panteón y con él nuestro trabajo de planta”. En las conversaciones de los dos obreros, es constante la nota sobre los horarios, las jerarquías y la imposibilidad de ascender en la escala laboral matizadas con un lenguaje coloquial que enfatiza la condición social e idiosincrasia de los protagonistas: “Ya estuvo que el que nace de maceta no pasa del corredor”. Desilusionados, los obreros van a una cantina y de ahí, al festejo de una pastorela en una vecindad.

Hasta ahora, hemos visto a los personajes principales transitar por diversos espacios: del taller de reparaciones, a la oficina de la empresa tranviaria, a una cantina, para llegar a una pastorela que ocurre al interior de una vecindad. Antes de que la ciudad se comprenda a partir del movimiento motorizado al interior del tranvía, el director propone un tránsito entre distintas escalas espaciales –desde la ciudad a macro escala, hasta la vecindad, síntesis de un microcosmos urbano— que parecen generar un correlato con las diferentes escalas sociales que componen el “enjambre de la vida citadina”. El tránsito entre el taller y la oficina insinúa un espacio de jerarquía en el que se hace uso de la diferenciación, de sonidos, de límites entre interiores y exteriores, de iluminación, etc., para dar cuenta de espacios de diferentes connotaciones, en este caso, las diferentes escalas espaciales se construyen a través de transiciones y son estos espacios diferenciados entre sí los que ofrecen un mapeo general de la visión de ensueño o fantasía que desde el título propone la cinta.

Es el caso de la vecindad, espacio paradigmático de habitación de las clases menos favorecidas de la ciudad. Los dos trabajadores llegan a este lugar, pues además del festejo,

ellos forman parte del elenco de una pastorela. Un plano general muestra a una multitud bailando danzón en el patio central, escenario principal y punto ritual por excelencia de este tipo de vivienda. Suena música en vivo y algunas parejas bailan, niños corriendo aparecen a cuadro, la gente mueve sillas sobre sus hombros, bebe y come. Ahí también está Lupita, hermana de Tarrajas, quien conversa con Pablo, otro trabajador tranviario de mayor rango que le ofrece a la muchacha un paseo en su automóvil como muestra de que el pretendiente ha conseguido cierto ascenso social dentro de la empresa. La muchacha, sin embargo, le aclara al pretendiente que subirá al auto cuando éste haya pagado todas las cuotas del mismo.

La vecindad funciona en la cinta como un microcosmos urbano en donde se forjan múltiples arquetipos de lo que el narrador denomina el “sector laborioso y humilde que forma la gran masa”. En ese territorio de la marginalidad, se representa también la persistencia de un sector olvidado, la vecindad es el espacio relegado de una modernidad hegemónica, resquicio de una colectividad popular que se debate entre integrarse a ese movimiento universal del progreso o permanecer anclada en la tradición. La vecindad se ofrece como un refugio de la modernidad, donde la tradición se expresa a modo de ritual exacerbado: la pastorela.

Si la oficina y el taller son espacios marcados por las jerarquías que en ellos se juegan, sistemas de organización caracterizados por la división y especialización de responsabilidades —productos del mundo moderno industrializado—, en la vecindad esos límites se diluyen y lo que se expresa es un sentido de colectividad en el que prevalece el sentido de lo barrial. Este espacio funciona también como conector emocional entre la ciudad y un sector específico de sus habitantes.

La vecindad es apenas la antesala de la serie de relaciones sociales que se muestran a lo largo de la cinta que finalmente revelan una complejidad urbana que se incrementa con la modernidad y una consecuente desigualdad social. Destaca en esta secuencia, la explicación que da el cura a Braulio, el velador de los talleres de tranvías sobre la situación económica que se vive. Todos en la vecindad se han ido, y los dos personajes permanecen ahí:

-Decía usted que por la inflación circula más dinero de la cuenta, y eso ¿qué de malo tiene?

-Yo lo que digo es que la inflación es causa y a la vez efecto de que la moneda que circula sea mayor que todas las mercancías en venta. De ahí el aumento ininterrumpido de los precios. [...] Y como al trabajador le siguen pagando lo mismo mucho tiempo, resulta una disminución efectiva en los salarios. Ahí tiene usted como la inflación motiva la miseria del pueblo frente al mayor enriquecimiento y lujo de industriales y comerciantes.

La escena explica de manera elocuente uno de los momentos que se viven en la capital, al tiempo que adiciona un componente que rompe o tensiona el ideal de una urbe modernizada que funciona gracias a la maquinaria de sistemas y jerarquías de una sociedad industrializada. Durante el gobierno de Alemán, el impulso a la industria, la inversión extranjera y las comunicaciones había transformado al país. Este detonante, que incrementó el número de habitantes en la capital y llenó las calles de automóviles, al tiempo que ofreció fuentes de empleo a las masas que migraban del campo a la ciudad, también hizo visibles las caras ocultas de un crecimiento industrial capitalista que había favorecido al capital extranjero y al sector privado, facilitando el crecimiento de industrias.

Desde los años cuarenta, la explotación de la fuerza del trabajo se instauró como una modalidad que permitía a estas industrias operar, “a la evolución económica del

periodo 1940-1954 se asoció un régimen salarial abiertamente favorable al capital, que resultó así el beneficiario casi exclusivo de la inflación que caracterizó al periodo en su conjunto”.<sup>423</sup> Si para 1954, podía apreciarse una consolidación del capitalismo, al mando de una burguesía industrial protegida y apoyada por el Estado, también se hacía visible la desigualdad social que remarcaba el poder de un grupo que concentraba los ingresos –una clase de “nuevos ricos”–, en tanto que la explotación laboral permanecía como rasgo de un proletariado industrial que se veía sujeto a los mecanismos de control corporativo que las industrias establecían. El fin del gobierno alemanista estuvo marcado por el descuido del campo y desequilibrios profundos en las finanzas públicas.<sup>424</sup> En 1952, Adolfo Ruíz Cortines asumió la presidencia, la inflación ya se había desatado por lo que una devaluación se hacía evidente durante su sexenio, lo que elevó los costos de vida e impidió aumentos salariales. A la clase obrera que se muestra en la cinta la une la inquietud de asimilar un proceso que además de transformar sus costumbres, los enfrenta con nuevas condiciones económicas y sociales, de ahí que la trama muestre constantemente las negociaciones simbólicas del sector obrero frente al progreso industrial.

La discusión sobre la inflación que ocurre en la vecindad señala también una crítica marxista al capitalismo financiero nacional que se extiende a lo largo de toda la trama. Siguiendo a Berman, hacia 1850 Marx ya notaba que la modernidad se fincaba en una contradicción básica: “El dominio del hombre sobre la naturaleza es cada vez mayor; pero, al mismo tiempo, el hombre se convierte en esclavo de otros hombres”,<sup>425</sup> idea que guarda relación con la división del trabajo que exponen constantemente los dos obreros. Sin duda,

---

<sup>423</sup> José Ayala, et.al. “La crisis económica: evolución y perspectivas” en Pablo González Casanova y Enrique Florescano (coords.), *México, hoy* (México, Siglo XXI editores, 1979), 97.

<sup>424</sup> Jean Meyer, “México entre 1934 y 1988” en Gisela von Wobeser (coord.) *Historia de México* (México: FCE-SEP-Academia Mexicana de Historia, 2010), 253.

<sup>425</sup> Karl Marx citado por Marshall Berman, *Todo lo sólido...*, 6.

su situación podría explicarse por otras de las contradicciones que Marx señalaba como características del capitalismo. El progreso y dominio de la técnica, y consecuentemente de la máquina, traía como consecuencia la explotación: “Sabemos que para hacer trabajar bien a las nuevas fuerzas de la sociedad se necesita únicamente que éstas pasen a manos de hombres nuevos, y que tales hombres son los obreros. Estos son igualmente un invento de la época moderna, como las propias máquinas”.<sup>426</sup> El hombre subordinado y sujeto a la división del trabajo en busca del progreso, paradójicamente parece retroceder a un estado de esclavitud.

En medio de la fiesta en la vecindad, Caireles y Tarrajas han decidido asaltar los talleres para robar el tranvía. Maquillado de comedia por el alcohol, lo que estos trabajadores viven es también un melodrama. Caireles se lamenta: “Si vieras este sentimiento, este sentimiento que me parte el alma, nuestro porvenir, ¿comprendes? [...] ¿tú crees que ha habido un carro con más dignidad? [...] En él aprendimos a (ser) tranviarios”. Para ellos, el tranvía es un empleo digno cuya desaparición implica el riesgo de su porvenir; en la máquina se delegan varios de los valores que la modernidad corrompe: la honestidad, el trabajo digno, etc. El tranvía contiene la carga emocional de dos sujetos que al tranvía le deben el oficio, sacarlo del depósito cobra relevancia como acto de dignificación de la máquina que está a punto de ser sustituida: “Nada me consuela de esta pena que ahora siento. [...] Tarrajas, ¿y si lo llevamos hasta el baile para invitar a todos a dar un paseíto?”. El tranvía ha salido de la bodega de chatarra y comienza su trayecto.

La ciudad para Buñuel es un terreno heterogéneo en el que se trenzan la ilusión y el movimiento; en pantalla aparecen señales o marcadores que permiten observar ambas condiciones, así por ejemplo, en un guiño casi irónico, el letrero de la cantina a la que

---

<sup>426</sup> Karl Marx citado por Marshall Berman, *Todo lo sólido...*, 7.

Caireles y Tarrajas han ido a beber después de ser despojados del tranvía pone “Bueno... y qué?” Estos estímulos, aparentemente casuales, señalan condicionantes urbanos, sociales, culturales e incluso económicos que se afinan en el transcurso de la cinta.



64. Fotograma de *La ilusión viaja en tranvía* (1952) de Luis Buñuel.

### 5.2.2 *La ciudad en movimiento*

Un barrio viejo y oscuro es el punto de donde el tranvía robado parte. De las inmediaciones de la estación Indianilla, la nave avanza hacia la vecindad en la que parece ya no quedar nadie: un paneo recorre el patio interior de la construcción, una mujer barre en primer plano, atrás sólo se observan sillas vacías y basura. Caireles y Tarrajas detienen el vehículo afuera de la vecindad para transportar a doña Meche, vendedora de comida, y a los músicos. Lupita también sube al tranvía como parte de un “servicio piloto”, pretexto con el que los dos empleados deciden no cobrar pasaje y evitar con esto ser acusados de fraude.

Una vez que ha emprendido la ruta vemos el interior del tranvía: La vendedora de comida proporciona alimento al pasaje; los músicos comen mientras Caireles les propone amenizar el trayecto con música. Caireles baila e intenta seducir a Lupita, la señora ahora ofrece de beber a los viajeros. El interior del tranvía reproduce el microcosmos antes representado por la vecindad.

En medio de la noche, desde el parabrisas se observa un anuncio que indica el arribo al rastro de la ciudad. Los conductores ayudan a la vendedora a bajar del tranvía con las canastas y las ollas que carga mientras una multitud, también cargada con cubetas y canastas, bultos y demás se dirige corriendo hacia el tranvía. Caireles acepta subir a la gente que sale del rastro: “Nosotros no cobramos pasaje”, anuncia, mientras los pasajeros agradecen y llenan el vagón. Lupita se ha dado cuenta que el servicio piloto es una mentira de los conductores que en realidad han robado el tranvía.

A continuación vemos el interior del tranvía al que han subido una señora con su perro, carniceros, y un anciano. Del pasamanos cuelga la cabeza de un puerco y el cuerpo de una res. Como si se tratara de una verbena, la gente aborda, chifla, emite comentarios; se escucha el barullo del pasaje que encuentra afortunada la llegada del tranvía que los ha salvado de viajar con frío en las góndolas. Unas señoras discuten pues se han empujado entre el tumulto, un carnicero pide al chofer aguarden al matancero del rastro y a su gente, mientras un hombre con frac y sombrero de copa sube: “¿y este? Es el Duque de Ordanto”, comentan y se burlan de él pues se trata del único personaje que por su vestimenta no parece obrero. El matancero y los suyos han llegado con cuchillos amarrados a la cintura, cargando restos de animales en sus espaldas; una mujer reparte vísceras entre los viajeros, en un acto de comunión jamás pensado para el transporte público. Un vagón iluminado,



animado con el ruido y el movimiento de los viajeros se pone en marcha, su interior es un fragmento miniatura de la ciudad, con una escala sonora que se interrumpe constantemente con el ruido de las ruedas sobre los carriles metálicos que recorre.



65 y 66. Diferentes personajes en el interior del tranvía. Fotogramas de *La ilusión viaja en tranvía* (1952) de Luis Buñuel.

El drama de los dos obreros que están por perder su empleo se diluye con toques de comedia e imágenes surrealistas. En la siguiente parada dos beatas cargando la figura de un Cristo ascienden expresando desconfianza al no pagar boleto: “Descúbrelo a ver si eso les infunde el temor de Dios [...] y eso de que no admiten dinero me huele mal, en los tiempos que corren nadie da nada de balde, y a estas horas...”. A la comunión como salvación, se adiciona el recurso de la religión. Mientras tanto, una ciudad transcurre por las ventanillas; se pierde, se borra con el movimiento. Han llegado a la parada final y todos descienden del tranvía. Caireles y Tarrajas irán a dejar a Lupita para luego aguardar en el depósito de fierros viejos en víspera de que abra el taller y así regresar el tranvía.

Amaneció. La cámara gira sobre su eje para mostrar algo similar a los restos de alguna construcción. Vemos techos de lámina y postes de luz, al fondo algunos edificios. La zona es Indianilla, donde se construyeron la estación tranviaria y los talleres, una zona pauperizada como se analizó en el capítulo anterior. El paneo termina en el tranvía, que permanece parado a la espera de que abran los depósitos de autos. Corte y vemos el interior

del vagón, Caireles y Tarrajas están despertando. Desde la ventana se aprecia un edificio de poca altura. La secuencia continúa y vemos al tranvía desplazarse a velocidad sobre la calle Guerrero donde debe detenerse pues hay otro tranvía parado. Se trata de una parte de la ciudad transitada, hay tráfico vehicular y al fondo se observan fachadas antiguas. Un plano general muestra ahora a Tarrajas y Caireles al frente de la máquina, sobre ellos, el cartel que indica las rutas pone la número 51, “Guerrero”, ruta que salía del Zócalo para tomar Donceles y pasar por Avenida Hidalgo hasta llegar a Guerrero para de esta manera encaminarse de nuevo a la plaza central del Zócalo. En esa intersección del centro, los choferes deciden tomar una vía de escape para góndolas de verduras y de esa manera regresar el vagón evitando la amenaza de ser detenidos. En dicha esquina, una fachada muestra la frase “El progreso”, como parte del anuncio de una miscelánea por un lado, y también como la señalética imaginaria de la ciudad que se dibuja en el trayecto ilusorio que propone la cinta.



67. Fotograma de *La ilusión viaja en tranvía* (1952) de Luis Buñuel.

Iztapalapa, Rastro, Guerrero, Valle, Hospital, Mixcoac son los nombres de las rutas que circulan en el indicador de rutas del tranvía antes de que se le asigne el letrero de

“Especial”. Un mapa imaginario de la ciudad puede trazarse cuando en pantalla los nombres de las rutas circulan como el mismo 133 que intenta llegar al depósito.

Parafraseando la narración inicial de la cinta, el trayecto en el que los obreros intentan regresar el vehículo a su depósito, el tranvía se vuelve escenario urbano para que los habitantes puedan “trenzar sus historias fugaces y sencillas”. Así, por ejemplo, una de las secuencias siguientes muestra a un grupo de niños de un hospicio que se dirigen a Xochimilco de excursión, han interceptado el tranvía y lo han abordado de inmediato. En su interior, los niños gritan y se golpean, cantan. Avanzan sobre Churubusco y ahí Caireles y Tarrajas pretenden bajarlos con el pretexto de que la máquina se averió y poder retomar el tan atropellado camino hacia el depósito. En el sitio en el que los niños descienden, supuestamente cercano a Churubusco, se lleva a cabo el rodaje de una cinta. Un guiño a la máxima industria de la ilusión, el cine, cuyo grueso de producciones nacionales se manufacturaban, en buena medida, en los Estudios Churubusco. Por la ventanilla, unos niños ven a una de las actrices mostrando una de sus piernas sobre una silla, por la caracterización de la actriz y por el comentario de los niños que le dicen a un huérfano que se trata de su madre, podría pensarse que la cinta que se rueda es de ficheras. Mientras los niños irrumpen en la locación, de la que se observa todo un equipo de filmación, se escuchan los gritos del director: “Silencio por favor, es una escena delicada, están ensayando los actores”. El huérfano contempla a la actriz que se prepara para actuar, tal vez imaginando que pudiera ser su madre, como trayendo de nueva cuenta el proemio de la cinta que refiere a las historias que se trenzan en las grandes urbes, que “se encaminan siempre a la realización de un sueño, de un deseo, de una ilusión”. Mientras los niños observan el rodaje de una cinta, el 133 los abandona con Caireles y Tarrajas a bordo.

Una vez más, el camino del tranvía que intenta llegar al depósito se ve interrumpido cuando Lupita, a bordo del auto de Pablo, intenta alcanzarlos para prevenirlos de que el velador del depósito planea reportar el vehículo desaparecido. Un plano general muestra al tranvía avanzando a la par de un automóvil, al fondo vemos el Centro Urbano Miguel Alemán, obra paradigmática de la vivienda de masas y símbolo moderno cuya presencia en el cine, como hemos apuntado en el tercer capítulo de esta tesis, fue recurrente. El otro símbolo de la modernidad, el auto, reta al viejo tranvía que se desplaza veloz en un entorno urbano en donde la modernización es una presencia ya establecida. Lupita logra subir al tranvía para prevenirlos, y Caireles decide no dejarla bajar. Finalmente, al intentar alcanzar el tranvía, el auto choca con un camión detenido.



68 y 69. Fotogramas de *La ilusión viaja en tranvía* (1952) de Luis Buñuel.

Lo que hemos visto en el trayecto del tranvía son imágenes que suceden a través de las ventanillas del tranvía. Ahí está la pantalla que propone Colomina, el marco de percepción que hace posible que quienes viajen en él se conviertan también en observadores, ellos ven mientras son vistos. En el cinetismo de las imágenes que se insinúan a través de las ventanillas, en el montaje en el que un fragmento de la ciudad antecede a otro en un continuo, es posible comprender a la modernidad en los términos en los que Crary la enuncia, como una “creación incesante y auto-perpetuante de nuevas necesidades, nuevo consumo y nueva producción. Lejos de ser exterior a este proceso, el observador, como sujeto humano, es completamente inmanente a él”.<sup>427</sup> El trayecto que no termina, el tranvía que por las circunstancias no logra detenerse, de alguna manera se relaciona con lo incesante para permitir que los pasajeros u observadores a bordo, se comprendan como parte de este proceso. La idea de la cinta es que el tranvía, como un vestigio de la tradición, transporta física y mental o emocionalmente a la gente hacia este proceso. Volviendo a Crary, recordemos que la noción de modernización es útil “una vez arrancada de determinaciones teleológicas, principalmente económicas, y cuando abarca no sólo los cambios estructurales de las formaciones políticas y económicas, sino también la inmensa reorganización del conocimiento, los lenguajes, las redes de espacios y comunicaciones, y de la subjetividad misma”,<sup>428</sup> elementos que en síntesis, se conjugan como microcosmos dentro del tranvía número 133.

---

<sup>427</sup> Crary, *Técnicas del observador*, 28.

<sup>428</sup> Crary, *Técnicas del observador*, 27.



70 y 71. Ver y ser vistos. Fotogramas de *La ilusión viaja en tranvía* (1952) de Luis Buñuel.

### 5.2.3 *Las lecciones de la urbe*

La ciudad entera se compone de anécdotas que intentan reunirse en un lugar común, en este caso, el vagón de un medio de transporte. Sin embargo, lejos de lo que comenta el narrador al inicio de la cinta, las historias de los hombres y mujeres que conforman el gran enjambre citadino también llevan implícitas una parte de la historia de la urbe. Como se ha mencionado anteriormente, así como existen en la cinta diferentes marcadores urbanos apreciables a simple vista en pantalla, varios de los sucesos que van dando cuerpo a esta

historia están cargados de señales o marcadores socio culturales, con los que la cinta aporta un comentario dirigido en la misma dirección.

Estas anotaciones ocurren a lo largo de la cinta y funcionan, como la explicación sobre la inflación que se observa luego de la pastorela, de modo incisivo, desestabilizando cualquier idea hegemónica de una sociedad industrializada, o dicho de otro modo, dando a conocer la cara no siempre amable de este proceso.

Vemos en una secuencia que Lupita espera en la fila de una tortillería. Junto con ella, otras mujeres que esperan se quejan con el encargado del local del aumento al precio del producto. Lupita reclama:

- ¿Qué no sabe que hay unos precios tope?
- ¿Usted no sabe señorita, lo que es el mercado libre?
- Usted es libre de vender la masa hasta 20 centavos kilo ganando el doble.
- Eso es lo que se piensa, el mayorista nos cobra más de lo que se cree.
- ¡Denúncielos, pero no robe a la gente!

Este comentario cobrará relevancia cuando, más adelante, durante el sinuoso trayecto del tranvía que intenta llegar al depósito, los motoristas se encuentren, a un costado de las vías, una bodega de la que salen cargadores. Pese a que los costales que cargan indican tener fertilizante norteamericano, uno de ellos se cae y deja ver que el contenido es maíz, se trata de un cargamento de contrabando de granos. En ese espacio, donde la ilegalidad se hace posible y que está delimitado por las vías abandonadas del tranvía, calles de tierra y construcciones viejas, una pelea comienza. Al lugar han llegado varias mujeres que intentan llevarse algunos costales. Los maquinistas abandonan una escena que gira en torno a la especulación. Ese espacio, donde la ilegalidad se hace posible, está delimitado por las vías abandonadas del tranvía, calles de tierra y construcciones viejas.

En este sentido, es también relevante otra de las secuencias que muestra al tranvía recogiendo más pasaje. Luego de aparecer frente al multifamiliar de Avenida Coyoacán, el vehículo debe parar pues inesperadamente un inspector se ha aparecido en su camino. El tranvía entra a una zona residencial en donde gente comienza a subir. A diferencia de los pasajeros que abordaron el transporte desde el rastro, al amanecer, estos pasajeros visten todos traje y sombrero lo que delata cierta clase económica superior. Así, la primer pareja que sube al transporte se siente ofendida cuando Tarrajas les ofrece viajar sin pagar. Una norteamericana se niega a subir sin pagar, “Smells like communism to me”, alega. Asientos más adelante, dos hombres también con sombrero y chaleco se quejan de la situación:

- Pero ¿ha visto usted, don Enrique, qué falta de responsabilidad? Regalar pasajes como si la empresa fuera de ellos,
- Con la mayor frescura, ¡y con lo que cuesta el material!
- Claro, como no es de ellos, así está el país.
- Pero en cambio los sueldos, hay que pagárselos a como les dé la gana y cuando se les antoja, huelga.
- Por eso a mí todo lo que huele a obreros me repatea, no lo puedo soportar.
- Pues todavía hay quién dice que gobernarán el mundo.
- Yo primero tres brazas bajo tierra.

En esa parada también ha subido un viejo trabajador de los tranvías, Pinillos quien se siente mal. Pese a que Pinillos ha sido ya jubilado de la empresa de tranvías, la lealtad que manifiesta a sus antiguos empleadores le lleva a acusar a los motoristas por haber tomado el mando del tranvía. Sin embargo, la devoción no es mutua, pues al acusar el robo, el gerente comenta: “Recuerde que ya no es empleado de la compañía y sepa que su continua oficiosidad solo nos reporta pérdida de tiempo”. En otra de las secuencias, Pinillos se desmaya y es atendido en una farmacia, en la que el encargado pregunta si el hombre inconsciente está con algún familiar que lo acompañe para pagar la cuenta.



Si recordamos que para Marshall Berman, a los modernos los mueve “el deseo de cambiar –de transformarse y transformar su mundo- y el miedo a la desorientación, a que su vida se haga trizas”,<sup>429</sup> podemos inferir que Caireles y Tarrajas son personificaciones de un sujeto moderno. Para ambos, la desaparición del tranvía es una contradicción, pues han demostrado no solo que todavía sirve, sino que además les provoca temor, pues de la máquina depende su empleo. Su universo, así como el de la modernidad, está dominado por las paradojas, y su intento de resistencia es también un signo de inmersión en el proceso. Sobre las implicaciones de ser moderno, Berman también apuntó que: “Es estar dominados por las inmensas organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar, y a menudo destruir, las comunidades, los valores, las vidas y, sin embargo, no vacilar en nuestra determinación de enfrentarnos a tales fuerzas, de luchar para cambiar su mundo y hacerlo nuestro”.<sup>430</sup> Ciertamente este es el caso de Caireles y Tarrajas, dos obreros que ven su destino arrebatado en manos de una compañía que en aras de la eficiencia es capaz de proceder con acciones irónicas e incomprensibles para los dos trabajadores, rasgo que se replica en diversas situaciones durante el trayecto. El viaje en tranvía se ajusta a esto que el autor define como una “aventura moderna” o el “conjunto de experiencias” que llevan a los sujetos modernos a luchar para intentar escapar de esa realidad.

En este sentido, el viaje en tranvía analizado en este trabajo puede definirse como una experiencia moderna porque en el modo en que es representado en la cinta, empata con la noción de que las experiencias modernas tienen la capacidad de atravesar límites: geográficos, de identidad, de clase, incluso de ideología, para dar forma de unión a un

---

<sup>429</sup> Berman, *Todo lo sólido...*, I.

<sup>430</sup> Berman, *Todo lo sólido...*, I.

proceso que se caracteriza por la desunión.<sup>431</sup> Esto, lo que el autor denomina “la unidad paradójica”, que al tiempo que une separa, guarda similitud con los diferentes grupos de pasajeros que el tranvía congrega y constituye uno de los motores de renovación y lucha que plantea la modernidad.

En este viaje, la ciudad moderna plantea una serie de lecciones para quienes la transitan. Con la modernidad, todas las estructuras tradicionales se tambalean, lo que en la cinta puede expresarse a través de muchos de sus personajes: los choferes, que representan la estructura laboral; los especuladores y sus intentos por acaparar que hablan de la desestabilización económica; Lupe, que hace que Caireles pierda estabilidad emocional; las beatas, que confían en la religión cuando un riesgo se atraviesa; los adinerados que se quejan del transporte y ven un desequilibrio de clase y laboral cuando el servicio no cumple sus expectativas. También se hace necesario pensar en el medio de transporte como arena pública que hace posible la convivencia de diversos sectores sociales y en el que adquiere relevancia el punto de vista o la reflexión de la clase obrera, sector que está lidiando por integrarse al proceso de modernización (la visión del trabajo que apunta el director es clara en este sentido) al tiempo que lucha por un reconocimiento dentro de este territorio.

Son casi las siete de la tarde y la ciudad se muestra llena de autos. Al fondo los horizontes se dibujan por las construcciones y algunos anuncios luminosos. El movimiento del automóvil sigue dominando la pantalla y finalmente el tranvía es regresado al depósito sin que nadie lo note. Pinillos ha llegado a la oficina del supervisor para acusar el robo, pero éste le muestra el vehículo estacionado y explica: “Es humanamente imposible ver por la ciudad un tranvía robado toda vez que se hallará sobre los rieles que son propiedad de la empresa, y como robar algo significa enajenar la propiedad...”

---

<sup>431</sup> Berman, *Todo lo sólido...*, 1.

Con un plano general observamos el exterior nocturno. La fachada de la estación de servicios permite ver la iluminación interior de la construcción moderna. Vemos a los tres personajes principales y a Pinillos salir del edificio. Mientras tanto, la voz en *off* concluye: “Este fue el cuento, sin relieve para algunos, ignorado para la mayoría pero inolvidable para sus protagonistas que de nuevo vuelven al ritmo cotidiano y sencillo de sus vidas, en tanto que sus pasos se encaminan por las calles, muchas veces recorridas, internándose en la imponderable incógnita de su futuro. Mientras, la gran ciudad seguirá urdiendo y creando miles de diversas historias”.

En un sentido Bermaniano, los dos obreros funcionan como héroes que están liberando su praxis, y la de algunos seres que les rodean, del estado de asfixia que la propia modernidad produce. Su acción impacta no sólo en lo moral, pues en el discurso de Buñuel, lo económico, político y cultural se relacionan y están presentes durante todo el relato de estos dos obreros modernos. Ellos, Caireles y Tarrajas, dan voz a una parte de la sociedad industrializada que busca el progreso pese a estar sujeta a la división social del trabajo. Su recorrido en el tranvía es una ilusión liberadora de esa constante desestabilización que produce la modernidad. El triunfo de los héroes sin embargo es interior porque no puede palparse: el acto quedó archivado como una ilusión, algo anecdótico. Que al final resulte ser todo un sueño, y se ponga en duda si lo que vimos realmente sucedió, coincide con lo que Berman apunta sobre la historia del Fausto de Goethe: “revela la importancia del proyecto romántico de liberación psíquica en el proceso histórico de la modernización”.<sup>432</sup>

A través de una aventura onírica, hemos visto a la gran ciudad generadora de historias, la misma que el director define como entidad en constante movimiento. Para Buñuel, la ciudad es montaje: si una cinta se compone de cientos de imágenes, la ciudad se

---

<sup>432</sup> Berman, *Todo lo sólido...*, 37.

compone de cientos de fragmentos y cada uno de ellos es una historia. El montaje, como estrategia que une fragmento y movimiento, aporta coherencia y genera dinámica; aplica de una manera similar si se entiende al entramado urbano como una gran cinta, que en este caso específico adquiere dirección y coherencia gracias a la figura del tranvía. En el mismo sentido, si el guión es el esquema conceptual de orden de la cinta, en este caso puede entenderse también como un mapa por el que se extienden las vías del tranvía, ahí se establece la dirección que el vehículo tomará y los efectos que en cada zona en la que se encuentre producirá.

La ciudad como una sucesión continua de imágenes, como montaje, implica dos tipos de movimiento: el de la cámara que intenta capturar todo lo que en ese universo ocurre, y el del propio montaje en el que unas tras otras, las imágenes buscan orden y coherencia para proyectarse. Por otro lado, así como en el lenguaje cinematográfico la imagen que vemos no necesita mostrar una totalidad de un objeto para que éste sea comprendido, pues a partir de fragmentos y uniones de tomas se crea un contexto que nos permite comprender, pasa igual con la ciudad: *La ilusión* no tiene que mostrar un todo para dejarnos ver lo complejo y particular de la urbe a partir de la exposición de algunas de sus zonas.

A lo largo de este apartado hemos visto que las dos cintas analizadas muestran, de manera ejemplar que, tanto en imagen como en concepto, la ciudad es un ente que merece aprehenderse como unidad conceptual más que como elemento escenográfico. Abstractar la ciudad como componente fundamental de una narrativa cinematográfica es una manera de visibilizar manifestaciones precisas de la urbe, en otras palabras, es poder estetizarla social, política y culturalmente. La noche, como el tiempo moderno que desarticula todos los

principios de una ciudad y muestra una faceta cargada de dicotomías se complementa con la imagen en movimiento que ofrece el transporte. El tranvía también parece cumplir esta función, pues sirve como vitrina que contiene y permite observar la modernidad que se expande en una superficie inconmensurable. Pensemos en el trolebús como un acto de modernidad a micro escala. Con su llegada, se producen cambios y variaciones en la percepción de la ciudad y en el comportamiento de sus habitantes que se ven obligados a moldear una percepción que se anclaba en la tradición, en este caso representada con el tranvía. Precisamente por ello es que el vehículo tiene tanto arraigo sentimental para los protagonistas, y lo que propone Buñuel es justamente subirse al vehículo de la tradición para matizar las visiones tradicionales que están por cambiar.

*La noche avanza* por su parte, se instala en el tiempo del ocaso para dar cuenta de una experiencia en la que la ciudad constantemente interpela a sus personajes. Pensar en la ciudad como un medio de comunicación es hacer visibles algunas de sus dimensiones: la emocional, la social, una política e incluso económica o religiosa. En las imágenes que ese medio produce se extiende un proceso mayor, la modernidad, así como las maneras en que sus significados se discuten y negocian.

## Conclusiones

Cuando Marshall Berman escribió *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, se propuso comprender la experiencia moderna; quería mostrar el “mapa de las aventuras y los horrores, las ambigüedades y las ironías de la vida moderna”.<sup>433</sup> Para el filósofo, esto sería posible analizando diversos textos (Desde Johann Wolfgang von Goethe, hasta Karl Marx, pasando por Charles Baudelaire y Walter Benjamin, entre otros) y la vida de varios personajes que a lo largo de la historia habían mostrado alguna preocupación moderna. Este mapeo también incluiría lecturas del contexto social y del “entorno espacial”, es decir: “pequeñas ciudades, las grandes obras en construcción, embalses y centrales eléctricas, el Palacio de Cristal de Joseph Paxton, los bulevares parisinos de Haussman, las perspectivas de Petersburgo, las autopistas de Robert Moses que atraviesan Nueva York”.<sup>434</sup> Con estos elementos, que en conjunto pueden dar cuenta de una historia tradicional de la arquitectura, Berman indagaría el significado de la modernidad. Retomando parte de esta propuesta, el presente trabajo se ha centrado en el entorno espacial como nodo de manifestación de la experiencia moderna aportando la idea de que el cine funciona no sólo como medio de aproximación a este contexto, sino como un binomio operativo con el espacio. Para ello, esta investigación adoptó una metodología interdisciplinaria en la que paradigmas propios

---

<sup>433</sup> Berman, *Todo lo sólido*, I.

<sup>434</sup> Berman, *Todo lo sólido*, I.

de las artes plásticas lograron entrelazarse para arribar a un mapeo de la dimensión simbólica e imaginaria de dicha vivencia.

El espacio es comprendido como una proyección del sujeto moderno, capaz de generar representaciones cinematográficas que dan cuenta de la arquitectura y la ciudad como edificación discursiva que, plasmadas en el género melodramático, con alta carga emotiva y la intención expresa de tensionar los valores y tradiciones nacionales, encuentran el terreno propicio para cuestionar la realidad a la que los habitantes estaban expuestos.

La modernidad como el eje que articula la construcción de la urbe en la pantalla hace necesario que la misma noción se ubique en los ámbitos de competencia de este trabajo, es decir, en la historia del arte, que a su vez incluye a la historia de la arquitectura y del cine. En este trabajo, el ejercicio permitió arribar a un marco conceptual amplio en el que la modernidad se caracteriza como un proceso de implicaciones epistémicas, sociales y culturales, fundamentalmente. Esta construcción, o marco conceptual sobre lo moderno se vuelve punto de arranque y permite hacer operativa la idea en las cintas seleccionadas.

Dado que en el habitar se encuentran acaso las ideas primarias sobre la experiencia del hombre en el espacio, el tema de la vivienda moderna y los modos en que los sujetos experimentan un proceso que incluso modifica su forma de ocupar un espacio se vuelve fundamental. A partir del análisis de dos melodramas, *Maldita ciudad* (1954) y *¿A dónde van nuestros hijos?* (1956), surge la primera de las grandes contradicciones que subraya este proceso: el conflicto entre la tradición y el progreso, lo viejo y lo nuevo; ambigüedad que trae consigo conflictos identitarios que se manifiestan en ambas cintas. Un espacio arquitectónico específico se impone en estos documentos fílmicos, y vemos como a la par, se expresan las problemáticas sociales de la época: el desarrollo de una burocracia, la

debacle de la familia revolucionaria y la constante manifestación de una irritación ciudadana hacia la corrupción y la crisis de un Estado posrevolucionario. La idea de una construcción cinematográfica de la arquitectura con fines de representación social y espacial adquiere forma en este apartado para desarrollarse con más contundencia en las cintas examinadas durante el resto de la tesis.

Desde la visualidad, la modernidad que el cine construye da cuenta del efecto que una ciudad que se transformaba velozmente produjo en las mentes de sus habitantes. Junto con el universo dicotómico de lo moderno *versus* lo marginal, la creación y aprehensión de nuevos límites para intentar comprender el espacio urbano que los rodeaba puede comprenderse como una manifestación constante de la transformación moderna. Desde el cine, la creación de espacios específicos dentro de la ciudad dan cuenta de lo complejo y diverso que se vuelve el escenario urbano y con ello, la manera en que las comunidades lo afrontan. *Dos mundos y un amor* (1954) y *Del brazo y por la calle* (1956) recurren a la creación de metáforas que relacionan lo construido con lo humano, es el caso de la primera cinta en la que la figura de un arquitecto que pretende ser moderno evoluciona en paralelo con la construcción del primer gran rascacielos mexicano. La modernidad es una fuerza que afecta todos los ámbitos, por ello que los dos procesos, el del arquitecto y el de la obra sean puntos conflictivos.

La segunda cinta contempla que la urbe es un ente complejo, tanto como los propios intérpretes, por ello que a la Ciudad de México se le conceda el tratamiento de personaje dentro de la cinta. Como terreno de conflicto, *Del brazo y por la calle* se vuelca en una zona central de la ciudad cuya pobreza parece resistirse al proceso de industrialización del resto de la urbe. Desde el inicio, la cinta construye una ciudad desestabilizada a partir del



montaje de tomas cuyo encuadre está inclinado, estrategia que se afina a lo largo de la trama, introduciendo al espectador en una zona decadente, olvidada por la modernidad, Nonoalco. Compleja y de contrastes, la ciudad, más que escenario, se vuelve personaje de la modernidad y esto, aunque enunciado en la cinta, logra comprenderse a fondo a partir de la aproximación histórica a los contextos de cada filme. Considero que, además de comprender el contexto que rodea al hecho arquitectónico, examinar e historizar los comportamientos y estrategias de asimilación que surgen en torno a las edificaciones, es ampliar los límites de interpretación de lo construido.

La construcción urbana que ofrece esta cinta encuentra varios niveles de lectura, uno relacionado con la transformación de clases y otro que da cuenta de los cambios en las relaciones de género. Lo que ocurre en pantalla es algo más complejo que una ciudad retratada a partir de sus construcciones más representativas: espacialidad y personaje se construyen uno a través del otro. Ambos son sujetos y objetos de una dinámica de modernización, en este caso unidas por una raíz melodramática que funciona en el cine en tanto herramienta pedagógica y como estrategia para construir una mirada crítica, que cuestiona de manera incisiva el momento que retrata.

A partir de un mapeo espacial y de la imagen, este trabajo ha enfatizado el carácter experimental que adquiere la ciudad con la modernidad, o cómo es que se vuelve un laboratorio de experiencias que intentan orientar al mexicano en su camino hacia y por la modernidad. En este universo de experiencias, la ciudad es un ente capaz de interpelar a sus ciudadanos, por ello resulta necesario abordar el carácter comunicativo de la urbe en el último apartado de este trabajo. Las dos cintas examinadas, *La noche avanza* (1951) y *La ilusión viaja en tranvía* (1953), permiten mostrar que el cine ofrece un despliegue continuo

e ininterrumpido del espacio, dejando ver en un solo objeto (la cinta), una multiplicidad de escalas. A manera de conclusión general, este capítulo propone que con la modernidad también se produce un cambio en la percepción, en donde el dinamismo y el movimiento son determinantes pues el espacio se observa y significa de acuerdo a estas propiedades. Asimismo, en estas cintas es claro cómo la modernidad se relaciona con la capacidad de las clases sociales para cuestionar y generar nuevos signos urbanos o modos de comunicarse y comprender a la ciudad. Desde la noche iluminada por los anuncios neones y la posibilidad de vivir un mundo sórdido y de aventuras, hasta el drama de dos obreros que ven sus sueños de ascenso social truncados con la desaparición del tranvía, a través del cine se están manifestando los símbolos que orientan a estos ciudadanos a comportarse dentro de un entorno moderno, y como se muestra a lo largo de este trabajo, el transporte, la vivienda, las dinámicas de la calle y las arquitecturas más representativas son parte de este fenómeno.

En una lectura global, la colección de cintas de mediados del siglo XX analizadas en esta tesis, proponen una ciudad diversa y compleja. Como paradigmas de la modernidad arquitectónica, la vivienda, la calle, las construcciones más novedosas, la iluminación nocturna y los medios de transporte, con sus defectos y cualidades, son representados en pantalla como símbolos de transformación urbana capaces de caracterizar la realidad al tiempo que se constituyen como elementos urbanos de reconocimiento colectivo.

A pesar de idealizar la modernidad, el cine también logra matizarla. Esta característica se hace evidente en el ir y venir entre presente y pasado, pero también en el movimiento constante entre moderno y marginal, progreso y decadencia. Mi experiencia de análisis me lleva a replantear, desde el discurso cinematográfico, la tensión inicial que esta tesis identificaba entre moderno y antiguo, para incorporar también el juego entre moderno

y marginal; al mostrar este contrapeso, el cine construye otra herramienta más de crítica hacia este proceso civilizatorio. El cine, un soporte moderno, finalmente se observa como un medio capaz de criticar a la propia modernidad.

Además de proponer que la arquitectura como foco de análisis es relevante para los estudios de cine, y viceversa, el aporte sustancial de este estudio es subrayar los modos en que la imagen en movimiento que recurre a la ciudad, la hace signo de modernización pues la introduce en el engranaje de la industrialización mental que sucede en cada uno de sus habitantes. El cine y el espacio, ambos soportes dialécticos de representación de lo moderno, constituyen un universo en el que la experiencia del entorno se hace visual. Por su parte, desde su propio lenguaje el cine aporta una mirada única al campo de las arquitecturas representadas: en su cinetismo, en el sonido, en la posibilidad de transición entre múltiples escalas que se revelan en cada movimiento de cámara, hay una urbanidad perfilada de manera precisa. Desde el cine, la ciudad se revela como sitio físico, emocional e intelectual.

Los melodramas que componen el universo de estudio de esta tesis dan cuenta de un género cinematográfico clásico, es decir que recurre a convenciones y narraciones tradicionales pero que logra actualizarse a partir de la evolución del lenguaje cinematográfico. Este trabajo revela que en estos melodramas, el espacio es también un ingrediente fundamental de la visualidad de lo moderno. En este sentido, para trabajos futuros sobre el tema convendría preguntar ¿qué sucede con el espacio en interacción con otros géneros cinematográficos distintos al melodrama?, ¿qué experiencia espacio-temporal se construye en las producciones posteriores del cine nacional?, ¿permanecen en producciones contemporáneas, rastros de los ideales modernos promovidos en las películas

aquí analizadas? De igual modo, permanecen los cuestionamientos sobre la relación del cine y el espacio efímero de las escenografías, a través del trabajo de los escenógrafos en conjunto con los registros de rodaje de las cintas. Finalmente, queda pendiente preguntarse por el origen y desarrollo de la noción de modernidad en la historiografía del arte mexicano. ¿Desde qué marcos conceptuales es que se ha abordado el concepto y cómo mapear el desarrollo de esta idea?

Finalmente, sostengo que una historia de la arquitectura que se aleja del apunte biográfico y constructivo, para instalarse en el andamiaje humano de los objetos espaciales resulta necesaria para los estudios sobre ciudad y arquitectura. El espacio es detonador y lente para una comprensión extensiva de fenómenos, en este caso el de la modernidad: es posible observar no sólo cómo se vivió, sino también cómo se imaginó y consolidó en la memoria, en síntesis, de cómo la arquitectura también ayuda a recordar. Tal y como se ha mostrado aquí, desde el cine el concreto parece perder sus cualidades resistentes e impermeables para volverse traslúcido y dejar ver los conflictos que mueven el engranaje del proceso modernizador. La firmeza del material sucumbe ante las contradicciones que emanan entre pasado y futuro, campo y ciudad, decadencia y novedad. Una vez más, lo sólido se desvanece.

## Bibliografía

- Aboites Aguilar, Luis. "Bernardo Quintana e ICA". En *Movilidad social de sectores medios en México. Una retrospectiva histórica (siglos XVII al XX)*, coordinado por Brígida von Metz. México: CIESAS-Porrúa, 2003.
- Acevedo Muñoz, Ernesto. *Buñuel and Mexico: The Crisis of National Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Alfaro Salazar, Francisco y Ochoa, Alejandro. *Espacios distantes aún vivos. Las salas cinematográficas de la ciudad de México*. México: Uam-Xochimilco, 1997.
- AlSayyad, Nezar. *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real*. Nueva York-Londres: Routledge, 2006.
- Althusser, Louis. "Ideología y aparatos ideológicos del Estado". En *Ideología: un mapa de la cuestión*, compilado por Slavoj Žižek. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Anda Alanís, Enrique X. de. *Vivienda colectiva de la modernidad en México. Los multifamiliares durante el periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.
- Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica (Colección Popular 498), 1993.
- Arai, Alberto T. *La nueva arquitectura y la técnica* (facsimil). México: INBA, 2006.
- Ayala Alonso, Enrique. *Habitar la casa: actualidad y prospectiva*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.
- Ayala, José *et.al.* "La crisis económica: evolución y perspectivas" en Pablo González Casanova y Enrique Florescano (coords.), *México, hoy*. México, Siglo XXI editores, 1979.
- Báez Macías, Eduardo. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*. México: UNAM-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2008.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*, Tr. Wolfgang Iser. España: Casimiro, 2012.
- . *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ed. y Tr. Bolívar Echeverría. México: Ítaca, 2004. Consultado: 15 de julio, 2015. Acceso: <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>
- Berliner, Michael S. "Howard Roark and Frank Lloyd Wright". En *Essays on Ayn Rand's The Fountainhead*, editado por Robert Mayhew. Estados Unidos: Lexington Books, 2007.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI Editores, 2008.

- Boils, Guillermo “Segunda Modernidad y las colonias proletarias al oriente de la Ciudad de México. Colonia Diez de Mayo” en *El espacio habitacional en la arquitectura moderna. Colonias, fraccionamientos, unidades habitacionales, equipamiento urbano y protagonistas*, editado por Enrique Ayala y Gerardo Álvarez. México: Universidad Autónoma Metropolitana - Conacyt, 2013.
- Borde Raymond y Chaumeton Etienne, *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Losange Ediciones, 1958.
- Bordwell, David, Janet Steiger y Kristin Thompson. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Burke, Peter. *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Cacho, Raúl. “La vivienda” en *México cincuenta años de Revolución. La economía. La vida social. La política. La cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Cardoso, Ciro (coord.), “Características fundamentales del periodo 1880-1910” en *México en el siglo XIX (1821-1910): Historia económica y de la estructura social*. México: Nueva Imagen, 1990.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991.
- Ceviedo, Mónica. *Arquitectura y género. Espacio público/espacio privado*. Barcelona: Editorial Icaria, 2003.
- Clarke, David (ed.) *The Cinematic City*. London: Routledge. 1997.
- Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC, 2008.
- Colomina, Beatriz. *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: CENDEAC, 2010.
- Debroise, Olivier “Sueños de modernidad” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano (1920-1960)*. México: Conaculta, 1991.
- Dissanayake, Wimal. “Rethinking Indian Popular Cinema: Towards Newer Frames of Understanding”, en *Rethinking Third Cinema*, editado por Anthony R. Guneratne y Wimal Dissanayake. Nueva York- Londres: Routledge, 2003.
- Duran, Ignacio et. al. (Coords.) *México Estados Unidos: Encuentros y desencuentros en el cine*. México: Filmoteca-Imcine-Cisan, 1995.
- Eder, Rita. “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano”. En *El arte en México: autores, temas, problemas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Foster, David William. *Mexico City in Contemporary Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- Fotógrafos arquitectos*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes/Fomento Cultural Banamex, 2006.
- Garay, Graciela de. (investigación), *Historia oral de la Ciudad de México: testimonios de sus arquitectos (1940-1990)*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora- Instituto Nacional para la Asistencia Pública, 1994.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, vols. 5, 7 y 8. México: Conaculta-Universidad de Guadalajara-Imcine-Gobierno de Jalisco, 1993.
- Geertz, Clifford. “La descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura” en *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa, 1987.
- Gruzinski, Serge. *La ciudad de México: una historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Guía de Murales de la Ciudad Universitaria*. México: Unam-IIE-Dirección General de Patronato Universitario, 2004.
- Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura latinoamericana. Textos para la reflexión y la polémica*. Lima: Epígrafe editores, 1997.
- Hall, Stuart. “Introducción: ¿Quién necesita identidad?”. En *Cuestiones de Identidad Cultural*, compilado por Stuart Hall y Paul Du Gay. Madrid: Amorrortu, 2003.
- Herlinghaus, Hermann (ed.). *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002.
- Jiménez Víctor et. al., *En los ferrocarriles. Juan Rulfo, fotografías*. México: Universidad Nacional Autónoma de México- Fundación Juan Rulfo- Editorial RM, 2014.
- Lara Chávez, Hugo. *Una ciudad inventada por el cine*. México: Cineteca Nacional-Conaculta, 2006.
- *Ciudad de cine. DF 1970-2010*. México: Cineteca Nacional, 2011.
- Lazo, Carlos. *Pensamiento y destino de la Ciudad Universitaria de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1952.
- Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998.
- Leñero, Vicente. *Asesinato. El doble crimen de los Flores Muñoz*. México: Plaza y Janés, 1992.
- Lizárraga, Salvador, “Presentación. El maquinismo, la vida y la arquitectura”. En *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana. Antología de textos 1922-1963*, editado por Enrique X. De Anda y Salvador Lizárraga. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010.
- Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gilli, 1991.
- Martínez Assad, Carlos. *La Ciudad de México que el cine nos dejó*. México: Océano, 2010.
- Meyer, Jean. “México entre 1934 y 1988” en Gisela von Wobeser (coord.) *Historia de México*. México: FCE-SEP-Academia Mexicana de Historia, 2010.
- Mino, Fernando. *La fatalidad urbana: el cine de Roberto Gavaldón*, (México: UNAM, 2007).
- Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. España: Paidós, 2003.
- Mitra Ávila, Rosaura. *La modernización de la Ciudad de México a través de transporte de tracción eléctrica en el Porfiriato*, tesis de Licenciatura en Historia. México: Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2006.
- Monsiváis, Carlos. *Rostros del cine mexicano*. México: Americo Arte, 1999.
- *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. México: Anagrama, 2000.
- “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en Daniel Cosío (ed.), *Historia general de México. Versión 2000*. México: El Colegio de México, 2000.

- Pedro Infante. *Las leyes del querer*. México: Aguilar-Raya en el agua, 2008.
- Historia mínima. La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México, 2010.
- Montaner, Josep Maria. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007.
- Mraz, John. "Cinema and Celebrities in the Golden Age", en *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Mulvey, Laura. "Placer visual y cine narrativo" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, editado por Brian Wallis. Madrid: Akal, 2001.
- Myers, Irving Evan. *Arquitectura moderna mexicana*. Nueva York: Architectural Books, 1952.
- Neumann, Dietrich (ed.) *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*. Munich: Prestel, 1996.
- Neumann, Dietrich. *Architecture of the night : the illuminated building*, Munich: Prestel, 2002.
- Noelle, Louise (ed.) *Mario Pani*. México: UNAM-IIE, 2008.
- Noelle, Louise y Lourdes Cruz, *Una ciudad imaginaria: arquitectura mexicana de los siglos XIX y XX en fotografías de Luis Márquez*. México: UNAM-IIE, 2000.
- Novo, Salvador. *Nueva grandeza mexicana*. México: Era, 1967.
- Obregón Santacilia, Carlos, *El maquinismo, la vida y la arquitectura*. México: Letras de México, 1939.
- , *Cincuenta años de arquitectura mexicana: 1900-1950*. México: Patria, 1952.
- Obscura Gutiérrez, Siboney. "*La representación de la pobreza urbana en el cine. Adolescentes y marginación social en algunos filmes latinoamericanos del cambio de siglo*". Tesis de Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales. Facultad de Ciencias políticas y sociales de la UNAM, 2010.
- Pani, Mario. *Los multifamiliares de Pensiones*. México: Editorial Arquitectura, 1952.
- Paranaguá, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura de España, 2003.
- Paz, Octavio. "El laberinto de la soledad". En *El peregrino en su patria. Historia y política de México*, vol. 8. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Penz François & Maureen Thomas (ed.) *Cinema & Architecture. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. London: British Film Institute, 1997.
- Pick, Zuzana. *Constructing the Image of the Mexican Revolution. Cinema and the Archive*. Austin: University of Texas Press, 2010.
- Preciado, Beatriz. *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*. México: Anagrama, 2010.
- Ramírez Vázquez, Pedro (coord.). *4000 años de arquitectura mexicana*. México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos-Colegio Nacional de Arquitectos de México-Librerías Unidos, 1956.
- Rapport, Amos. *Aspectos humanos de la forma urbana*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1978.
- de los Reyes, Aurelio et. al. *80 años de cine en México*. México: UNAM-Filmoteca.
- de los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas, 1991.



- Ríos, Carlos, Arias Víctor y Sánchez Gerardo (comp.), *Pláticas sobre arquitectura. México, 1933*. México: UNAM-UAM, 2001.
- Rossell Guillermo y Carrasco Lorenzo, *Guía de arquitectura mexicana contemporánea*. México: Editorial Espacios, 1952.
- Salazar, Jezreel. *La ciudad como texto: La crónica urbana de Carlos Monsiváis*. México: UANL, 2006).
- Schlör, Joachim. *Nights in the Big City. París-Berlín-London 1840-1930*. (Londres: Reaktion Books, 1998).
- Scott Brown, Denisse. *Aprendiendo del pop*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- Shiel, Mark & Fitzmaurice Tony (eds.) *Cinema and the city: Film and urban societies in a global context*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 2001.
- Silva, Armando. *Imaginario urbanos*. Bogotá: Editorial Tercer Mundo, 2000.
- Stierli, Martino. *Las Vegas in the Rearview Mirror. The City in Theory, Photography, and Film*. Los Angeles: Getty Publications, 2013.
- Tierney, Dolores. *Emilio Fernández: pictures in the margins*. Manchester: New York-Manchester University Press, 2012.
- Toca, Antonio. "Evolución de la crítica". En *La arquitectura mexicana del siglo XX*. Coordinado por Fernando González Gortázar. México: CNCA, 1999.
- Tournikiotis, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*. Madrid: Marea/Celeste, 2001.
- Tuñón Pablos, Julia. "Imagen-imaginación-imaginario: jardín público del cine y secreto de la historia". En *México en el imaginario* editado por Carmen Nava Carmen. México: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos- Universidad Pierre Méndez France-Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 1994.
- *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*. México: El Colegio de México- Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- Unikel, Luis. "La dinámica del crecimiento de la Ciudad de México". En *Ensayos sobre el desarrollo urbano de México* editado por Edward E. Calnek, Woodrow Borah, Alejandra Moreno Toscano et.al. México: SEP, 1974.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. "Tiempo superpuesto: la problemática de la modernización mexicana vista por el cine de los años cincuenta y sesenta" en Rita Eder (ed.), *Genealogías del arte contemporáneo en México 1952-1967*, México: UNAM-IIE, 2015.
- Vidler, Anthony. *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2000.
- Venturi Robert, Scott Brown Denisse e Izenour Steven, *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, (Barcelona: Gustavo Gilli), 2013.
- Willemen, Paul. "The National Revisited" en *Theorizing National Cinema*, editado por Valentina Vitali y Paul Willemen. Londres: British Film Institute, 2006.
- Williams, Raymond. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva visión, 2003.

## Hemerografía

- “65 años del CUPA”. *Arquine.com*, México, 18 de octubre, 2012. Consultado: 18 de abril, 2014. Disponible en <http://www.arquine.com/blog/65-anos-del-cupa/>
- Aguilar Rodríguez, Sandra. “La mesa está servida: comida y vida cotidiana en el México de mediados del siglo XX”. *Revista de Historia Iberoamericana* 2 (2009). Consultado: 23 de octubre, 2014. Disponible en: [http://revistahistoria.universia.cl/pdfs\\_revistas/articulo\\_103\\_1277853017122.pdf](http://revistahistoria.universia.cl/pdfs_revistas/articulo_103_1277853017122.pdf)
- Bitácora Arquitectura* 28(2014).
- Coulomb, René. “Políticas urbanas en la ciudad central del área metropolitana en la ciudad de México (1958-1983)”. *Iztapalapa* 9 (1983). 37. Disponible en: <http://tesiuami.uam.mx/revistasuam/iztapalapa/include/getdoc.php?id=1065&article=1068&mode=pdf>
- Delgado, Javier. “De los anillos a la segregación. La ciudad de México, 1950-1987”. *Estudios Demográficos y Urbanos* 1 (1989).
- García Ramos, Domingo. “Tesis sustentadas en los trabajos del Taller de Urbanismo del Arq. Pani”. *Arquitectura México* 67 (1959).
- Gómez Mayorga, Mauricio. “El problema de la habitación en México realidad de su solución. Una conversación con el arquitecto Mario Pani”. *Arquitectura México* 27 (1949).
- Hernández Flores, Fabiola. “Cinematic Urbanism: A History of the Modern form Reel to Real” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 97 (2010). México: UNAM-IIIE.
- “Torre Latinoamericana: 50 años. Restauración de un testigo”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 98 (2011). México: UNAM-IIIE.
- Jácome Moreno, Cristóbal. “Las construcciones de la imagen. La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco en Armando Salas Portugal”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 95 (2009). México: UNAM-IIIE.
- Lazo, Carlos. “Memoria del anteproyecto de las terminales ferroviarias”. *Arquitectura y lo demás*, 13 (1949).
- Medellín, Jorge L. “Memoria del anteproyecto de las terminales ferroviarias”. *Arquitectura y lo demás*, 13 (1949).
- Mraz, John. “Qué tiene de nuevo la historia gráfica”. *Revista Elementos* 61 (2006). Consultado: 18 de julio, 2015. Disponible en: <http://www.elementos.buap.mx/num61/htm/49.htm>
- “¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía”, *Revista Cuicuilco* 14 (2006). Consultado: 18 de julio, 2015. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35112370002>
- Paz, Octavio. “Hablo de ciudad”. *Vuelta* 118 (1986).

- Paz, Octavio y Fell, Claude. "Vuelta a El laberinto de la soledad. Conversación con Octavio Paz". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésillien* 25 (1975).
- Pérez Montfort, Ricardo. "Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950)". *Política y Cultura* 12(1999). no. 12, 1999.  
 Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26701210>
- Porset, Clara. "El centro urbano Presidente Alemán y el espacio interior para vivir". *Arquitectura México* 32 (1952).
- Quiroz Rothe, Héctor. "Elementos para una teoría de la ciudad mexicana contemporánea desde la práctica urbanística" en *Andamios* 22 (2013).  
 ----- "El malestar por la ciudad contemporánea a través del cine" [en línea], consultado 26 de abril de 2017, disponible en <http://www.art-mirall.org/proyecto/quiroz2.pdf>
- Revista Luna Córnea* 31(2007).
- Revista Luna Córnea* 32. *Gabriel Figueroa: Travesías de una mirada* 32 (2008). México, Centro de la Imagen.
- Stoller, Ezra. "Photography and the Language of Architecture". *Exit* 36 (2014). Consultado: 4 de noviembre, 2014. Disponible en: [www.exitmedia.net/prueba/eng/articulo.php?id=290](http://www.exitmedia.net/prueba/eng/articulo.php?id=290)
- Tuñón, Julia. "Un `mélo-noir´mexcano: *El hombre sin rostro*" en *Secuencias: Revista de historia del cine* 17(2003).
- Vázquez Mantecón, Álvaro. "El monumento a la Revolución en el cine: algunos momentos significativos en la construcción y resistencia a una imagen fílmica del Estado mexicano". *Revista Fuentes Humanísticas* (2005).
- Vila, Víctor. "El Taller de Urbanismo del arq. Pani". *Arquitectura México* 67 (1959).  
 ----- "Conjunto Urbano Ciudad Tlatelolco. Aspectos urbanísticos". *Arquitectura México* 94-95 (1966).
- Villoro, Luis. "La cultura mexicana de 1910 a 1960". *Revista Historia Mexicana* 38 (1960). México: El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos.
- Zavala, Lauro. "Del cine clásico al cine moderno". *Razón y palabra. Primera revista digital en Iberoamérica especializada en comunicología* 46. Consultado: 27 de febrero, 2015. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>
- Zeevaert Leonardo y Augusto H. Álvarez. "Un edificio comercial". *Arquitectura México* 60 (1957).

## Películas citadas

*El manantial (The Fountainhead)*, Estados Unidos, 1949. Dir. King Vidor.

*Víctimas del pecado*. México, 1950. Dir. Emilio Fernández.

*La noche avanza*. México, 1951. Dir. Roberto Gavaldón.

*La bienamada*. México, 1951. Dir. Emilio Fernández.

*Subida al cielo*. México, 1952. Dir. Luis Buñuel.

*La ilusión viaja en tranvía*. México, 1953. Dir. Luis Buñuel.

*Maldita Ciudad*. México, 1954. Dir. Ismael Rodríguez.

*Dos mundos y un amor*, México, 1954. Dir. Alfredo B. Crevena.

*¿A dónde van nuestros hijos?* México, 1956. Dir. Benito Alazraki.

*Del brazo y por la calle*, México, 1956. Dir. Juan Bustillo Oro.