

VOLUME 15 | Monográfico | 2023

WWW.JOURNALS.EAGORA.ORG



VISUAL REVIEW

INTERNATIONAL VISUAL CULTURE REVIEW

REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURA VISUAL

CÓDIGOS CINEMATográfICOS

Coordinado por David Caldevilla Domínguez y
José Vicente Villalobos Antúnez



CINE, NOVELA, INTERTEXTUALIDAD Y HERMENEÚTICA

Los imaginarios de la modernización en la Ciudad de México en El complot mongol, Mariana, Mariana y Novia que te vea

Cinema, novel, intertextuality and hermeneutics.

The imaginaries of modernization in Mexico City in The mongol plot, Mariana, and Mariana and Novia que te vea

ULISES PANIAGUA OLIVARES ¹, JOSÉ ANTONIO GARCÍA AYALA ²

¹ Instituto Politécnico Nacional, ESIA Tecamachalco, México

² Instituto Politécnico Nacional, SEPI ESIA Tecamachalco, México

KEYWORDS

Imaginaries
Modernization
Town
Novel
Cinema
Intertextuality
Hermeneutics

ABSTRACT

This article addresses the relationship between the novel, the cinema and the city to reinterpret the imaginaries about the modernization of Mexico City between 1940 and 1970, through a methodology designed based on intertextual analysis and the Deep Hermeneutics Method. For this reason, three Mexican films are studied: El complot mongol, Mariana, Mariana, and Novia que te vea, and the novels from which they were adapted. In addition, the purpose is to analyze the modernization of this city during this period, where a sociohistorical context was consolidated with a tight control of the State.

PALABRAS CLAVE

Imaginarios
Modernización
Ciudad
Novela
Cine
Intertextualidad
Hermenéutica

RESUMEN

Este artículo aborda la relación entre la novela, el cine y la ciudad para reinterpretar los imaginarios sobre la modernización de la Ciudad de México entre 1940 y 1970, por medio de una metodología diseñada con base al análisis intertextual y al Método de la Hermenéutica Profunda. Par ello, se estudian tres películas mexicanas: El complot mongol, Mariana, Mariana, y Novia que te vea, y las novelas de donde fueron adaptadas. Además, se tiene el propósito de analizar la modernización de esta urbe durante este periodo, donde se consolidó un contexto sociohistórico con un férreo control del Estado.

Recibido: 25/ 10 / 2022

Aceptado: 30/ 12 / 2022

1. Introducción: metodología de análisis entre la ciudad, el cine y la literatura.

Lauro Zavala (2005, p. 7-8) comenta que el cine es un arte y una categoría de análisis. Para el estudio de las ciudades, el cine ha brindado, brinda, y seguirá brindando oportunidades únicas para la interpretación de sus procesos de transformación. Si entendemos a la urbe como una red compleja de significados, de símbolos, que se establecen, de manera dialógica, recursiva y hologramática (Morin, 1990, pp. 105-107), entre los habitantes y para otros, y desde sus residentes hacia sus edificios, sus calles y sus plazas; y de estos hacia quien los habita, descubrimos, a través de la pantalla, significados, significantes, incluso símbolos tanto urbano-arquitectónicos como sociales que representan los complicados procesos de modernización urbana. El séptimo arte ingresa a una dimensión estética en el análisis de las realidades, próximo a los anhelos, emociones, sensaciones, percepciones, deseos y angustias de los habitantes de un barrio, una colonia o un distrito, registrados a 24 cuadros por segundo.

En el siglo XXI se dimensiona al cine como un documento de mayor fidelidad que la fotografía. Ya sea documental o de ficción, este recrea ambientes, paisajes, trayectos peatonales o vehiculares que no se capturan desde una cámara fotográfica. Ello gracias a la naturaleza interdisciplinaria del séptimo arte, pues integra disciplinas visuales, sonoras y corporales, por lo que analizar a la urbe en este resulta valioso debido a la multiplicidad de simbolismos cinemáticos y audiovisuales.

El presente artículo tiene como objetivo interpretar la modernización de la Ciudad de México entre 1940 y 1970, a partir del estudio fundamentalmente de tres películas: *El Complot Mongol*, *Mariana, Mariana* y *Novia que te vea*, y sus respectivas obras literarias, a través de una metodología diseñada con base al análisis intertextual y al Método de la Hermenéutica Profunda, que se presta en esta primera parte, mostrando los análisis y resultados de aplicación de esta en la segunda, tercera y cuarta parte, y terminado con las conclusiones en el quinto apartado.

Para ello, se estudia el espacio urbano como un sistema complejo, desde el imaginario que la colectividad resignifica a partir de cualquier manifestación artística que exponga (de manera autorizada o clandestina) ciertos códigos y prácticas sociales. Mediante una visión basada en el paradigma de la complejidad (Morin, 1990, p. 54), se plantea el acercamiento a la dimensión estética para dar respuesta a las emoseñificaciones de los habitantes de la Ciudad de México.

Durante los siglos XIX y XX se estableció una idea positivista de alcance mundial, que resignificaba los problemas con una respuesta simple, de causa y efecto. Se establecía que el impacto de las transformaciones urbanas se debía, por ejemplo, al crecimiento demográfico, o al subdesarrollo de ciertos países, sin revisar la problemática en su conjunto. Como corriente epistemológica sobre el conocimiento del conocimiento, el paradigma de la complejidad ha generado una ruptura con esta visión reduccionista, que no pretende simplificar la realidad de las ciudades, sino que acepta la diversidad de los objetos de estudio y los aborda ahondando en su naturaleza.

Para ello, se vale del recurso de lo transdisciplinario o de lo interdisciplinario, que no es la suma de las partes, sino un todo conformado por cada una y todas las partes, en relación dialógica, viva. Al estudiar los aspectos urbano-arquitectónicos se involucran diferentes categorías, que pueden ser sociales (provenientes de la administración, el derecho, la política o la sociología) o humanísticas (como la antropología y la filosofía) con ramas artísticas como la pintura (muralismo, arte urbano, grafiti, entre otros), el cine o la literatura; e incluso con ciencias duras como las matemáticas, en su derivación hacia la estadística y la economía, o naturales como la física y la ecología.

Se trata desde esta perspectiva epistemológica profundizar en la ciudad de los sentidos, en aquella urbe intangible que levita, como en una segunda capa, sobre la ciudad material, y que no se conoce a primera vista. El séptimo arte se convierte, así, en un espejo inmaterial de las pequeñas, medianas y grandes metrópolis.

Pero, si partimos de la idea de lo complejo para estudiar la realidad urbano-arquitectónica desde la literatura adaptada al cine, entonces es conveniente considerar los elementos intertextuales que existen entre la ciudad, las obras literarias y cinematográficas, tomando como criterio metodológico a la película como el principal elemento de análisis al contener está la esencia y los elementos fundamentales de una creación literaria, y ser una puerta de entrada al entendimiento de la espacialidad citadina desde su dimensión emocional.

Por ello, debemos establecer una metodología de análisis cinematográfico transdisciplinaria, donde se pueda interrelacionar los tres objetos de estudio interrelacionados: la ciudad, el cine y la literatura. Esta debe de partir de la consideración de que las estrategias analíticas de cintas derivaron en su origen de las hechas a las creaciones de los escritores, premisa que sustenta la propuesta de Zavala (2005, p. 65) especialista en el entendimiento de ambos tipos de obras artísticas, quien distingue dos tipos de análisis cinematográfico: el instrumental y el interpretativo.

El análisis instrumental (genético e ideológico) ve los procesos técnicos y socioeconómicos de los cuales se valen la producción y el director para realizar un filme, considerando la importancia de los parámetros contextuales para su realización, es decir, todo aquello que ocurre fuera de la pantalla y del script, para hacer la película. Este tipo de análisis ahonda en circunstancias e ideologías, así como en las condiciones socioculturales del entorno en el momento de la preproducción y la postproducción, en la filmación, distribución, de las inversiones y co-inversiones, así como en la biografía del director.

Los parámetros son: 1. El estudio sobre las condiciones de producción del filme; 2. La reflexión sobre la situación económico-político-social del momento de su producción; 3. La incorporación de principios ordenadores como

género, estilemas autorales, *star-system*, movimiento cinematográfico, etc.; 4. El estudio sobre la recepción del filme en su momento y a lo largo del tiempo; 5. La inscripción o no en un modelo de representación determinado (Bordwell, Staiger & Thompson, 1997, p. 98)

El análisis interpretativo (estético o semiótico), por su parte, aborda las relaciones entre signos y actores sociales (Esquenazi, 2000, p. 26); en él se estudia cómo se producen y actúan las diferentes motivaciones y de qué forma nacen y se incorporan al entramado social. Se basa en la reinterpretación hermenéutica de símbolos, significados y significantes inmersos en la cinta, con base en una batería de preguntas, (Odín, 2000, pp. 56-57) como: ¿Qué tipo/s de espacio/s construye el texto? ¿Qué tipo/s de puesta en forma discursiva acepta? ¿Qué relaciones afectivas instaura el filme? ¿Qué estructura enunciativa autoriza a producir? Laura Zavala (2010, p. 65), menciona además que este debe realizarse, al menos, desde cinco elementos fundamentales de un filme, descritos a continuación:

a) Imagen. Código de lenguaje visual creado por la cámara, vuelto discurso con las tomas elegidas para narrar la historia, por ejemplo, puede partir de un plano general de la ciudad, hasta acercarse al médium *shot* de un niño pobre en medio del basurero, para decir algo. Esta construye paisajes visuales que son estampas percibidas por la mirada sobre ambientes urbanos que significan al territorio que simbolizan, estudiado por Mérida Rodríguez (1996, pp. 205-222)

b) Sonido. Indispensable para contextualizar la historia como la banda sonora se sitúa el momento donde se desarrolla el argumento, analizando el discurso de su paisaje sonoro, como en *Roma* (Cuarón, 2018), que nos sitúa en la Ciudad de México de los 70 del siglo XX, que reside en la melancólica memoria colectiva. Estos paisajes conjuntan elementos aditivos que, de los ambientes urbanos habitados, y percibidos, confiándole una identidad al territorio asociado. Su estudio inicia en esta misma década, siendo su principal promotor Murray R. Schaffer.

c) Puesta en escena. Comprende todos los elementos tangibles e intangibles de un set o locación, como parte del profílmico, espacio puesto en cuadro con distintas profundidades o planos delante de la puesta en cámara. Así, se aprecian en la pantalla edificios, calles, barrios, paisajes y ambientes reinterpretados simbólicamente, como en la secuencia inicial de *Ciudad de Dios* (Meirelles & Lund, 2002), donde se transforma una promesa en una favela en apenas unos minutos, a través de la interacción de los personajes con este ambiente urbano.

d) Montaje. Es el proceso utilizado para ordenar los planos y secuencias fotografiados, generando una sensación de ritmo, velocidad o parsimonia. Así, la película *Siete cajas* (Maneglia & Schémbori, 2012), situada en la posmodernidad, se narra de manera asincrónica o fragmentaria, como un reflejo de la vida urbana caótica que describe.

e) Narrativa. En ella se aprecia la psicología de los personajes, el contexto social de la historia, la intertextualidad con otras tramas y lugares, el inicio y el final, con una carga simbólica. Así, en *Amores perros* (González Iñarritu, 2000), existe una metáfora en la narración de la pelea clandestina de canes, acentuando las dificultades de los dos jóvenes protagonistas de clase media baja en la Ciudad de México neoliberal; el personaje del Chivo, por su parte, se pierde en compañía del perro de pelea sobreviviente, en la desértica inmensidad de un basurero. (Zavala, 2005, p. 43)

Existen algunos elementos menos importantes, que ayudan en el análisis: inicio (prólogo o introducción), intertextualidad, ideología, final, género y estilo. De estos destaca el género, noción de categorías o clases, en las cuales, diversos objetos pueden clasificarse por sus características comunes, en una idea generada a partir del Siglo XVIII, brindando desde referencias analíticas a representaciones simbólicas. (Pulecio, s.f., p. 141) Por ejemplo, se asocia el género del cine negro con la descomposición social de una urbe, como en *La ciudad del pecado* (Rodríguez, 2005) o el género de romance con urbes de glamur, como en *Medianoche en París* (Woody, 2011).

Pero ¿Cómo analizar las películas que son adaptaciones de novelas urbanas considerando su intertextualidad con la ciudad real? Para ello se usará el Método de la Hermenéutica Profunda de John B. Thompson (2002, pp. 408-415), donde la Hermenéutica de la Vida Cotidiana, hecha por etnografías y observaciones ordinarias a los escenarios, actores y reglas de los territorios representados en una obra literaria y su adaptación cinematográfica, será interpretada-reinterpretada, por el análisis sociohistórico de estas creaciones artísticas, donde se hará un análisis instrumental, para adentrarse a sus contextos de producción, determinados por la situación económico-político-social, el género y el movimiento artístico, su recepción a través del tiempo y su inscripción aun modelo de representación de estas, en el entendido de la inexistencia de una obra cinematográfica, literaria y en general artística, ajena a su época, a los acontecimientos sociohistóricos, a la ideología del director-autor, y del propio Estado o de la productora durante su creación.

Esta Hermenéutica de la Vida Cotidiana, será también interpretada-reinterpretada por medio del análisis discursivo que también forman parte del Marco Metodológico de la Hermenéutica Profunda. Esto se hará por medio de la interpretación de tres elementos que se encuentran en una obra literaria y en la película adaptada: trama, personajes y escenarios.

Con base en lo anterior, se trata de entender, a través del Método de la Hermenéutica Profunda de John B. Thompson, y la interrelación intertextual entre el cine, la novela y los espacios urbano-arquitectónicos, los

cambios de la segunda mitad del siglo XX en la Ciudad de México, capital de los Estados Unidos Mexicanos, para reconocer qué urbe ha sido, cuál es, y cuál quisiera desde los imaginarios de la modernización construidos desde mediados del siglo XX.

Una modernización entendida como un proceso multidimensional planteado a futuro cuyo fin es la modernidad, paradigma cultural que implica una visión del mundo, que tiene como propósito la simplificación de la realidad, así como la estructuración de conceptos absolutos y universales, que ha creado una percepción positivista que busca la eficacia, la eficiencia, la efectividad, el orden, la racionalización, la sistematización, la clasificación, la estandarización y la mecanización de las urbes, para impulsar una transformación que aspiraré al progreso, el bienestar, la higiene y la salud de la sociedad.

Cabe aclarar que, dentro del Método de la Hermenéutica Profunda, los análisis instrumental e interpretativo, corresponden a los análisis sociohistórico y discursivo, respectivamente, y como lo recomienda Francisco Javier Gómez Tarín, (s.f., p. 9) los dos primeros se soportan con la hermenéutica para extraer significados de la obra artística.

Además, es de considerar que la representación de un imaginario barrial, de una colonia o una zona residencial es equivalente a un corto o largometraje que implica cierto límite socioespacial y temporal, un cronotopo, en palabras de Mijail Batjin (1989, p. 2). Un territorio en donde se desarrolla la trama de ciertos personajes que viven bajo condiciones definidas a través de los eventos que ocurren en la historia. Realidad, imaginario y cine se complementan para producir visiones de ciudad, que dan cuenta de una totalidad narrada. Este estudio es, entonces, un estudio interdisciplinario e intertextual.

La intertextualidad parte de considerar a todo producto cultural (un concierto, una mirada, una película, una novela, un acto amoroso, una conversación telefónica, una ciudad o una obra arquitectónica) como un texto, es decir, como un tejido de elementos significativos que están interrelacionados entre sí, y que son estudiados en términos de las reglas que determinan la naturaleza de este tejido llamado intertextualidad. En otras palabras, todo texto (todo acto cultural y, por lo tanto, todo acto humano) puede ser estudiado en términos de la red de significación a la que pertenece.

El estudio de la intertextualidad tiene entonces, necesariamente, un carácter transdisciplinario (Zavala, 2007:1). De este modo, los personajes de una novela que ha sido aptada al cine asumen el papel de narradores, es decir, se comprende la ciudad a través de sus emociones, sensaciones y memoria, generando un imaginario que interactúa con el imaginario urbano de los habitantes. Los escenarios urbanos también se convierten en personajes. La recepción de esta percepción imaginada es similar, pero distinta, a lo largo de las generaciones que la presencian.

El imaginario es una construcción cognoscitiva, colectiva, integrada por la selección de elementos altamente significativos de la realidad, cuyos significados se encuentran ínterdefinidos por esta, a través de la percepción, las emociones, las sensaciones, la imaginación, el mito, la memoria y la ideología. Esta forma de representación simbólica y emocional va a construir una imagen mental, que contiene los parámetros de significado emocional y con sentido elegidos como referencias que distinguen a un paisaje en el sentido de Gilberto Giménez (2001, pp. 9-10), construcción alegórica del territorio producto de su aprensión y discernimiento.

En lo que respecta al cine urbano, que tienen a un territorio de la ciudad como protagonista, este conforma un imaginario cinematográfico que impacta en la conceptualización del paisaje con el que los espectadores simbolizan a este espacio ciudadano, a partir de la interpretación hermenéutica fundamentalmente del género de la película, los paisajes visuales y sonoros presentados en pantalla y el espacio cinemático que se crea como parte de este territorio simbolizado, que pasara a ser parte del imaginario de carácter estético sobre la ciudad real como el teorizado por Armando Silva (2006) que experimentan como ciudadanos diariamente desde sus memorias poéticas y emociones significativas.

Es esencial señalar la estrecha interrelación entre el espacio físico apropiado de la ciudad como un territorio y su imaginario estético por medio de las imágenes mentales colectivas que lo conforman, y que, al mismo tiempo, están invariablemente interdefinidas en un gran porcentaje por la percepción visual de los ciudadanos de esta espacialidad y la memoria poética que construyen sobre esta, por consiguiente, estos transforman a las percepciones en representaciones simbólicas en forma de paisajes visuales, que están fundamentalmente integrados por imágenes sobre este espacio entretejidas con sentidos y emociones, producto de la cognición de un lugar compuesto por una serie de objetos entre los que se definen interrelaciones de adyacencia y cercanía.

Si se considera que esta espacialidad puede ser percibida directamente del espacio físico material concebido como territorio urbano o de representaciones visuales de este, como las estáticas de la pintura o la fotografía, o las cinemáticas (imágenes en movimiento) producidas por el séptimo arte y la televisión, por ejemplo, entonces, se considera que los imaginarios estéticos conformados sobre la ciudad o sobre la cinematográfica que la representa, están invariablemente compuestos por imágenes simbólicas de distintos lugares físicos espaciales percibidos como parte del paisaje visual que es evocado.

Pero, por más importante que sea la espacialidad en la construcción del imaginario urbano de carácter estético y de sus paisajes (donde los visuales predominan sobre los sonoros, táctiles, olfativos y gustativos),

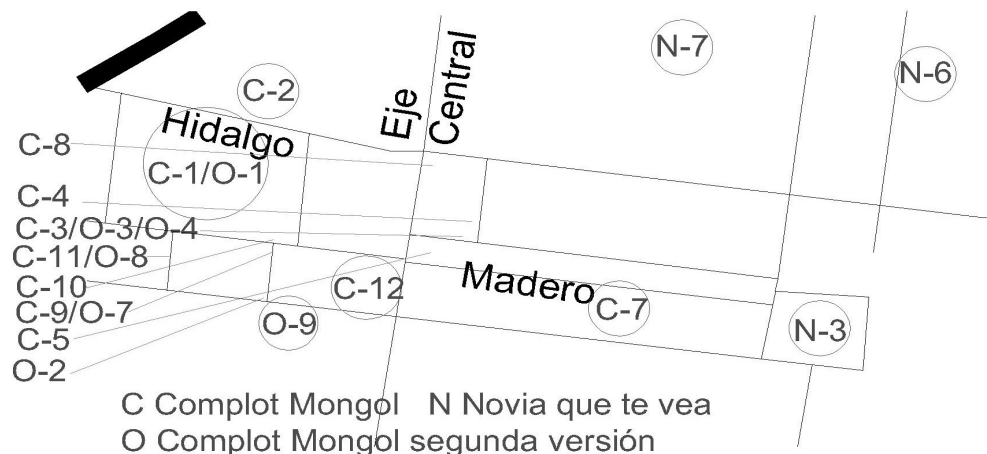
al interactuar con el imaginario fílmico sobre un territorio ciudadano donde están fuertemente imbricados los paisajes ópticos y auditivos de una película a través del relato, la edición, la actuación y el diseño de producción, en una representación simbólica que emergerá de la interrelación de estos dos imaginarios, estos componentes se convertirán en elementos evocativos, que detonaran recuerdos mientras se ve una cinta, donde las imágenes cenestésicas significativas de una toma, una escena o una secuencia, serán acompañadas dependiendo de su grado de importancia por un elemento sonoro, narrativo, de montaje o de puesta en escena representativo.

Estas tomas, escenas o secuencias que retratan distintos escenarios urbanos en las películas serán significadas como cronotopos, es decir, como lugares de alta significación a partir de los cuales se entiende la urbe en su interdefinición con sus actores y reglas, examinados como personajes y tramas, en un primer nivel de intertextualidad entre el cine y la ciudad, que se potencializa aún más cuando los filmes son miradas que reinterpretan, a partir de sus adaptaciones, la visión previa de novelas y otras obras literarias, que forman parte de una etapa de la literatura urbana sobre una urbe, en un segundo nivel de intertextual donde los imaginarios urbanos de carácter estético interactúan con los cinematográficos y los literarios, cada uno con elementos evocadores inscritos en la memoria poética.

2. Los escenarios de la Ciudad de México de mediados del siglo XX.

El complot mongol (Ecezia, 1977), *Mariana, Mariana* (Isaac, 1987) y *Novia que te vea* (Schyfter, 1993) son los títulos usados como casos de estudio, los cuales corresponden al imaginario de una Ciudad de México en plena proceso de modernización. Aunque fueron filmados posteriormente, guardan reminiscencias melancólicas de la urbe de mediados del siglo XX, provenientes de las novelas urbanas en las que se basan. Los escenarios de cada cinta adaptada de sus respectivas obras literarias son importantes para destacar la función del imaginario urbano a partir de la espacialidad de los barrios y colonias de la Ciudad de México.

Figura 1. Mapa de ubicación 1 de locaciones de las dos versiones de *EL complot mongol* y *Novia que te vea*



Fuente: José Antonio García Ayala, 2018.

El complot mongol muestra una urbe entre la aparente opulencia y una infrarrealidad en un submundo sucio, corrupto, que domino el imaginario urbano durante años. Aparecen lugares públicos y elegantes en la puesta en escena (Figuras 1 y 2) como: C-1) la Alameda Central, en la avenida Juárez; C-2) la Iglesia de Corpus Christi, frente a la Alameda Central; C-3) el Café La Pagoda, en la calle 5 de mayo; C-4) el Bar La Ópera, en las calles de Filomeno Mata y 5 de mayo; C-5) el callejón de la Condesa, junto al Sanborns de los Azulejos; C-6) el Sanborns de La Fragua, en la esquina de 5 de mayo y el eje central; C-7) la Plaza de Garibaldi, a un costado del Eje Central Lázaro Cárdenas; C-8) el Restaurante la Casa del Pavo, situado en la calle de Motolinia; e C-9) el Palacio de Correos, ubicado en la esquina de Eje Central y 5 de Mayo. También ambientes clandestinos como: C-10) el Callejón de Dolores, entre las calles de Independencia y Artículo 123; C-11) la calle de Luis Moya, donde está el departamento de Filiberto García; C-12) el Barrio Chino, en el segundo tramo de la calle de Dolores; C-13) un congal en avenida Cuauhtémoc 60, símbolo de prostitución, estafa y crimen.

Recientemente se ha estrenado una segunda versión cinematográfica de la obra, bajo la dirección de Sebastián del Amo (2019), que tienen similitudes en la historia y los personajes, aunque diferencias en algunos escenarios que cuando coinciden ratifican su peso dentro del imaginario que construyen, siendo los que aparecen en la puesta

escena: O-1) la Alameda Central, en la avenida Juárez; O-2) la Cantina Don Pepe, en la esquina de Independencia y Dolores; O3) el Café La Pagoda, en la calle 5 de Mayo; O-4) el Bar La Ópera, en Filomeno Mata y 5 de Mayo; O-5) la Alameda de Santa María la Ribera, en la calle Salvador Díaz Mirón; y O-6) una casona del Pedregal de San Ángel. Aparecen ambientes clandestinos como: O-7) el Callejón de Dolores, más visible que en la primera versión; la calle de Luis Moya; O-8) el Barrio Chino, en la calle de Independencia; y O-9) la Plaza Santos Degollado, en el cruce de Independencia y Marroquí.

Bajo el sentido histórico, lo que se muestra en la película, mientras avanza, es una ciudad *underground*, llena de corrupción, de barrios oscuros donde reina la criminalidad. Estos barrios clandestinos, se relacionan de dos maneras con los sitios exclusivos capitalinos de políticos y jefes policiacos, uno, porque ambos mundos conviven dentro del Centro Histórico del antiguo Distrito Federal, y dos, porque la cinta revela el vínculo entre Estado y crimen, entre política y bajo mundo a través de intereses corruptos.

Figura 2. Mapa de ubicación 2 de locaciones las dos versiones de EL complot mongol y Novia que te vea.



Fuente: José Antonio García Ayala, 2018.

El barrio chino que abarca un par de manzanas entre las calles de Artículo 123 e Independencia, nace con la emigración de chinos a principios del siglo XX, quienes se establecieron en Baja California y Torreón, provenientes sobre todo de Cantón, y de California. La persecución e incluso matanza de ellos en 1911, los obliga a establecerse en otros estados de la república como la Ciudad de México. En su origen representó una mancha comercial de lavanderías, tiendas, cafés y pequeños comercios, y fue hasta la década de los 40, cuando surgieron los primeros restaurantes de comida típica de ese país como el Shangai, en el Callejón de las Damas. Este sufre entre los 50 y los 70, una degradación que se agravará con el fin de siglo XX, hasta el 23 de junio del 2006, cuando el jefe de Gobierno del Distrito Federal, Alejandro Encinas, inicia la primera etapa de su rehabilitación, de varias más (China today, 2006).

Figura 3. Mapa de ubicación de locaciones de Mariana, Mariana y Novia que te vea.



Fuente: José Antonio García Ayala, 2018.

En *Mariana, Mariana* no aparece una ciudad peligrosa, sino ideal ante la inocencia de un niño, que en los 50 juega solo en los parques, y no sabe de burdeles o cantinas, ni de vida nocturna o criminal. Los escenarios de la colonia Roma (Figura 3) son amables e iluminados, sobre todo los exteriores filmados de día o de tarde, entre los que están: M-1) la Plaza Río de Janeiro, en la calle del mismo nombre; M-2) la avenida Insurgentes, casi desconocida en la cinta; M-3) el Colegio México, ubicado en la esquina de las calles de Mérida y Durango; M-4) la Plaza Luis Cabrera, entre las calles Guanajuato y Zacatecas; M-5) la Dulcería Celaya, situada en la calle de Orizaba; M-6) el Templo de la Sagrada Familia, también en la calle de Orizaba; M-7) la Nevería Bella Italia, en Orizaba casi esquina Álvaro Obregón, que cerro y espera ser reinaugurada; M-8) los vitrales de la Casa del Libro, en la esquina de Orizaba y Puebla; M-9) el Panteón Francés de la Piedad, en la avenida Cuauhtémoc; M-10) el Cine Balmori, ya desaparecido, en las calles de Orizaba y Álvaro Obregón; M-11) el Parque México, en la avenida México (aunque éste está en la colonia Condesa); M-13) herrería, carpintería y mampostería de casonas donde adornos vegetales, ornamentos, rosetones, balcones, puertas y ventanas ostentan el encanto *nouveau* o *decó*; y M-14) el Multifamiliar Juárez y otros edificios demolidos, en la avenida Cuauhtémoc. Existe una lucha entre lo moderno y lo viejo, entre la vida novedosa del departamento y la familiar de la casa, entre la modernización estadounidense y la tradición mexicana, inscrita en el imaginario urbano.

En *Novia que te vea* aparecen en distintos encuadres locales y calles del Centro Histórico. La puesta en escena sigue pocos escenarios exteriores, tal vez por esta relación con lo privado que se retrata a partir del punto de vista femenino. Entre los escenarios exteriores inscritos en el imaginario urbano destacan algunos edificios que incluso contienen referencias árabes: N-1) el Cine Lido, con su torre mudéjar, en la avenida Tamaulipas; y N-2) el Museo del Chopo, con cierto aire morisco, en calle Enrique González Martínez. Aparecen, por otra parte, imágenes del Centro Histórico y zonas cercanas; N-3) la Catedral y la Plaza de la Constitución, en la calle del mismo nombre (en maqueta); N-4) un taller de costura y una vecindad en la Lagunilla, por el Paseo de la Reforma; N-5) Iglesia de San Juan Bautista, en la calle Felipe Carrillo Puerto en Coyoacán; N-6) el Colegio de San Ildefonso, en la calle

de San Ildefonso; N-7) y la calle de República de Chile, donde se venden vestidos para novias. La mujer se aleja de casa en compañía de la familia o del novio y así aparece: N-8) el Parque México, en avenida México, y alguna casa de la colonia Condesa; y N-9) el Mirador de San Lorenzo, en la carretera Xochimilco-Oaxtepec.

En materia de escenarios exteriores, destacan la cocina, la recámara y el jardín como símbolos de intimidad y feminidad de aquellos años. Es curioso, hacer notar que las tres historias implican comunidades de migrantes. En el caso de *El complot mongol* son los nuevos residentes chinos; en *Novia que te vea*, los recién llegados son judíos; mientras que, en *Mariana, Mariana*, la diversidad multirracial es una característica del territorio que describe: hay chinos, japoneses, libaneses, judíos, norteamericanos. Algunas veces, se presentan acciones de discriminación a estos migrantes, muestra de ello, es la expresión: «chino, chino, japonés, come caca y no me des» (Pacheco, 1982, p. 5).

Figura 4. Imágenes de distintos lugares etnografiados y observados en la Ciudad de México.



Fuente: Ulises Paniagua Olivares, 2017

Toda esta gama de lugares mencionados conforma dos grandes escenarios en la Delegación Cuauhtémoc, más tres aislados fuera de estos, que fueron etnografiados y observados (Figura 4) como parte de la Hermenéutica de la Vida Cotidiana, en donde se reconocieron las huellas de la modernización en sus elementos urbanos y arquitectónicos que delimitan distintos ambientes, que condicionan las reglas con las que interactúan sus actores, en sus actuales prácticas, tradiciones y costumbres.

Entre estas destacan las evocativas relacionadas con los recorridos urbanos impulsados por las narrativas literarias de novelas como *El complot mongol* y *Las Batallas en el Desierto*, magnificadas en sus respectivas adaptaciones fílmicas, donde se evidencia las transformaciones desiguales que este proceso ha tenido en estos, pues todavía se observan elementos físicos y sociales, del pasado, que conviven aquellos propios de su intento de homogenización del mundo y de la vida urbana impulsado por las promesas de progreso, bienestar y un futuro mejor, percibidas en sus paisajes fundamentalmente visuales, y en recordadas en la memoria poética inscrita en el imaginario urbano.

3. La modernización de la Ciudad de México a través de tres películas

A continuación, se presenta un breve análisis instrumental (sociohistórico) de las películas referidas, situadas ante tres factores importantes: el contexto sociohistórico de las décadas en que se filmaron las cintas, el contexto sociohistórico cuando se publicaron las novelas y el contexto sociohistórico de las décadas a las que alude la narrativa de cada una de estas obras artísticas.

En cuanto al contexto sociohistórico de la producción de las cintas, es necesario mencionar que estas tres se hicieron en un periodo corto que comprende de 1977 a 1993, pero contiene cambios radicales en la manera de producir, distribuir y exhibir el cine. La película *El complot mongol* se realizó en el periodo presidencial de José López Portillo, una etapa difícil para el cine nacional, debido a la desmantelación del aparato estatal erigido en la presidencia de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), impulsando una producción privada con cintas de bajo presupuesto e ínfima calidad, a excepción de las hechas por directores como Jaime Humberto Hermosillo, Jorge Fons, Alberto Isaac, Raúl Araiza, Raymonde Carrasco, José Estrada, Felipe Cazals y Arturo Ripstein, que trataron

de hacer un cine digno en medio de un proceso de degradación del cine industrial, proceso iniciado desde fines de los 50, que llegó a su punto más deplorable entre 1976 y 1988, cuando domino el cine de ficheras, las sexy comedias, el narco cine y el cine de estrellas de la televisión y la música, que contaba con canales de distribución y exhibición dominados por el Estado que decantaban fundamentalmente en la Compañía Operadora de Teatros, Sociedad Anónima de Crédito Variable (COTSA), respectivamente.

Por su parte, la cinta *Mariana, Mariana* se produjo cuándo se iniciaba el rescate del cine nacional. En 1983, el presidente Miguel de la Madrid creó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), coordinado por la Secretaría de Gobernación a través de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), que fue punta de lanza en materia cinematográfica de una administración maltrecha por una severa crisis económica, heredada por el gobierno anterior. El cineasta Alberto Isaac ocupó la dirección de este organismo hasta la mitad del sexenio, cuando fue relevado por Enrique Soto Izquierdo.

En esta etapa, los esfuerzos del IMCINE para reanimar el cine de calidad, resultaron tímidos y aislados, aunque con logros significativos, como la celebración del III Concurso de Cine Experimental, una secuela tardía de los dos realizados en los 60. La crisis no se reflejó cuantitativamente en la producción privada, que mantuvo una cifra similar al abatir drásticamente sus costos de obras caracterizadas por su pobreza exacerbada (Lara, 1998).

Novia que te vea, en cambio, posee condiciones de producción, distribución y exhibición muy distintas, pues pertenece al periodo presidencial de Carlos Salinas de Gortari, cuando se terminó de dismantelar el aparato estatal que controlaba al cine mexicano, con la venta de COTSA, que fue producto de la consolidación de las políticas neoliberales y del proceso de globalización impulsado con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, con ese hecho el IMCINE se convierte en el principal productor de películas, debido a que las grandes empresas privadas no se adaptaron a las nuevas condiciones de exhibición destinadas a captar espectadores de ingresos económicos medios, que demandaban cine que compitiera con el hollywoodense, y por consiguiente de mayor calidad, al que estas ofrecían destinado a las población de menores ingresos económicos.

Este mismo contexto sociohistórico, Rosa Nissán escribe la novela *Novia que te vea* en 1992, inscrita en un momento en que se da una apertura a las obras literarias que muestran la heterogeneidad de la sociedad capitalina, apareciendo nuevas voces que van diversificando sus tramas entre las que están las que muestran las miradas femeninas, que profundizan en los sentimientos producidos por la otredad y se presentan personajes que buscan emanciparse de las reglas de una urbe en transformación.

Al igual, que la novela *Novia que te vea, Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco se publica en 1980 pocos años después que su adaptación cinematográfica fuera producida, distribuida y exhibida (Paniagua & García, 2021), por lo que, su contexto sociohistórico es similar, dentro de una época de crisis económica, política y social, donde en la literatura urbana se abren paso las narraciones que hablan de la destrucción del urbe del pasado, y se plantea una crítica a una sociedad capitalina por su doble moral y su resguardo a ultranza de las apariencias, cuyas viejas estructuras se caían a pedazos.

Por su parte, la novela de Rafael Bernal (1979), *El complot mongol* de 1963, se publicó en un momento en que la producción literaria abre paso a nuevas propuestas de los jóvenes creadores de la literatura de la onda, que guardan en común con otras propuestas literarias sus crítica a esa ciudad cosmopolita más luminosa que había sido retratada en la década anterior por novelas como *La región más transparente*, y muestra el descontento de una sociedad capitalina que se abre al mundo, pero que se manifiesta reaccionaria a las injusticias e inequidades que se viven en ella, producto de una visión más oscura sobre la realidad que se vivía en aquella época (Paniagua & García, 2022, p. 4-5).

Si nos referimos al contexto sociohistórico de los argumentos de estas tres películas, estos resultan interesantes por dos razones. La primera es el contenido semiótico y contextual de la Ciudad de México que representan a mediados del siglo XX, es decir, las cintas poseen en común una mirada melancólica de una urbe menos caótica y descifrable para el habitante, que se ha ido, para formar parte de la memoria colectiva. La segunda, porque se trata de filmes con guiones adaptados directamente de las novelas urbanas. De esta manera, se practica el análisis de la obra cinematográfica derivada de un imaginario literario, que nace, a su vez, de un imaginario urbano, en un ejercicio intertextual.

El contexto histórico de la ciudad retratada corresponde de las regencias de Fernando Casas Alemán de 1946 a 1952 (durante la presidencia de Miguel Alemán Valdés) a la de Alfonso Corona del Rosal de 1966 a 1970 (cuatro años de la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz, pasando principalmente por la regencia de Ernesto Peralta Uruchurtu de 1952 a 1966 (que abarco las presidencias de Adolfo Ruiz Cortines, Adolfo López Mateos y dos años de la de Gustavo Díaz Ordaz), donde se promovió una gran cantidad de obra pública en el entonces Distrito Federal: se embelleció el Paseo de la Reforma sembrando flores; se construyeron 150 mercados públicos, se ordenó la construcción del Rastro y Frigorífico del D.D.F. en 1954; se inauguraron unidades habitacionales en San Juan de Aragón y el Peñón; se amplió el Bosque de Chapultepec y se construyeron 324 escuelas (Villasana & Gómez, s.f.).

Sin embargo, se critica a estas regencias porque muchas de estas intervenciones solo significaron imagen y apariencia, pues la pobreza y la marginación de los sectores populares fueron más intensas que antes, aparte de la falta de libertad de expresión y la censura hacía todo aquello que significara para el grupo gobernante, una falta

a la moral, por lo que, se cerraron cabarets y centros nocturnos, acabando con la vida nocturna de la ciudad, se cerraron los cafés cantantes y se limitaron las presentaciones de músicos de rock extranjeros, restringiendo las opciones de entretenimiento de la juventud y se acosaron y metieron a la cárcel a críticos del gobierno como el actor Jesús Martínez "Palillo" Rentería.

En la novela *El complot mongol*, narración además está inmersa dentro del contexto de la Guerra Fría, donde mezcla el amor, la traición y la tristeza con la crítica en general a ese México y a su política nacional e internacional, así como la seriedad con que se tratan este tipo de temas y otros, todos ellos tópicos de los que se mofa Rabel Bernal dentro de un retrato oscuro la Ciudad de México y caricaturesco de la sociedad capitalina que habitan ambientes de corrupción y violencia que condicionan la vida cotidiana, pero que inevitablemente seguirán modernizándose (Paniagua & García, 2022, pp. 15-16).

Es interesante la concordancia en el discurso literario y cinematográfico en *Las batallas en el desierto* (Pacheco, 1982), novela en la que se basa *Mariana, Mariana* (Paniagua & García, 2021), que pasa en el sexenio de Miguel Alemán, entre 1946 y 1952, época de efervescencia patriótica impulsada por una visión priista de proteccionismo y progreso, de un Estado benefactor con dudosas intenciones. Pacheco retrata el imaginario de una urbe en desarrollo, pero corrupta, que empieza a descomponerse. Algunos personajes de la trama han hecho carrera a base de «tranzas», «trinquetes» y compadrazgos:

Fue el año de la poliomielitis: escuelas llenas de niños con aparatos ortopédicos; de la fiebre aftosa: en todo el país fusilaban por decenas de miles reses enfermas; de las inundaciones: el centro de la ciudad se convertía otra vez en laguna, la gente iba por las calles en lancha (...) Qué importa, contestaba mi hermano, si bajo el régimen de Miguel Alemán ya vivimos hundidos en la mierda (...) Escribíamos mil veces en el cuaderno de castigos: Debo ser obediente, debo ser obediente, debo ser obediente con mis padres y con mis maestros. Nos enseñaban historia patria, lengua nacional (Pacheco, 1982, p. 10).

Entramos así a la confrontación de dos imaginarios urbanos: el de los capitalinos, que padecen la crisis social y urbana que comienza a gestarse desde esos años, y el hiperreal, de visión oficialista, que no deja de ser una eterna promesa, vecina pero inalcanzable:

Decían los periódicos: (...) El símbolo sombrío de nuestro tiempo es el hongo atómico. Sin embargo, había esperanza (...) Para el impensable año dos mil se auguraba -sin especificar cómo íbamos a lograrlo- un porvenir de plenitud y bienestar universales. Ciudades limpias, sin injusticia, sin pobres, sin violencia, sin congestiones, sin basura. Para cada familia una casa ultramoderna y aerodinámica (palabras de la época). A nadie le faltaría nada (...) El paraíso en la tierra. La utopía al fin conquistada. (Pacheco, 1982, p. 11)

Carmen Elisa Gómez Gómez destaca la forma en que los procesos liberales se repiten en épocas distintas pero similares. Acentúa que la presidencia de Miguel Alemán tiene un parecido con la de Miguel de la Madrid (1982-1988), en la apertura a inversiones extranjeras e ideas de progreso y desarrollo, y en este cruce de dos contextos, en la búsqueda pretérita de historias, el cine reproduce el presente:

Aunque de mirada melancólica, es interesante la correspondencia de la película con respecto a dos contextos socioeconómicos capitalistas extremos: el de su creación, y el de la historia que cuenta. En la película confluyen dos tiempos históricos conectados por ciertos paralelismos políticos: la presidencia de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) con la de Madrid, unidos por su tendencia a la apertura comercial y económica. En el sexenio de Alemán se privilegiarían los apoyos a la clase empresarial, mientras que en el de la Madrid se da inicio a una nueva etapa de en la economía mexicana, privilegiando nuevamente a los empresarios, pero en este caso a los extranjeros, con la aplicación de tratados comerciales como el GATT, el antecedente del TLC (Gómez Gómez, 2015, pp. 108-109).

Así, los procesos neoliberales que arreciaron con el arribo de Carlos Salinas de Gortari al poder (1988-1994), tenían un antecedente fuerte y evidente en la política del presidente Miguel de la Madrid (1982-1988). La implementación de estas políticas condujo a diversos artistas a ejercer un cuestionamiento, en sus obras, sobre la idea de progreso que el neoliberalismo propagaba. Comienza a cuestionarse el paternalismo del Estado, y con él, al propio sistema social y familiar.

En el caso de *Novia que te vea*, la película crítica la perpetuación del sistema masculinista, que quiere imponer, también a través de la madre autoritaria, su voluntad como el único factor determinante en el destino matrimonial de sus hijas. Este índice de poder p(m)aternal es determinante, precisamente porque representa el enlace entre el ámbito doméstico y el sector extrafamiliar; es decir, es la lucha de la mujer, en busca de la conquista del espacio público de la ciudad (Gómez, Gómez, 2015, p. 111). En el caso de la novela urbana *Novia que te vea*, la temática es exactamente la misma. (Nissan, 1992).

Lo interesante en este traslado intertextual, es que ambas épocas son importantes en la transformación política de la mujer y su participación ciudadana. Esta novela urbana se sitúa en la presidencia de Miguel Alemán, cuando la mujer luchaba por su derecho a trabajar en empleos eventuales y por acudir a la universidad. En el

contexto en el que se filma la película, la mujer buscaba su aceptación en empleos como profesionista, dejando a un lado su imagen solo de ama de casa, buscando independencia económica y mejores puestos laborales. Es una etapa histórica en que la mujer transforma las prácticas socioculturales de la urbe, las dinámicas laborales-familiares en el entonces Distrito Federal. Las demoliciones de edificios históricos e identitarios tras el sismo de 1985 motivaron, en adición, el surgimiento de una crítica urbana, melancólica pero realista. Crítica que de lo urbano pasó a lo nacional, conformando importantes partidos de izquierda en aquellos años.

4. Intertextualidad en *El complot mongol*, *Mariana, Mariana* y *Novia que te vea*

En el análisis interpretativo, los elementos que se establecen para las tres películas en imagen, sonido, montaje, narración, inicio, ideología y final son, en los tres casos, filmados entre los 70 y 90 del siglo XX, hechos con un lenguaje visual y sonoro conservador, clásico. La narrativa es estandarizada, con una cámara siempre objetiva y emplazamientos poco arriesgados. Los inicios y los finales no son remarcados, no se emplean con intención, excepto en *Mariana, Mariana*, donde el final es metafórico. El sonido es un acompañante de la imagen, cuando mucho un ambientador, excepto en *Mariana, Mariana*, donde el bolero Obsesión, “por alto esté el cielo en el mundo, por hondo que sea el mar profundo...”, es esencial en la banda sonora. La edición se produce con escenas largas con cortes toscos, mal logrados.

En cuanto a la narrativa, esta se revisa desde tres elementos del análisis interpretativo (discursivo): a) El contexto sociohistórico que describen tanto el guion como la realización; b) Los personajes, tanto los protagonistas como los secundarios interpretados hermenéuticamente a través de sus acciones; y c) Los paisajes visuales y los escenarios urbanos elegidos para su creación, y que mucho testifican sobre una manera particular de ver la ciudad, es decir, de imaginarla desde lo real.

Se presenta a continuación un análisis de cada cinta, en dos etapas. La primera aborda el estudio de las historias y los personajes. La segunda se centra en los paisajes visuales y escenarios de la Ciudad de México, donde fueron filmadas las cintas. Sin más preámbulo, nos dirigimos hacia aquellas fantasmagorías, como las llama Armando Silva (2006, p. 113), que revelan imaginarios urbanos a través de la pantalla grande:

1) *El complot mongol*, de Antonio Eceiza, con guion de este y Tomás Pérez Turrent, adaptado de la novela de Rafael Bernal (1979) del mismo nombre. Tanto el libro como la película entretienen una historia dentro de un submundo criminal, junto a la falsedad de la política mexicana, en una alusión al sistema institucional imperante. Es una cinta del género del cine negro, que describe una realidad sociopolítica abrumadora, donde un detective privado, Filiberto García, es contratado por altos funcionarios del gobierno para detener una intriga, aparentemente organizada por chinos, donde se pretende asesinar al presidente de Estados Unidos de América en México. La base de operaciones es el barrio Chino, específicamente el callejón de Dolores, uno de los principales cronotopos que se conforman en esta narrativa audiovisual, con una alta significación retomada del relato literario.

Al avanzar la historia se descubre un oscuro interés de la política nacional, y una intención de manipular al detective, quien se rebela. La mirada del protagonista es la de un matón, ex detective y policía, y cuestiona la normatividad social, y al mundo en general, con una muletilla crítica: «pinche Martita», «pinche intriga internacional». El filme resignifica la confrontación y ruptura posmoderna contra la modernización establecida por el régimen político, donde el habitante se cuestiona: ¿por qué debe funcionar así el ambiente urbano y nacional?

Al inicio de los años 50, Uruchurtu emprendió una campaña denominada ‘La Cruzada de la Decencia Teatral’, a través de la oficina de espectáculos de la Ciudad de México, para ‘adecentar’ los espectáculos que eran presentados. Lo que preocupaba al funcionario y a sus colaboradores, eran los espectáculos donde las mujeres enseñaban «un poco» de su cuerpo, o con alguna connotación erótica.

Con la premisa de que “el teatro puede fomentar o combatir la inmoralidad”, un equipo al mando del escritor Luis Spota recorría los teatros para supervisar la “calidad moral” de las obras presentadas en estos. Era nota recurrente en la prensa nacional el cierre de estos recintos y la suspensión temporal o definitiva de las actividades de artistas, actores, directores, vedettes denominadas “nudistas” o “exóticas” y criticadas duramente por sus coreografías donde abusaban del frenético movimiento de sus caderas y por sus escasos vestuarios que dejaban ver sus ombligos y hasta sus muslos (Espinoza, 2012).

En la película, se presentan dos urbes en el mismo territorio: una de cafés y restaurantes elegantes; otra de moteles, congoles, callejones y calles oscuras. Es la lucha urbana de la crudeza contra la imagen moral, «mocha», de la regencia capitalina, que no puede negar la realidad. Estos oscuros tejemanejes políticos desembocarían, más tarde, en el Movimiento Estudiantil de 1968, que respondía a la represión del Estado, así como a los abusos de la policía corrupta. En esos años, la Villa Olímpica y las instalaciones para los Juegos Olímpicos son criticadas, mientras el país padece grandes problemas.

De *El complot mongol* destaca cómo la intertextualidad no solo se da en la transición de la novela de Rafael Bernal a la película de Antonio Eceiza; sino que la historia es revalorada en una segunda cinta, dirigida por Sebastián del Amo (2019), quien quiere «situar a la novela en su justa medida y en su lugar histórico, darle la importancia que tiene». También existe una novela gráfica con un guion de Luis Humberto Crosthwaite e ilustraciones de Ricardo

Peláez (Bernal, 2017), quien comenta que «la novela gráfica recupera la sordidez recóndita del México moderno». Crosthwaite, resalta el lenguaje de la historia, plagada de «pinches». «Pinche complot», «pinches chinos», «pinche Martita».

A decir de Ricardo Peláez, como trama *El complot mongol* «tiene una historia muy sabrosa, personajes entrañables, una trama con giros dramáticos, temáticos y argumentales» (Aguilar Sosa, 2017). La intertextualidad del imaginario del barrio Chino es trasladada desde la novela y se reproduce en las dos versiones cinematográficas y la novela gráfica, que respetan el ambiente del Callejón de Dolores, y el imaginario underground del pasado, que persiste en la memoria poética a pesar de sus rehabilitaciones, y es evocado en los paisajes visuales de las cintas.

2) *Mariana, Mariana* fue iniciada por el director José Estrada, quien fue sustituido al morir por Alberto Isaac. El guion, escrito por Luis Estrada y Vicente Leñero, es una adaptación de la novela *Las batallas en el desierto*. El filme ganó los premios Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas a la mejor película, a la mejor dirección, a la Mejor Coactuación Femenina, Mejor Guion Cinematográfico, Mejor Edición, Mejor Ambientación, Mejor Escenografía, Mejor Actor de Cuadro y un premio especial al actor Luis Mario Quiroz Acosta por su interpretación de Carlitos, el protagonista.

En cuanto a géneros cinematográficos, es de resaltar que, aunque las películas analizadas son de sensibilidades diferentes, poseen en común cierta crítica política y social hacia la modernización de la Ciudad de México. En *Mariana, Mariana*, filme de género melodramático, el protagonista Carlitos vive en la colonia Roma, escenario esencial de su existir y navega en una ciudad con ambientes inmersos entre las ventajas y los horrores de lo novedoso durante la presidencia de Miguel Alemán. Está a punto de entrar a la adolescencia cuando se enamora de la mamá de Jim, una mujer hermosa con una relación clandestina con un alto funcionario gubernamental. La sociedad capitalina del momento desaprueba e incluso repudia el beso tierno que esta le regala a Carlitos, cuando este escapa de la escuela para buscarla, mientras sus padres intentan alejarlo de su amor.

En estas intertextualidades es de mencionar la canción *Las batallas de Café Tacvba* de 1992, inspirada en la novela *Las batallas en el desierto*, donde se destaca el amor inocente y profundo de Carlitos por Mariana, el cual es enjuiciado moralmente por su familia. Mariana desaparece misteriosamente (se sospecha su muerte), como metáfora de la pérdida de la Ciudad de México de aquellos años. Ambas, urbe y amada, viven solo en la memoria del protagonista, quien cuenta la historia y crítica, la institución familiar mexicana. Es una historia de amor y desamor que desafía la moral y las buenas costumbres para terminar de manera trágica; una metonimia del aparente periodo de bonanza y desarrollo bajo su verdadera máscara de hipocresía y falsa moral.

Se muestra una figura del padre, casi sagrada, que tiene dos familias, la principal y la de la «casa chica», incluyendo esposa e hijos, práctica cultural de la estructura familiar vista con cierta naturalidad, que es desaprobada en lo privado, y aceptada en lo público (al igual que el comportamiento del padre de Jim). Por otra parte, la muerte de Mariana se sugiere como un feminicidio, ejecutado u ordenado por el padre de Jim. Respecto al crimen, la sociedad prefiere guardar silencio. La secuencia final del filme incluye imágenes de edificios de la Roma que son demolidos tras los daños del sismo de 1985, mientras una voz en off repite las líneas finales de José Emilio Pacheco en *Las batallas en el desierto*:

Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quien puede tener nostalgia. (Pacheco, 1982, p. 52)

En relación con la visión de los personajes, la mirada es la de un niño donde la ciudad no es un conjunto de oficinas, cantinas o rutas de autobuses; sino que es una urbe íntima, de paisajes visuales, con calles donde la casa, el colegio, el parque y el departamento del amigo son cronotopos del universo de Carlitos. En la novela y en la película las tramas entienden el mundo desde la perspectiva de un chico, con un punto de vista distinto al de los adultos, que, entre promesas de modernización y críticas hacia esta, se acerca más a la última, inscritas en la memoria poética de un imaginario urbano donde subyace la pregunta: ¿llegó la modernización, es importante, en qué forma modifica el sentido de los habitantes?

3) *Novia que te vea*, realizada por Guita Schyfter, cuenta con un guion de Hugo Hiriart, basado en la novela, del mismo nombre, escrita por Rosa Nissán (1992). Parece un melodrama romántico, pero la cinta se inserta, en realidad, dentro de un cine experimental feminista de esos años. Un feminismo casi invisible para las multitudes de nuestro país.

Es imposible desligar el género de las intersecciones políticas y culturales en que invariablemente se produce y se mantiene, pues se critica la idea de patriarcado universal y la oposición binaria masculino/femenino por considerar que descontextualizan la especificidad de lo femenino y la separan analítica y políticamente de la constitución de clase, raza, etnia y otros ejes de relaciones de poder que constituyen la identidad como lo indica Judith Butler (2007).

En la historia del filme, un par de mujeres jóvenes, nacionalizadas mexicanas, luchan contra los prejuicios e imposiciones de un sutil machismo familiar en los años 50 del siglo XX, donde a la mujer se le ve como un objeto doméstico, una novia obligada, que bajo ningún motivo debe estudiar una carrera. El argumento aborda la infancia

y adolescencia de Oshinica y de Rifke, su mejor amiga, a través de su diario, en una Ciudad de México donde reinan los programas de radio, de televisión y las películas. Ambas son descendientes de migrantes judíos que llegaron en barco antes de la primera mitad del siglo XX, y que viven en la calle de República de Chile, en el barrio de La Lagunilla, donde su comunidad vende vestidos de novia, uno de los principales cronotopos cinematográficos retomados del relato literario y articulados a los paisajes visuales cinematográficos. En este ambiente, una de ellas luchará por estudiar una carrera universitaria, y la segunda, por combatir la presión social del matrimonio, lo que será difícil.

Esta cinta es un ejemplo de la importancia del punto de vista feminista, y de cómo éste, a través del cine, en tanto productor de imágenes, representaciones, significados e ideologías, aparece como un terreno óptimo para el rastreo del modo en que se han construido las subjetividades, desde su popularización en las primeras décadas del siglo XX, hasta la actualidad. En este sentido, el cine, a través de este tipo de propuestas, ofrece a los estudios de género una fuente de primer orden para el análisis de las representaciones socialmente dominantes sobre lo femenino y lo masculino y las características asignadas a cada uno (Laguada, 2006, pp. 143-145). Rosa Nissán ha declarado al respecto de su película:

Cuando recibí los primeros comentarios, supe que había escrito la autobiografía de una generación, mucha gente dijo: yo escribí esa novela. También supe que tiene muchas lecturas, su lectura atrae desde jovencitas de once años, hasta profesoras y profesores universitarios. (Central de Noticias Diario Judío, 2018)

Por otra parte, la intertextualidad se ubica en el sistema de miradas, en el carácter de metaficción audiovisual (Zavala, 2002, p. 1). La metaficción es una estrategia donde el espectador toma conciencia de las conversaciones narrativas que hacen esta distancia. En otras palabras, la fuerza de la metaficción consiste en que entra y sale de una convención narrativa particular.

En el caso del séptimo arte, éste se convierte en un cine de miradas. Particularmente, en esta cinta asistimos a la inversión del discurso del cine tradicional mexicano en el sentido de que las historias casi siempre son contadas desde el punto de vista masculino. Es una historia de mujeres contada desde el punto de vista de ellas. Asistimos así a la dimensión discursiva inversa del punto de vista de la cámara cinematográfica (Zavala, 2007, p. 159), en una perspectiva de género.

De la misma manera, la visión de la ciudad se realiza a través de los personajes femeninos de aquellos años, reduciéndola a escenarios de casa, fragmentos de calles cercanas a esta e interiores de automóviles, donde transcurre la trama en la cual la mujer es poco participante del espacio público, lo que deja mucho qué pensar en cuestión urbana. Es una de las primeras películas mexicanas que trata el tema de la rebeldía femenina, que tiene sus antecedentes en Una familia de tantas (Alejandro Galindo, 1948), y Como agua para chocolate (Alfonso Arau, 1992).

Al criticar la estructura familiar, se pone en tela de juicio, de manera indirecta, al Estado y sus políticas públicas urbanas. La cinta hace una crítica a la perpetuación del sistema masculinista, que se quiere imponer, también a través de la figura de la madre autoritaria, su voluntad como la única determinante en el destino matrimonial de sus hijas. Este índice de poder p(m)aternal representa el enlace entre el ámbito doméstico y el sector extrafamiliar (Gómez Gómez, 2015, p. 111), es decir, es la lucha de la mujer, en busca de la conquista del espacio público ciudadano inscrita en la memoria poética y simbolizada en el imaginario urbano.

5. Conclusiones: crítica de la novela urbana adaptada al cine sobre la modernización de la Ciudad de México.

Los anteriores resultados muestran porqué es importante el análisis cinematográfico dentro de los estudios urbanos, considerando la intertextualidad entre el cine, la literatura y la ciudad. La razón es provocadora para los académicos reduccionistas: porque este análisis sirve para entender y reinterpretar las formas simbólicas representadas en una película adaptada de una novela urbana a partir de ambientes, paisajes, sensaciones, emociones, anhelos, dudas, angustias y códigos de lenguaje o corporales de los personajes-habitantes de una ciudad, con la finalidad de reinterpretar a ésta y a sus habitantes, en sus distintas etapas históricas y niveles, a partir de la mirada del séptimo arte que reinterpreta la literaria, en a que se basa, enfatizando los elementos altamente significativos de esta.

Para conseguir una revisión interpretativa del cine y la literatura sobre la ciudad, se emplean diferentes metodologías, como el análisis simultáneo, donde se proyectan los fotogramas de una escena y secuencia y se hace comentarios sobre ellos; o el análisis formalista hecho a través de sonido, imagen, montaje, etc., que es el más indicado, aunque no el único, pues como bien lo entiende Paul Ricoeur no existe en sí el concepto género, sino que se aplica un «género» de metodología que mezcle algunos elementos de un tipo de análisis con algunos otros, para buscar la complejidad analítica (Ricoeur, 1994, p. 159-198), tal como se encontró en la interrelación de los análisis instrumental e interpretativo dentro del marco del Método de la Hermenéutica Profunda.

Esta interrelación construye una metodología hermenéutica transdisciplinaria, cuyos resultados dan cuenta de la importancia de los análisis cinematográfico y literario en el estudio de los procesos urbano-arquitectónicos,

decodificando las formas simbólicas con una condición de inmortalidad producidas por el cine y la literatura.

Hoy en día se conoce la imagen de la Ciudad de México de los siglos XVI, XVII y XVIII gracias a los cuadros de los pintores de aquella época, quienes legaron lienzos y biombos que contienen el imaginario de Tenochtitlan o de la ciudad virreinal. En los siglos XIX y XX se consiguió una estampa más fiel a través de los daguerrotipos y de la fotografía, mismos que generaron sus propios imaginarios (como ocurre con las visiones panorámicas y aéreas de la metrópolis, o en la obra de Nacho López y Manuel Álvarez Bravo, quienes retrataron barrios, habitantes y prácticas culturales).

Así, los escenarios capturados por la cámara se vuelven elementos de análisis y registro donde se descubre cómo es el espacio de una historia, como ocurre con los naturales y su relación simbólica con el estilo de la arquitectura, el diseño urbano y otras formas de diseño, los objetos y su distribución en el espacio, además de los elementos que identifican a cada personaje. (Zavala, 2005, p. 43).

En el caso de Latinoamérica hay cintas que demuestran la dura realidad social a la que se enfrentan los grupos e individuos marginados en medio de callejones, barrios, baldíos, favelas o cinturones de pobreza. Otros filmes presentan una ciudad fragmentada, producto de divisiones urbanas generadas por la dualidad entre pudientes y pobres, separados apenas por una barda, una frontera, una avenida. En ellas se identifican locaciones (escenarios urbanos) que van desde los marginales, hasta lugares de alta exclusividad.

Por su parte, la literatura urbana ha tenido un largo recorrido desde la aparición de la novela *Manhattan Transfer* de John Dos Pasos, donde esta espacialidad se convirtió por primera vez en la protagonista de la narrativa literaria, compuesta por múltiples voces de los habitantes de los distintos lugares y zonas que la componen, superando la visión sobre la ciudad de la literatura de ciudad donde está simplemente era una localización dada (Paniagua & García, 2022).

Es importante anotar que uno de los elementos fundamentales de una película es su narrativa, que contribuye a que sea entendida por qué, como lo comenta Enrique Pulecio Mariño, una cinta es una narración audiovisual compuesta por un lenguaje cinematográfico, es decir, un mecanismo narrativo mediante el cual se cuenta una historia por medio de imágenes y sonidos (Pulecio, s.f., pp. 112-113).

Así, podemos leer la ciudad como una narración audiovisual. Si la presencia física de la urbe puede leerse, entonces cada ciudad es intertextual, por la relación que guarda hacia los elementos que conviven en ella, que son en sí mismos microtextos, es decir, microrrelatos urbanos, tanto como por su relación con sus habitantes, tanto con su similitud o diferencia con otras ciudades.

El anterior vinculó intertextual se magnifica cuando se trata de una película que surgió de la adaptación de una novela urbana, que ya ha dado una primera lectura sobre la ciudad en los microrrelatos que han descifrado el sentido emocional de los lugares que la componen, en su papel de escenarios de las tramas de sus personajes, que los significan y son significados por los mismos desde la dimensión estética, constituyendo un imaginario literario, que va a ser potencializado por el imaginario cinematográfico, en términos de poder de difusión y permanencia en el imaginario urbano, al interpretar la narrativa literaria para crear paisajes audiovisuales, que se convierten en una estampa espacial insertada en la memoria poética inscrita en el imaginario urbano, que distingue a una ciudad.

Así, los significados emocionales contenidos en estos imaginarios cinematográficos sobre la interpretación de una novela sobre la ciudad, enriquecen al imaginario urbano al referenciar un escenario, cuando el espectador reconoce como mundo real o posible el de la diégesis, habitable y homogéneo, con una estructura espacio-temporal en cuyos límites tiene lugar el desarrollo de la historia; al explicitar este espacio urbano-arquitectónico, en el momento en que, asumiendo un nivel superior de abstracción, el espectador dota a ese universo verosímil, procedente del significado referencial, de valores conceptuales evidentes; al deducir las emociones altamente significativas con las que está interrelacionado, allí donde construye sentidos no evidentes o de tipo simbólico, según el valor de verdad del discurso de origen; o representar estos emoseñificados, cuando habilita otras significaciones no inscritas, ni explícita ni implícitamente, al quedar reprimidos o tener un valor de síntoma.

En los apartados anteriores se ha exhibido una muestra de la forma en la que el análisis cinematográfico, desde una perspectiva compleja, puede ser de utilidad para entender a la ciudad, sobre todo desde su dimensión estética, a partir de los imaginarios urbanos construidos en las películas producto de la adaptación de una novela. Imaginarios que dan cuenta de las fantasmagorías (Silva, 2006, p. 113) que detentan las ciudades, y que se entrelazan con los cronotopos de una película, distinguidos en primera instancia en la obra literaria en la cual se basa.

En el caso de la Ciudad de México, escenario urbano fundamental de la cinematografía y la literatura nacional, esta construcción de imaginarios urbanos ha sido impulsada por una serie de películas que recogen las experiencias de una colectividad que va más allá de aquella conformada por sus creadores, y que son reconocidas por sectores más amplios de la sociedad que la habita, aspecto que se consolida y amplía si las cintas son producto de adaptaciones de novelas que han resistido el paso del tiempo, para quedar inscritas en la memoria colectiva detentada por generaciones.

Tal es el caso de las películas *El complot mongol* y *Novia que te vea*, basadas en sus novelas homónimas,

así como de *Mariana, Mariana*, adaptación de *Las batallas en el desierto*, obras que han impulsado prácticas e incluso recorridos por los escenarios de sus narrativas literarias. En estos casos, la intertextualidad (fácilmente reconocible), los paisajes, ambientes e imaginarios conformados, dan cuenta fehaciente de los contextos sociohistóricos con los que se relaciona tanto la obra cinematográfica como la literaria; además de aquellos que van más allá del momento en que se produjeron estas creaciones artísticas (que se amalgaman en el periodo histórico en que transcurren las narrativas que se relatan audiovisualmente o mediante la palabra escrita).

En los tres casos, el contexto de las narrativas de novelas y películas es el proceso de modernización de la Ciudad de México, que tiene su epítome en la regencia de Ernesto Peralta Uruchurtu, quien gobernó con mano de hierro, periodo caracterizado por la transformación radical de muchas zonas de la urbe capitalina, pero también por la represión ideológica y moral de la sociedad.

Estas narrativas, entrañables hasta nuestros días, han producido un efecto de melancolía en la visión de los habitantes sobre aquella Ciudad de México, melancolía que va más lejos de la añoranza de sus lugares, de la memoria, así como de sus personajes y prácticas características, y reconoce la inevitable y hasta necesaria transformación y pérdida como parte de un proceso sociohistórico, que no es lineal, sino que se tiene perturbaciones que pueden cambiar la dirección del mismo, incluso radicalmente, para después estabilizarse sin perder su continuidad a través de cambios sutiles.

De este modo, este proceso de modernización de la Ciudad de México se interpreta con un sentido crítico con respecto a los anhelos de un estado de bienestar que nunca se consolidó, y de esperanzas de una calidad de vida mejor que se quedaron en promesas: solo en ofrecimientos. En este sentido, este moderno Distrito Federal, que surgió a mediados del siglo XX, es visto por el cine mexicano como una urbe de contradicciones y paradojas, de una realidad amenazada por intereses políticos, económicos y éticos que imponen sus condiciones sobre los personajes, que los confrontan ante un futuro desolado, o los orillan a la rebeldía para poder vivir bajo sus convicciones.

Así, los personajes principales de *El complot mongol*, *Mariana, Mariana* y *Novia que te vea*, luchan por cambiar las viejas estructuras sociales y hasta espaciales del pasado, estructuras que se resisten a transformarse, convirtiéndose en agentes del cambio dentro del proceso modernizador de una ciudad y de su sociedad, que se resisten a esta inevitable transformación, que va a culminar en un estado de aparente calma, donde estas estructuras van a alcanzar cierta estabilidad, sin lograrla del todo.

Por último, es de resaltar como, aunque para la época en la cual transcurren las historias de las tres películas, la Ciudad de México ya había rebasado, los límites de la Delegación Cuauhtémoc, los escenarios fundamentales de estas narraciones audiovisuales ocurren en esta demarcación, y son mostrados con lugares contrastantes entre lo antiguo y lo moderno, entre el progreso y la decadencia, entre la pérdida y la recuperación, tal como lo hacen las novelas de las que se desprenden.

Por ello, en el imaginario urbano se convierten en fantasmagorías que simbolizan a la ciudad real desde la mirada estética, construida con los cronotopos que se manifiestan en cada filme, donde en el espacio descrito aún era fundamental, y casi única, la centralidad espacial, al igual que en las novelas. Así, el cine se convierte en re-intérprete y testigo, a través de personajes, tramas, escenarios y contextos, de una metrópoli moderna que se va quedando atrás bajo los fenómenos sociopolíticos y socioculturales contemporáneos. Como lo describe José Emilio Pacheco: "Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país" (Pacheco, 1982, p. 52). Aunque, por fortuna, en las películas y los libros sí hay memoria de aquellos años.

Referencias

- Aguilar Sosa, Y. (2017). El complot mongol, ahora en novela gráfica. *El Universal, Cultura*. www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2017/06/16/el-complot-mongol-ahora-en-novela-grafica#imagen-1
- Amo, S. (2018). *El complot Mongol* [Film]. Cinopolis.
- Batjin, M. (1989). *Teorías y estética de la novela*. Taurus.
- Bernal, R. (1979). *El complot mongol*. Joaquín Mortiz.
- Bernal, R. (2017). *El complot mongol*. Fondo de Cultura Económica/Joaquín Mortiz
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Central de Noticias Diario Judío (2018). Libro: "Novia que te vea", de Rosa Nissan. *Diario judío. El diario de la vida judía en México y en el mundo, Opinión*. <https://diariojudio.com/opinion/libro-novia-que-te-vea-de-rosa-nissan/73057/>
- China today. (2019). Inauguran Barrio Chino en la capital mexicana. *China today, Hoy, 2006*. www.chinatoday.com.cn/hoy/2006n/s2006n8/p07.html
- Christof, P. (2002). Ciudad de México el camino hacia una ciudad global. *Eure*, 28(85), 89-119.
- Cuarón, A. (2018). *Roma* [Film]. Participant Media/Esperanto Filmoj
- Espinoza, C. (2012). El teatro: una cruzada por la decencia, *Wikimexico, Artes Escénicas*. www.wikimexico.com/wps/portal/wm/wikimexico/artes/artes-escenicas/el-teatro-una-cruzada-por-la-decencia
- Esquenazi, J. P. (2000). Le film, un fait social. *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 99, 13-47
- Giménez, G. (2001). Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas. *Alteridades*, 11(22), 5-14. www.redalyc.org/articulo.oa?id=74702202
- Gómez Gómez, C. (2015). *Familia y Estado. Visiones desde el cine mexicano*. Universidad de Guadalajara.
- Gómez Tarín, F. J. (s.f.). El análisis del texto filmico. *Castellón: Beira Interior, Universidad de Jaume I*. www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf
- González Iñarritu, A. (2000). *Amores perros* [Film]. Altavista Films/Zeta Films
- Isaac, A. (1987). *Mariana, Mariana*. [Film] IMCINE/CONACINE
- Laguarda, P. (2006). Cine y estudios de género: imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico. *La Aljaba segunda época*, 10, 141-156. <https://repo.unlpam.edu.ar/handle/unlpam/5328>
- Lara, C. (1998). Cronología parcial del cine mexicano (1982-1988). El largo túnel de la crisis. Historia del cine mexicano. *Corre Camara, Historia*. www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=121
- Maneglia, J. C., & Schémbori, T. (2012). *Siete cajas* [Film]. Maneglia Schémbori Realizadores
- Mérida Rodríguez, M. (1996). El paisaje visual. *Boética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 18.
- Meirelles, F., & Lund, K. (2002). *Ciudad de Dios* [Film]. 02 Filmes/Video Filmes
- Morin, E. (1990). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa
- Nissan, R. (1992). *Novia que te vea*. Planeta.
- Odin, R. (2000). *La question du public. Approche semion-pramatique*. Hermes Science Publication.
- Pacheco, J. E. (1982). *Las batallas en el desierto*. Era.
- Paniagua, U. & García, J. A. (2021) Literatura y adaptación cinematográfica. Intertextualidad literaria, cinematográfica y musical en Las batallas en el desierto, de José Emilio Pacheco. *Ciudad de México. Taller Igitur Revista literaria*. <https://tallerigitur.com/ensayo/intertextualidad-literaria-cinematografica-y-musical-en-las-batallas-en-el-desierto-de-jose-emilio-pacheco-por-ulises-paniagua-olivares-y-jose-antonio-garcia-ayala/7894/>
- Paniagua, U., & García, J.A. (2022). *Territorios, imaginarios urbanos estéticos y novela urbana: La Ciudad de México en El complot mongol*.
- Pulecio Mariño, E. (s.f.) El cine, análisis y estética. *Ministerio de Cultura*. www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/El%20Cine,%20An%20lisis%20y%20Est%20tica.pdf
- Ricoeur, P. (1994). *Fe y filosofía, problemas del lenguaje religioso*. Prometeo.
- Rodríguez, R. (2005). *La ciudad del pecado* [Film]. Dimension Films.
- Thompson, J. B. (2002). *Ideología y cultura moderna*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.
- Schyfter, G. (1993). *Novia que te vea* [Film]. Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica/IMCINE/Producciones Arte Nuevo
- Silva, A. (2006) *Imaginarios urbanos*. Arango Editores.
- Villasana, C., & Gómez, R., (s.f.). El regente de hierro que modernizó al Distrito Federal. *El Universal, Opinión*. www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2017/05/24/el-regente-de
- Woody, A. (2011). *Medianoche en París* [Film]. Gravier Productions/Mediapro/Televisió de Catalunya/Versátil

Cinema

- Zavala, L. (abril de 2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Casa del tiempo*, 30, 65-68. www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_num30_65_69.pdf
- Zavala, L. (2005) Elementos de análisis cinematográfico. *UAM-Xochimilco Academia*. www.academia.edu/1331374/Elementos_de_an%C3%A1lisis_cinematogr%C3%A1fico
- Zavala, L. (2002) Estrategias metaficcionales en cine: Una taxonomía cultural. *Cecad UAM Xochimilco. Libros on line 2002*. <http://cecad.xoc.uam.mx/librosenlinea/zavala/21metaficcio.pdf>
- Zavala, L. (2007) Ironías en la ficción y en la metaficción en cine y literatura. *ResearchGate, publication*, p. 159. www.researchgate.net/publication/261760736_Ironias_de_la_ficcion_y_la_metaficcio_en_cine_y_literatura