

ESPACIOS URBANO-ARQUITECTÓNICOS Y CINE. UNA RELACIÓN DIALÓGICA



FOTOGRAMA: METROPOLIS (FRITZ LANG, 1927)

JOSÉ ANTONIO GARCÍA AYALA
ROCÍO GONZÁLEZ DE ARCE ARZAVE
(COORDINADORES)



Rocío González de Arce Arzave

Doctorante en Humanidades en la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco, dentro de la línea de Teoría y Análisis Cinematográfico. Maestra, con mención honorífica, en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana (2019). Diplomada en cine, teoría y análisis cinematográfico, historia del cine e historia del arte. Curadora de la exposición "Memoria en celuloide: la historia de la exhibición cinematográfica en México a través de sus objetos" (2014-2015). Realizadora de dos mediametrajajes documentales: "Permanencia voluntaria" y "Anagnórisis: el análisis cinematográfico en México". Miembro activo de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico (SEPANCINE) y del Centro de Investigación en Teoría y Análisis Cinematográfico (CITACINE, UACM). Autora de una docena de textos dentro de los campos del análisis cinematográfico, los estudios ecofílmicos, la arqueología fílmica, y el estudio del cine mexicano.

José Antonio García Ayala

Doctor en Urbanismo por la UNAM, Maestro en Ciencias, en la especialidad de arquitectura e Ingeniero arquitecto por el Instituto Politécnico Nacional, donde labora como profesor e investigador de la ESIA, unidad Tecamachalco, desde 2005. Ha participado en diferentes investigaciones, algunas de ellas, producto de convenios con instituciones como el IIS de la UNAM, la UAM Xochimilco, SEDUVI, el Fideicomiso del Centro Histórico de la Ciudad de México, la Autoridad del Centro Histórico de la Ciudad de México, el ICYTDF y la Delegación Cuauhtémoc, donde ha trabajado temas como los efectos del proceso de urbanización sociocultural, el espacio público, los entornos patrimoniales, el arte, el deporte y el tiempo libre en la Ciudad de México, por medio de metodologías basadas en el pensamiento complejo, la teoría de los sistemas complejos y la hermenéutica profunda.

Ha sido autor de diversos libros como *Complejidad y urbanización sociocultural del tiempo libre*, *Metodología para un análisis urbano de cerca y por dentro*, *Escenópolis II*, así como *El séptimo arte y la urbanización en el siglo XXI*. También, ha sido coordinador de libros como *Cine, ciudad y arquitectura y Análisis cinematográficos para entender los espacios habitables en el siglo XXI* —editados por Plaza y Valdes— por mencionar algunos. Además, ha coordinado capítulos y artículos acerca de epistemología, metodología, imagen urbana, socialización, urbanización sociocultural, tiempo libre, arquitectura emocional, cine y el significado de la palabra colonia, así como de lugares de alta significación como la colonia Jardín Balbuena, la Ciudad Deportiva Magdalena Mixiuhca, el Corredor Zócalo-Alameda-Plaza de la República y el Circo Volador, entre otros. Fue conductor de la serie radiofónica *Ematrópolis*. La dimensión emocional de la ciudad, transmitida en Radio IPN 97.5 FM.

Espacios urbano-arquitectónicos y cine. Una relación dialógica

José Antonio García Ayala
Rocío Betzabé González de Arce Arzave
Coordinadores



Primera edición: septiembre 2021

D.R. © José Antonio García Ayala
Rocío Betzabé González de Arce Arzave

© Plaza y Valdés, S. A. de C. V.
Alfonso Herrera núm. 130, int. 11, Col. San Rafael
Ciudad de México, 06470. Teléfono: 5097 20 70
arbellapyv@gmail.com
www.plazayvaldes.com.mx

Plaza y Valdés S.L.
Calle Murcia, 2. Colonia de los Ángeles
Pozuelo de Alarcón 28223, Madrid, España
Teléfono: 91 8126315
madrid@plazayvaldes.com
www.plazayvaldes.es

Portada. Fotograma de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927)

Formación tipográfica: Mario Mera Martínez

ISBN: 978-607-8788-24-8

Impreso en México / *Printed in Mexico*

El trabajo de edición de la presente obra fue realizado en el taller de edición de Plaza y Valdés, ubicado en el Reclusorio Preventivo Varonil Norte en la Ciudad de México, gracias a las facilidades prestadas por todas las autoridades del Sistema Penitenciario, en especial a la Dirección Ejecutiva de Trabajo Penitenciario.

Agradecimientos

Agradecemos a los autores de cada capítulo por sus contribuciones al presente libro, que forma parte de la investigación: *Complejidad, arte, deporte y cultura en la ciudad*, con registro SIP: 20180120, desarrollada en la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura, Unidad Tecamachalco, del Instituto Politécnico Nacional, y que tiene entre sus propósitos contribuir a conformar una línea de investigación basada en la complejidad ambiental de los espacios urbanoarquitectónicos, pero cuyas sinergias, interrelaciones y complementariedades se expresan en las diversas aproximaciones propuestas por los trabajos académicos presentados en esta obra científica que específicamente busca contribuir al desarrollo del análisis cinematográfico en su convergencia con los espacios vividos de las urbes, junto con el libro: *Cine, ciudad y arquitectura. Análisis cinematográficos para entender los espacios habitables del siglo XXI*.

Contenido

- El cine conformado por una Ciudad de México
construida por el séptimo arte
José Antonio García Ayala
Rocio Betzabé González de Arce Arzave 11
- El proceso de apropiación en la conformación de espacio a lugar.
Una visión desde el cine acerca de la prisión
Ana Karen Quintero Gutiérrez 29
- Fachada del espacio cinematográfico
Xanic Galván Nieto 47
- Ciudades cinemáticas. La representación del espacio urbano en el cine
silente de la vanguardia alemana
Alberto Cuevas Martínez 59
- Jóvenes ciudadanos. Un análisis de tres películas de ficción del cine
independiente mexicano de los años ochenta
Norma Sánchez Acosta 75
- Buenos Aires moderna en el cine de propaganda estatal del primer
peronismo
Sonia Sasiain 89
- La representación del universo onírico en el cine
Rita Lilia García Cerezo 107

El espacio urbano entre lo público y privado
Rodolfo Sánchez Rovirosa

La película *Guadalajara en verano* (1964), como paradigma
de los imaginarios de la ciudad moderna mexicana
Carmen Elisa Gómez Gómez

El cine conformado por una Ciudad de México construida por el séptimo arte

José Antonio García Ayala

Rocío Betzabé González de Arce Arzave

El cine, configurador de la Ciudad de México y su arquitectura

El desarrollo urbano de la Ciudad de México ha tenido un importante impulso desde la aparición, en el siglo XIX, de las primeras industrias de la cultura en el país (Tena Núñez, García Ayala y Heredia Alba, 2012). El cine no fue la excepción, sobre todo, a partir de la aparición del género arquitectónico de los palacios cinematográficos (Alfaro Salazar y Ochoa Vega, 1997), que tuvo su época de apogeo a partir de la aparición del Cine Olimpia en 1921 y hasta 1970, cuando empezaron a construirse otro tipo de recintos cinematográficos de carácter funcionalista.

Esta época de auge de los palacios cinematográficos coincide, en principio, con el periodo posrevolucionario que comienza con la llegada a la presidencia de Álvaro Obregón y durante el cual se dió un impulso al proceso de urbanización de la Ciudad de México. Como parte de este impulso urbanizador se conformaron corredores culturales generados por el cine, que se extendieron principalmente por el territorio que hoy ocupa la alcaldía Cuauhtémoc.

Estos corredores culturales partían del Centro Histórico de la Ciudad de México y se internaban por diversas partes de la metrópoli siguiendo diversos corredores urbanos, algunos de ellos conformados a lo largo de los ejes viales trazados en estas décadas, como el Eje Central Lázaro Cárdenas, de 1952 y grandes avenidas como Fray Servando Teresa de Mier, de ese mismo año; Doctor Río de la Loza, de 1889; la calzada México Tacuba, que existe desde la fundación de la Ciudad de México-Tenochtitlan en 1325, y la avenida Paseo de la Reforma, creada en 1867 durante el Segundo Imperio Mexicano.

Todos estos corredores urbanos consolidados para facilitar los altos flujos viales, siguiendo los preceptos de circulación del modelo progresista del urbanismo derivado de la arquitectura funcionalista o moderna, se caracterizaban también por albergar diferentes equipamientos comerciales y de servicios dependiendo de la zona de la Ciudad de México donde se asentaban, pero que presentaban siempre, en mayor o menor medida, una vocación para el tiempo libre, dentro de la cual las salas de cine jugaban un papel primordial.

Así, teníamos el corredor del tiempo libre que iba de la Plaza de las Vizcainas a la Plaza Garibaldi, pasando por la Alameda Central, todo a lo largo del Eje Central Lázaro Cárdenas. Este corredor atravesaba los barrios de San Juan y Santa María La Redonda del Centro Histórico de la Ciudad de México, espacios públicos urbanos que servían como estructuradores, concentrando prácticas relacionadas con el esparcimiento, la diversión y el disfrute de la ciudad, y configurando en sus entornos urbanos manchas culturales relacionadas con los frecuentadores a las librerías como la Librería de Cristal, las churrerías como El Moro, los restaurantes como el Sanborns de los Azulejos, los salones de baile como el Salón México, los teatros como el Blanquita, y los diversos palacios cinematográficos.

Entre estos cines se encontraban: Teresa, Princesa, Cinelandia, Lux (después Fernando Soler), Politerama, San Juan de Letrán, Olimpia, Savoy, Alameda, Alcazar, Aladino, Cine Mariscal, AC, Montecarlo, Odeón y Apolo, entre otros. Todos ellos le daban a este tramo del corredor del tiempo libre su carácter cultural, entendido por su vinculación a artes, como la literatura, la danza, el teatro, entre otras, extendiéndose hacia el sur de la Ciudad de México hasta alcanzar el Cine Coloso de la colonia Obrera y los cines Edén y Maya de la colonia Doctores.

Es importante entender que un corredor cultural como éste, articulaba distintos itinerarios de los paseantes que gustaban ir a una de estas manchas culturales estructuradas alrededor de la similitud entre librerías, restaurantes o salones de baile; o alrededor del poder de atracción de espacios públicos abiertos como la Plaza de las Vizcainas, la Alameda Central y la Plaza Garibaldi, o de espacios públicos cerrados como el Palacio de Bellas Artes, el Teatro Blanquita, el Teatro Esperanza Iris o los distintas salas de cine ubicadas a lo largo del Eje Central Lázaro Cárdenas y sus inmediaciones.

Estas últimas estructuraban la experiencia de *ir al cine* (García Ayala, 2017) que, por aquellos años, implicaba todo un paseo, sobre todo, para las familias que se ponían sus mejores atavíos y se disponían, atraídos por el impulso, a disfrutar una película exhibida en la cartelera comercial, a degustar un churro con chocolate del Moro, comprar un libro como *La región más transparente del aire* de Carlos Fuentes en la Librería de Cristal o comer unos molletes con un café capuchino en el Restaurante

Sanborns de los Azulejos e incluso saborear un helado en la Alameda Central, antes o después de entrar a una sala de cine, teniendo además como ventaja elegir entre uno de los tantos cines asentados en este corredor cultural y su entorno inmediato.

Esto es fundamental porque, en aquellos años, se estilaba consultar la cartelera en los periódicos para seleccionar la película a ver, llegar temprano a la taquilla del cine predilecto para comprar los boletos o enviar a alguien de avanzada para tal efecto. Si por alguna razón se llegaba a la sala de cine elegida a última hora, se debía hacer una larga fila para ver si se podían adquirir los boletos y si esto no se lograba, o la película deseada no estaba programada, o faltaba mucho tiempo para que iniciara la función, se consultaba la cartelera del periódico nuevamente y se podía caminar unas cuadras en busca de un recinto cinematográfico cuya cartelera se acoplara al itinerario planeado para el paseo. Esto tenía la ventaja de propiciar el conocimiento a escala humana de la ciudad, posibilitando experiencias de cerca y por dentro de la misma.

Esto permitía fortalecer el sentido de pertenencia socioterritorial con el corredor cultural generado por el placer de ver películas, propiciaba el arraigo a las salas de cine que lo componían y el apego a los vecindados y hasta a los vecinos de este territorio emocional y hasta a aquellos que ofrecían servicios vinculados a la experiencia de ir al cine, como el vendedor de dulces, el de globos, y tantos otros, como se muestra en distintas escenas de la película *Roma* de Alfonso Cuarón (2018), que tiene como escenarios la salida de palacios cinematográficos como El Metropolitan y Las Américas.

Algo similar ocurría en el corredor cultural generado en la avenida Paseo de la Reforma, cuyo punto de partida se encontraba en las inmediaciones de la Alameda Central donde intersecta con el corredor cultural del Eje Central Lázaro Cárdenas. Conformaban este corredor los cines AC (Actualidades), Monumental, Real Cinema, Prado, Regis y Trans Lux Prado para continuar con el Palacio Chino, así como los cines Arcadia, Metropolitan y Orfeón, todavía en los barrios de Santa María La Redonda y San Juan en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Este corredor se extendía por las colonias Juárez y Cuauhtémoc, rumbo a los cines Paseo, Roble, Chaplin, Parkiana Paris, Encanto y Elektra, para culminar por los cines María Isabel, Diana, Insurgentes, Latino y Chapultepec (en lo que hoy es la Torre Mayor), frente a la entrada principal del Bosque de Chapultepec, espacio público urbano del tiempo libre por excelencia de la Ciudad de México. Este corredor cultural tenía como particularidad el estar mucho más anclado a esta serie de palacios cinematográficos y a la experiencia de paseo lineal que propicia Reforma, avenida caracterizada por albergar hoteles, restaurantes, y edificios de oficinas entre otros equipamientos de servicios de hospedaje, alimentación y financieros.

Otro de los corredores que tenía como epicentro el espacio público urbano de la Alameda Central era el corredor cinematográfico de la avenida Paseo de la Reforma. Este corredor era el más discontinuo. Se conformaba a lo largo de la calzada México Tacuba y se iba barrializando conforme se alejaba del Centro Histórico de la Ciudad de México, recorriendo espacios públicos urbanos como el Jardín Vicente Guerrero, el Jardín de San Cosme, el Parque Juan Ruiz de Alarcón, el Parque Cañitas, la Plaza del Árbol de la Noche Victoriosa.

Este corredor, en su dimensión cultural, partía de los cines Soledad, Goya, Rex, (a unas cuerdas del Salón Rojo), Río, Club, Cine Ac, Mariscal, Aladino, Alameda, Variedades (antes Margerit), el Prado, Trans Lux Prado, el Monumental, Metropolitan, Orfeón, Regis y Real Cinema en los barrios de Santa María La Redonda y San Juan del Centro Histórico de la Ciudad de México, para extenderse a los cines Encanto, Roxy, Opera, Nuevo Teatro Ideal, San Rafael, de la colonia homínima de este último, cerca del Cine Ribolí de la colonia Santa María La Ribera, y a los cines Cosmos y César de la colonia Tlaxpana, paso intermedio para llegar a los cines Tlacopan (después Sala Rosas Priego) y Pátzcuaro de la colonia Anáhuac, y culminar en los cines Popotla de barrio del mismo nombre, así como Tacuba, Mitla y Marina en el barrio de Tacuba.

Sin embargo, existía otro corredor mucho más barrializado, de carácter comercial y de servicios, cuyo tramo principal estaba entre los cines Sonora y Colonial de la colonia Tránsito. A lo largo de este corredor se encontraban también, sobre la avenida Fray Servando Teresa de Mier, diversos bares y antros, además de los cines Atlas y Nacional en el Barrio de la Merced del Centro Histórico de la Ciudad de México, donde también se ubicaban los cines Progreso, Juárez, Cairo y Rialto por la calle de Pino Suárez, pasando la cual y siguiendo por la avenida Doctor Río de la Loza (prolongación de Fray Servando), se podía encontrar el Cine Coloso, que estaba a unas cuerdas de los cines Alambra y Pathé, Teresa, Cinelandia, Princesa y Politeama, ubicados en la calle Arcos de Belén en el Barrio de San Juan.

Cabe señalar que los corredores culturales del cine mencionados anteriormente, se articulaban con circuitos de exhibición cinematográfica de carácter barrial que se habían consolidado por el número y calidad de los palacios cinematográficos que caracterizaban a ciertas zonas de la Ciudad de México como en las colonias San Rafael, Santa María la Ribera y Juárez, sobre todo, el ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México, que era el epicentro de la exhibición cinematográfica en 1940 y 1970. Fuera de estas zonas llegó a destacar el circuito cinematográfico de las colonias Roma-Condessa-Escandón, en el que se encontraban los cines México, Roma, Royal, Estadio, Campeche, Ritz, Bella Época (antes Lido), Balmori, Internacional y Escandón.

Pero no solo era la experiencia de *ir al cine* lo que impulsaba la urbanización de la Ciudad de México, sobre todo, del territorio que hoy corresponde a la Alcaldía Cuauhtémoc, también hay que considerar el papel esencial que tenían los ambientes creados al interior de los palacios cinematográficos, que conformaban una experiencia de *estar en el cine* (García Ayala, 2017) muy distinta a las que hoy se puede vivir en los complejos multiplex que dominan el mercado de exhibición de películas fuera de casa.

Estos ambientes, donde vivían personajes tradicionales como el cácaro –modo en que los espectadores denominaban al proyccionista de cine, y profesión ya extinta por los avances tecnológicos de la era digital–, el vendedor de tortas, el vendedor de papas, chicles, muéganos y helados, el vendedor de refrescos y el vendedor de palomitas, quienes pasaban por las butacas durante la función pregonando los productos que ofrecían a los asistentes, muchos de los cuales se podían adquirir antes de la función, durante el intermedio o entre funciones (gracias a la permanencia voluntaria o las matinés de fines de semana), en el vestíbulo del palacio cinematográfico donde se ubicaba la dulcería, y donde se podían comprar, además, chocolates, mazapanes, cacahuates japoneses, salados y enchilados, chicles, bombones, gatznates, gomitas, pistaches y refrescos.

Cabe mencionar que era una práctica común que los mejores lugares de las salas fueran ocupados por aquellos que habían llegado antes de iniciar la función y que habían corrido para apartar los lugares mientras sus acompañantes compraban golosinas en la dulcería. También era común cambiar de lugar porque algún espectador de los alrededores resultaba molesto para ver la película. Era también costumbre que las personas se buscaran entre los claroscuros de la sala donde, antes de proyectar la película, se exhibían los oficialistas Noticieros Continental o Mexicano con notas sociales o de espectáculos.

Otro sitio esencial dentro de estos palacios cinematográficos era la taquilla, donde despachaba la boletera, quien atendía las enormes colas de cinéfilos que a veces daban vuelta a la cuadra donde se asentaba el cine. La boletera se articulaba con el cadenero que recibía las entradas y permitía el acceso a vivir la experiencia de estar en el cine.

Es indispensable señalar que la experiencia de estar en el cine forma parte de un rito de paso en conjunto con la experiencia de ir al cine. El tiempo transcurrido entre la decisión del espectador de ir a ver una película hasta que entraba al palacio cinematográfico, constituía una fase preliminar en la que las fachadas icónicas de los cines –parte integral de las obras de arte arquitectónicas que constituían los cines– eran parte esencial en la constitución de los palacios cinematográficos como lugares de alta significación de la Ciudad de México.

Estas obras de arte arquitectónico estaban caracterizadas, en términos generales, por su monumentalidad. Las salas de cine no representaban su función, sino lo que querían significar y su relación con el poder dentro del imaginario urbano de los cinéfilos. Tal es el caso de la elegante fachada del Cine Ópera, de estilo *art decó*, con sus dos estatuas femeninas portando las máscaras de la comedia y la tragedia, que daban cuenta del esplendor de la época de Oro del Cine Mexicano y del desarrollo de la Ciudad de México, cuya intencionalidad giraba más en torno a mostrar sus valores estéticos, que sus valores éticos.

Esta monumentalidad también se manifestaba en el gran aforo de los palacios cinematográficos, que estaban conformados por salas únicas con capacidad para miles de asistentes, a diferencia de lo que ocurre con las salas multiplex de la actualidad, cuyo aforo es de doscientas personas, en promedio. Este es el caso de palacios cinematográficos como el Florida que tenía una capacidad para albergar a siete mil quinientos asistentes y era considerado en su época el cine más grande del mundo.

Otro de los aspectos que caracterizaba a los grandes palacios era la presencia de majestuosas marquesinas y vestíbulos que permitían capturar la luz natural y producir un juego de luz y sombras. Las marquesinas eran elementos esenciales de las fachadas que atraían a grandes distancias las miradas de los paseantes de las calles y avenidas, permitiendo extender el espacio arquitectónico al espacio urbano, abrazándolo con la sombra que producía este elemento arquitectónico, y dando cuenta de la modernidad, sobre todo, cuando tenía un diseño de luces de faustuosos colores, como ocurría con la marquesina del Cine Teresa, de estilo *art decó*, que contaba con un amplio vestíbulo o *foyer* separado por puertas de cristal que permitían el paso de la luz natural, donde se encontraba el foto-mural de la compañía Aerofoto denominado *Bellezas Metropolitanas*, que era acompañado de esculturas de estilo clásico al interior de una cómoda sala de recepción.

En la fase liminal, los espectadores entraban a estos palacios cinematográficos, después de dar sus boletos de entrada al cadenero, y eran impactados estéticamente por los espacios interiores de estos grandes contenedores diseñados para ver la proyección de películas en público. Estos espacios interiores que tendían a establecer grandes escenografías en su interior.

Un ejemplo de ello ocurría en el Cine Colonial, cuyas paredes del vestíbulo y la gran sala contenían murales que asemejaban una noche estrellada en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Esta puesta en escena jugaba un papel importante en la conformación del ambiente íntimo del recinto en que se daba la socialización entre propios y extraños, reunidos para que les contaran una historia que impactara sus emociones a través de la narrativa audiovisual del séptimo arte que, entre la década

de los cuarenta y la de los setenta empezaba a tener en la Ciudad de México a su gran protagonista, con lo que se impulsó todo un imaginario urbano acerca de la capital a partir de los imaginarios estéticos creados por diversas cintas.

Por último, en su etapa posliminal, el hecho de haber vivido la experiencia de *estar en el cine* permitía el paso de los asistentes de una condición social, psicológica, cultural y emocional a otra, sobre todo, tras los efectos emo-significativos y en algunos casos temáticos, de sentidos y de valores, que les habría producido el visionado de la película, por lo que *al salir del cine* y regresar a sus lugares, la cinta en cuestión impulsaba pautas de comportamiento de los asistentes, induciéndolos a comprar recuerdos relacionados con las películas, las cuales se convertían en el tema principal de conversación, llegando muchas veces a ser parte de lo comentado en la tertulia en un café o restaurante.

La Ciudad de México imaginada por el cine mexicano (1940-1970)

En el cine mexicano, la ciudad, especialmente la capital del país, se definió a menudo en oposición a lo rural. La contraposición entre la vida rural pura, honesta y tranquila y la vida moderna, desenfundada y moralmente corrupta de las urbes es uno de los subtextos más recurrentes en el cine mexicano. Este subtexto está especialmente presente en la producción nacional entre 1940 y 1970, periodo que se caracterizó, según Aboites Aguilar (2013:262), por grandes cambios en la sociedad mexicana, de los cuales "el más significativo fue sin duda el (del) tránsito de una sociedad agraria a una sociedad urbana".

En lo político, las tres décadas entre 1940 y 1970 significaron la consolidación del pacto que dio lugar al régimen presidencialista y autoritario que afianzó en el poder al partido oficial, el Revolucionario Institucional (PRI) (Aboites Aguilar, 2013:262). En lo económico, entre 1940 y 1958, la estabilidad y el crecimiento del país fueron promovidos por una estrategia de industrialización favorecedora del mercado interno, que se conoció como *sustitución de importaciones* (Aboites Aguilar, 2013:271). De 1958 a 1970, durante el llamado *desarrollo estabilizador*, "la economía creció a altas tasas con estabilidad de precios o baja inflación" (Aboites Aguilar, 2013:276-277), lo que dio origen a la idea de que México vivía "un verdadero milagro económico" (Aboites Aguilar, 2013:276).

Durante estos años de relativa prosperidad económica basada en el impulso a la industria y a servicios, las actividades agrarias y mineras se vieron paulatina, pero sostenidamente relegadas a un segundo plano (Aboites Aguilar, 2013:262). Según Aboites Aguilar (2013:274), a la industrialización siguió la urbanización, pues "el

gobierno y en general los sectores sociales más influyentes de la opinión pública estaban convencidos de que el futuro de la nación residía ya no en el campo sino en las ciudades en donde se hallaban las nuevas industrias". De 1940 a 1970, el abandono del campo y los mejores salarios y servicios que ofrecían las urbes fomentaron un fuerte flujo migratorio del campo a las ciudades que favoreció un acelerado crecimiento de la población urbana (Aboites Aguilar, 2013:275-276).

Esta tendencia urbanizadora se reflejó en las pantallas cinematográficas, tal y como lo muestra la Gráfica 1, elaborada a partir de la información estadística reportada por Emilio García Riera respecto al porcentaje de lo que el autor tipifica como cintas urbanas y rurales producidas anualmente en México entre 1941 y 1970 (García Riera, 2002).

Gráfica 1. Porcentaje de cintas rurales y urbanas producidas en México entre 1941 y 1970



Fuente: Elaborada con base en García Riera (2002).

Como puede observarse en la gráfica, 1948 marcó un punto de inflexión en la tendencia de la industria filmica mexicana. A partir de ese año, y coincidiendo con el movimiento de migración del campo a las ciudades que estaba ocurriendo en el país, las películas mexicanas de ficción con temáticas urbanas mostraron una marcada tendencia a la alza, que alcanzó su punto máximo en 1951. Dicho en otras palabras, el cine mexicano vivió su propio proceso de urbanización a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta.

Desde 1951, sin embargo, el cine urbano comenzó un rápido descenso que dio pie a un primer repunte del cine rural en 1954. El periodo entre 1955 y 1959 se caracterizó por un sostenido incremento en el porcentaje de películas mexicanas de carácter

rural, pero no fue sino hasta 1960 que, por primera vez en la historia del cine mexicano, las cintas rurales sobrepasaron en número a las urbanas. Durante el siguiente lustro, el porcentaje de producciones de carácter rural siguió incrementándose hasta que alcanzó su máximo pico en 1965. Tras el máximo histórico alcanzado en 1965, las producciones rurales cayeron aceleradamente y las películas de carácter urbano comenzaron a incrementarse de manera constante de nueva cuenta.

Pero, ¿por qué si el proceso de urbanización se extendió de 1940 a 1970, la tendencia ascendente en la producción de cintas urbanas se mantuvo hasta principios de los cincuenta y luego decayó?, ¿por qué se alcanzó un máximo de cintas rurales durante este periodo urbanizador?

Para responder a estas preguntas es importante apuntar que la tipología de García Riera no permite distinguir si las películas contabilizadas tienen una postura positiva o negativa frente a lo urbano o lo rural, independientemente que sus tramas se desarrollen en esos ambientes. Una película urbana, no necesariamente exalta la utopía metropolitana. De hecho, gran parte de las películas mexicanas ambientadas en un medio urbano tienen una postura ambivalente: por un lado expresan una atracción por la ciudad y su promesa de modernidad pero, por otro, muestran rechazo o miedo a la urbe corruptora y despiadada. Lo mismo puede decirse de las películas ambientadas en la rural: mientras que algunas enaltecen, desde un imaginario arcáico de la naturaleza, la vida campirana —especialmente las producciones anteriores a 1959—, otras —producidas a partir de la segunda mitad de los años cincuenta— la desmitifican, complejizan o muestran su lado siniestro. De este modo, una mayor producción de películas urbanas o rurales no implica una automática adhesión utopía metropolitana o un rechazo a ésta. Así, para aventurar algunas otras ideas alrededor del comportamiento de la producción cinematográfica mexicana que se muestra en la Gráfica 1 es preciso continuar con la revisión contextual.

A la rápida migración hacia las ciudades, ocurrida durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, se sumó el desarrollo de una amplia clase media urbana que se nutrió de la prosperidad económica (Aboites Aguilar, 2013:281-282). Como sólo una parte de la población se benefició de la movilidad social y la bonanza económica, empezaron a formarse enormes cinturones urbanos de pobreza, mientras la población del campo permaneció en el abandono y la miseria (Aboites Aguilar, 2013:281-282). A este respecto Simonian (1999:169) apunta que, ya a principios de los años cincuenta, Gonzalo Blanco Macías¹ advertía que:

¹ Cofundador del grupo *Amigos de la Tierra* (1951) y editor de la revista *Suelo y Agua*.

El crecimiento de la población y la urbanización intensificaron las necesidades de la población para la soledad y la amplitud de los lugares silvestres, pero las mismas fuerzas que hacían esencial lo salvaje para el bienestar físico y mental de la gente lo estaban llevando también a su ruina.

Esto sugiere que tras un primer momento de euforia por la modernización industrial y urbanizadora que se reflejó en el incremento del cine urbano a principios de los años cincuenta, la sociedad mexicana (o al menos una parte de ésta) comenzó a cuestionar este modelo de desarrollo, lo que se tradujo en cintas urbanas que muchas veces mostraban una abierta desconfianza respecto a la utopía metropolitana de la modernidad o en cintas rurales que adoptaron una postura más bien nostálgica respecto a la naturaleza, a la cual se añoraba regresar.

Se trata pues de dos visiones utópicas contrapuestas que se debaten en las entrañas del cine nacional: la metropolitana contra la edénica.

Por un lado, la **utopía metropolitana** sostiene que “el esfuerzo y el ingenio de sus habitantes (de la ciudad) han conseguido transformar el espacio y crear un modelo óptimo de sociedad y convivencia” (Santos, 2017:70). Esta utopía no busca el retorno a una naturaleza paradisíaca, sino recrear en la Tierra el Paraíso a partir de la tecnología, el trabajo y el progreso simbolizados por la urbe.

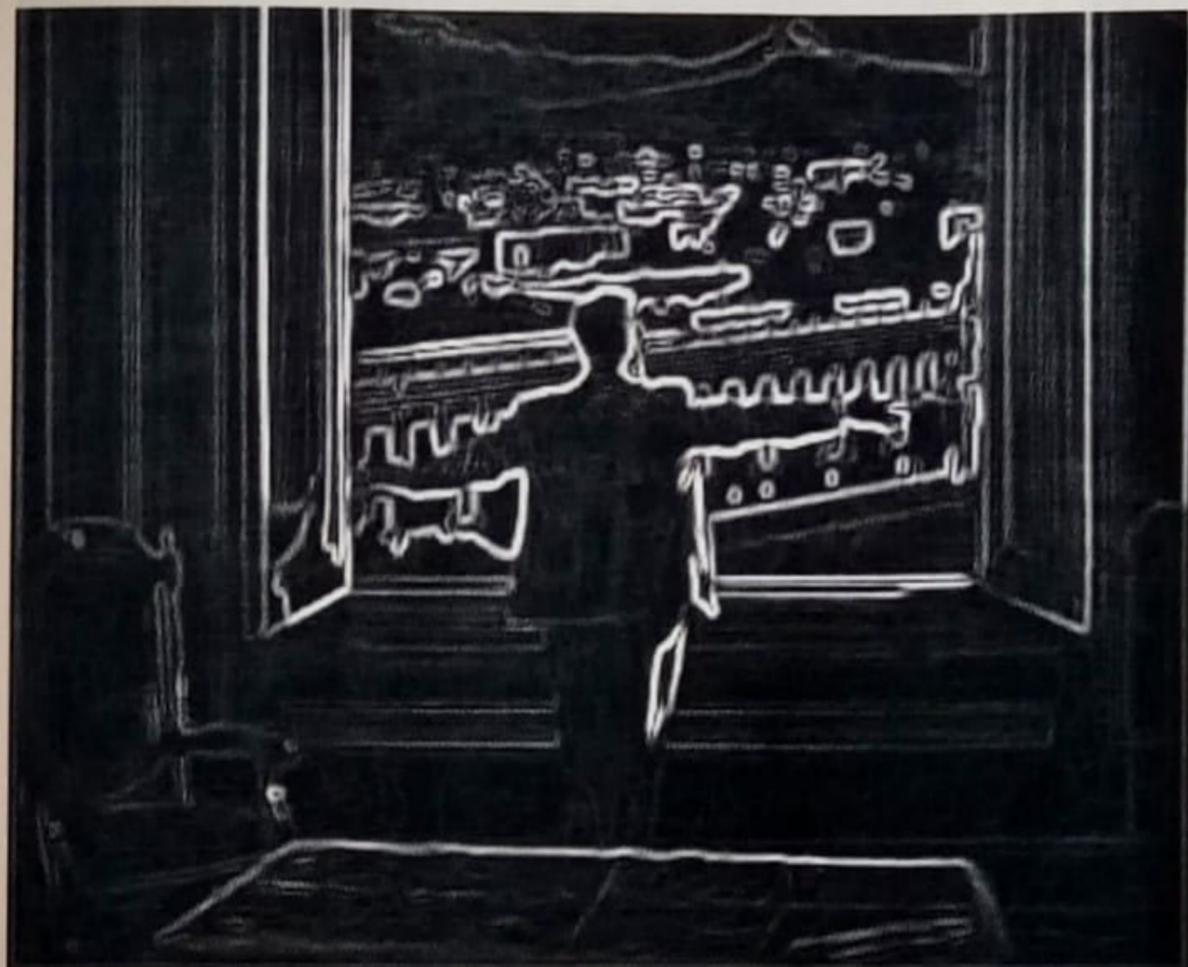
La película *Del can can al mambo* es un buen ejemplo de este utopismo metropolitano. A su llegada a la capital mexicana, don Susanito Llave o Truene, protagonista del filme, reflexiona mientras observa la Ciudad de México desde la ventana de su hotel. “Ahí estaba México, ancha y brillante a mis pies. La gran ciudad de mis sueños. La ciudad con alma” (Fotograma 1).

En la misma película, Martita, una colegiala provinciana, mantiene el siguiente diálogo con su novio Roberto, un ingeniero capitalino:

Martita: Dime, Roberto. ¿Cómo es México?

Roberto: México es una ciudad extraordinaria, donde todo el que busca felicidad la encuentra. Ni siquiera puedes imaginarte las maravillas que esconde esa gran ciudad. Pero Martita, ¿cómo te las vas a imaginar si nunca has salido de este pueblo rascuache? No mira, por un lado, el México tradicional y por el otro el México moderno. Pero hay algo, algo que distingue a México sobre todas las ciudades del mundo. ¿Sabes qué cosa es, Martita? El fantástico aire de libertad que ahí se respira. Por eso te decía que en México es muy fácil encontrar la felicidad. Ahí donde el hombre es libre, la vida se llena de alegría y todos los temores desaparecen.

Fotograma 1. Don Susanito Llave o Truene frente a la gran utopía metropolitana de recuperación del paraíso que es la Ciudad de México en *Del can can al mambo*



Fuente: Elaboración propia con base en la película *Del can can al mambo*, de Cano Ureta, 1951.

En oposición a esta utopía metropolitana aparecen cintas como *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) y *Maldita ciudad (Un drama cómico)*. Por ejemplo, los créditos de esta última cinta se muestran frente a un fondo en que la ciudad nocturna se pinta oscura y compuesta por edificios que se retuercen e inclinan amenazadoramente al estilo del expresionismo pictórico. Entre las construcciones aparecen desproporcionadamente grandes una botella, unos naipes, el cañón humeante de una pistola y un cuchillo, todos símbolos de los vicios corruptores de la urbe: el alcohol, el juego y la violencia (Fotograma 2).

Fotograma 2. Fotograma de los créditos iniciales de *Maldita ciudad* (Un drama cómico) (Ismael Rodríguez, 1954), dibujados por Nicolás Rueda Jr.



Fuente: Elaboración propia con base en la película *Maldita de Ciudad*, Ismael Rodríguez, 1954.

Además, en dicha película, una feliz familia pueblerina decide irse a la capital. Así les describe Lupe Godínez, novio de la hija, lo que les espera en la metrópoli:

¿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. Tres millones de seres que se debaten entre la maldad, los vicios, las ambiciones y las miserias. Ya los veo formando parte de la familia burocrática. Vivirán en uno de esos edificios multifamiliares, en donde en cada vivienda se desarrolla un drama. El de ustedes causará pena.

La secuencia epigráfica de *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) es otro ejemplo de crítica al utopismo metropolitano. Un narrador en *off* explica al espectador: “Las grandes ciudades modernas como Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios, hogares de miseria que albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes” y añade un poco más adelante: “México, la gran ciudad moderna, no es la excepción a esta regla universal”.

Por otra parte, la **utopía edénica o de retorno** propone modelos idílicos que “nacen de la nostalgia por un pasado legendario o por un nuevo modelo de relación con la naturaleza”. Las *utopías genéticas* de El Edén, La Arcadia y El Paraíso perdido “rechazan la civilización para retornar a una sociedad natural, libremente integrada en una tierra acogedora y bonancible, en la que se evitan, en mayor o menor medida, el esfuerzo y el sufrimiento”. Estas utopías proponen la huida de la ciudad ya sea a espacios bucólicos o a la naturaleza salvaje e “intocada”.

En este sentido, si bien durante los treinta, cuarenta y la primera mitad de la década de los años cincuenta del siglo pasado, predomina una nostalgia por lo arcádico y bucólico con títulos como *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), *Nobleza ranchera* (Alfredo del Diestro, 1938), *Las cuatro milpas* (Ramón Pereda, 1937), *Bajo el cielo de México* (Fernando de Fuentes, 1937), *Pueblerina* (Emilio Fernández, 1943), *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1944) y *Los hijos de Rancho Grande* (Juan Bustillo Oro, 1956); a partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta, y especialmente entre 1960 y 1965, periodo en que se da un despunte en el número las películas “rurales”, se estrenan un gran número de películas que corresponden más bien a un imaginario salvaje de la naturaleza, al tratarse principalmente de: 1) *westerns*² protagonizados por justicieros que se refugian en las agrestes serranías del país en cintas como *El tigre enmascarado* (Zacarías Gómez Urquiza, 1951), *El lobo solitario* (Vicente Oraná, 1952), *La justicia del gavilán vengador* (Jaime Salvador, 1957), *El halcón solitario* (Zacarías Gómez Urquiza, 1964) y *La ley del gavilán* (Jaime Salvador, 1968) o 2) de películas de aventuras, ciencia ficción o terror que tienen lugar en sitios remotos (selvas, montañas, bosques, cavernas), “intocados” y de exuberante vegetación y vida animal. Algunas cintas de este tipo son: *El tesoro de la Isla de Pinos* (Vicente Oraná, 1956), *800 leguas por el Amazonas*

² De acuerdo con García Riera “el predominio del cine de ambiente rural, ya claro en 1965, se debía al gran número de *westerns* baratos filmados en partes a aire libre de los estudios. De 1962 a 1965 fueron una veintena los *westerns* anuales, realizados muchos de ellos como «series» en los estudios América. Ver: García Riera, Emilio. *op. cit.*, p. 243.

(Emilio Gómez Muriel, 1959), *Barú, el hombre de la selva* (Vicente Oraná, 1962), *El mundo salvaje de Barú* (Vicente Oraná, 1962), *Yanko, el guardián de la selva* (Carlos Falomir, 1963), *Aventura al centro de la Tierra* (Alfredo B. Crevenna, 1965) y *La isla de los dinosaurios* (Rafael Portillo, 1967). Este imaginario de la naturaleza salvaje parece presentarse con mayor fuerza a partir de los años sesenta, cuando, por otra parte, el cine propiamente rural comienza a ser más crítico de la provincia mexicana y se aparta del imaginario arcádico con títulos como: *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac, 1965), *Tiempo de morir* (Arturo Ripstein, 1966), *Canoa* (Felipe Cazals, 1976) y *Cascabel* (Raúl Araiza, 1977).

Finalmente, para la segunda mitad de la década de los años sesenta, la transformación de un país rural en un país centrado en lo urbano y con un campo en el abandono parecía ya irreversible. En el cine se reflejó esta transformación cuando las películas urbanas volvieron a sobrepasar a las rurales.

El cine y la ciudad: una interrelación dialógica-recursiva-hologramática

Como se ha apuntado hasta aquí, la interrelación entre el cine mexicano y la Ciudad de México en las décadas de los años cuarenta y setenta tenía un sentido dialógico, pues a pesar de ser productos culturales y estéticos distintos, cine y ciudad son indisociables en dos ámbitos: el físico, con el impulso a la urbanización de esta metrópoli a partir de la creación de palacios cinematográficos, y hasta de otros lugares de alta significación como los estudios cinematográficos (Churubusco, América, San Ángel, entre otros) y, sobre todo, en la configuración de imaginarios urbanos que no pueden entenderse fuera de este vínculo indisociable entre el séptimo arte mexicano y la urbe capitalina.

Esta interrelación también guarda un sentido recursivo, porque al irse consolidando la industria cinematográfica mexicana en términos de producción, distribución y exhibición, el cine contribuyó a urbanizar la Ciudad de México a través del surgimiento de los palacios cinematográficos, emblema del proceso de modernización de esta metrópoli que contribuían a consolidar distintos corredores urbanos y circuitos de exhibición cinematográficos que consolidaban, a su vez, la vida barrial en distintos zonas de la ciudad, lo que permitía retroalimentar el auge de la industria cinematográfica en México.

Lo anterior permitía una mayor producción cinematográfica que tenía, en las locaciones de la Ciudad de México, sus principales escenarios. En estos escenarios, el cine mexicano encontró una veta inagotable de personajes y prácticas para

alimentar sus narrativas audiovisuales que conformaron un imaginario cinematográfico único. Este imaginario, distribuido y exhibido en los distintos palacios cinematográficos diseminados por toda la urbe, se masificó entre un público amplio que formaba parte de la sociedad mexicana que transformaba a la metrópoli al retroalimentarla con el imaginario urbano retomado de las utopías cinematográficas de la época.

Esto se tiene que entender desde un sentido hologramático, a distintos niveles y escalas, pues estos imaginarios urbano-cinematográficos de la Ciudad de México se construyeron como una totalidad a partir de la interrelación de las partes que los componían, pero siempre considerando que cualquiera de las partes era más que esa totalidad. Así, un barrio o colonia de las clases populares o dominantes servía de inspiración para una escena de una película que, como si fuera un hipertexto, te vinculaba a un imaginario más amplio de este barrio y de la urbe en general, imaginario producido por los sectores hegemónicos de la sociedad que controlaba la industria cinematográfica.

Algo similar ocurría en términos físicos. Así, el cine mexicano no se puede entender sin el papel que jugaron en su conjunto los palacios cinematográficos en términos de distribución y exhibición, pero considerando que cada uno de estos edificios encerraba todo un universo particular del cine, que no solo rebazaba por mucho los entornos urbanos a los que barrializaba vinculándolos con otras partes de la Ciudad de México, sino que, además, a través del cine nacional e internacional, ligaba a otras ciudades y a otros entornos locales, con los cuales el séptimo arte en México guardaba una interrelación de distintos niveles, pues en que había industrias dominantes del panorama mundial como la hollywoodense o de similar nivel a la mexicana, como la Argentina, con las cuales la industria de nuestro país tenía que competir en términos de producción, distribución y exhibición. Tomando en cuenta lo anterior, se presentan a continuación ocho textos que dan cuenta de esta relación dialógica-hologramática e indisociable entre el cine y la ciudad.

En el capítulo *Ciudades cinemáticas. La representación del espacio urbano en el cine silente de la Vanguardia Alemana* de Alberto Cuevas Martínez hace un análisis cinematográfico de diversas obras maestras del cine mudo expresionista alemán, que marcaron tendencia mundial a partir de la puesta en escena, con el objetivo de interpretar en ellas el discurso de la modernidad dentro de los filmes que se escenificaban en las ciudades y que conformaron todo un universo cinemático que da cuenta del importante papel como diseñadores del espacio filmico de directores como: Robert Wiene en *el Gabinete del Dr. Caligari*, Walter Ruttmann en *Berlin, sinfonia de una ciudad*, Paul Wegener en *El Golem*, Friedrich Murnau en *Amanecer y Nosferatu, una sinfonia del horror*, y Fritz Lang en *Metrópolis*, película considerada patrimonio de la humanidad.

Espacios urbano-arquitectónicos y cine. Una relación dialógica
se terminó de imprimir en septiembre 2021.
El tiraje consta de 1 000 ejemplares

**PLAZA Y VALDÉS
EDITORES**

Con más de 1000

obras sobre:

**Administración
pública**

Agricultura

Antropología

Arte

Ciencia / tecnología

Ciencias sociales

Cine

Comunicación

Derecho

Ecología

Economía

Educación

Ensayo

Filosofía

Género

Geografía

Historia

Lingüística

Metodología

Narrativa

Periodismo

Poesía

Política

Psicología

Religión

Salud

Sociología

Teatro

Trabajo social

Urbanismo

Editorial académica

Los textos compilados en este libro exploran, desde distintos enfoques disciplinares, la relación dialógica entre el cine y la ciudad y su arquitectura. Son producto de investigaciones que, a través del análisis cinematográfico, cuestionan la representación del espacio urbano, la configuración de ciudades cinemáticas, los imaginarios sobre la ciudad y sus barrios, la urbe como un espacio entre lo público y lo privado, la modernidad urbana, lo ciudadano como elaboración cultural, la apropiación de los espacios arquitectónicos, los paralelismos entre la estructura de una película y los elementos arquitectónicos de una edificación. Así, las investigaciones aquí reunidas trazan la relación cine-ciudad-arquitectura en una amplia gama de películas que incluye comedias, *thrillers*, cintas representativas del expresionismo alemán, películas *noir* y de ciencia ficción, filmes independientes y documentales. Este libro invita al lector a hacer un recorrido cinematográfico por las ciudades y los barrios de México, Argentina, Estados Unidos, España, Inglaterra y Francia, pero también por las ciudades ficcionales de ensueño -eufóricas- o de pesadilla -distópicas-, que podrían identificarse con cualquier ciudad del mundo.

ISBN 978 607 8788 24 8



9 786078 788248