

Del patio de vecindad a la urbe inabarcable. La Ciudad de México en películas de formato coral

From the Shared Patio
to the Endless Metropolis:
The Representation of Mexico City
in Ensemble Films

investigación
pp. 058-067

— Héctor Quiroz Rothe

Resumen

El cine, como otras formas narrativas, ha intentado aprehender desde su origen la diversidad y complejidad que caracterizan la vida en las grandes ciudades. En este texto proponemos un recuento (no exhaustivo) de cintas corales, a partir del cual se identifican formatos, recursos narrativos, lugares y anécdotas que han utilizado los cineastas para cumplir con este objetivo tanto en la ficción como en el documental. El análisis enfatiza el caso de la Ciudad de México.

Palabras clave: películas corales, representación cinematográfica de la ciudad, Ciudad de México, historia urbana

Abstract

Film, like other narrative media, has tried to represent the diversity and complexity of urban life ever since its origins. This article provides a (non-exhaustive) reading of ensemble films, identifying formats, narrative techniques, locations and stories that filmmakers have used to this end, both in fictional and documentary films. This analysis focuses on films set in Mexico City.

Keywords: ensemble films, cinematic representations of the city, Mexico City, urban history





Fotograma de la película *Ustedes los ricos* (Ismael Rodríguez, 1948). Fotógrafo: Carlos Tinoco

Las películas en formato coral son una de las contribuciones de la cinematografía para abordar y explicar un rasgo definitorio de la experiencia urbana en las grandes ciudades contemporáneas: la complejidad derivada de la convivencia y enfrentamiento de personajes, actividades, ambientes y estilos de vida muy diversos, en un espacio urbano difuso e inabarcable en el que se conjugan movimientos concentradores o dispersores de actividad y tensión dramática. Sin pretender elaborar una definición precisa y técnica del concepto cinta coral, nos referimos a obras que en su estructura narrativa recurren a varios personajes protagónicos que se entrecruzan a lo largo de la trama. Hemos incluido, al considerar el objetivo de este texto, cintas integradas por capítulos que comparten tema, anécdota o locación —como pueden ser los barrios de una misma ciudad—, las cuales denominamos cintas con formato de antología. En ambos casos, el espacio urbano es un elemento imprescindible en la estructura de la obra.

Nos atraen estos formatos por la intención de sus autores de abordar el inabarcable espacio metropolitano e intentar narrar su complejidad. Resulta inevitable contrastar cintas mexicanas con obras de otros países que son referentes históricos tanto en el género de ficción como en el documental. En cualquier caso, este formato de películas ha cumplido con

la función social de instruir a los urbanitas en el funcionamiento de la metrópoli moderna, mientras se reforzaban estereotipos sociales e hitos espaciales y se reproducían imaginarios colectivos.

Antes del cine

A partir del siglo XIX, las ciudades industriales europeas rebasaron sus límites históricos materializados generalmente en los cercos defensivos heredados de la Edad Media. Barcelona y Viena son dos referentes urbanísticos de las implicaciones que tuvo la destrucción de su sistema defensivo en su futuro, pues dio paso a los proyectos del Ensanche y del Ring, respectivamente. En Estados Unidos, la expansión urbana, guiada por la especulación inmobiliaria sin restricciones, al carecer de aquellos referentes históricos en su estructura, dio lugar en el siglo XX a conglomerados de suburbios que se extendían a lo largo de millas de vías de tren y autopistas. Es el paisaje característico de urbes como Chicago o Los Ángeles. En cualquier caso, la expansión de la mancha urbana provocó que la escala del habitante de a pie se perdiera. La ciudad se volvió inabarcable para los sentidos; una experiencia atemorizante para el inmigrante recién llegado, pero también una fuente de fascinación para el urbanita más experimentado.



Al mismo tiempo, en las áreas centrales de estas ciudades, se consolidaron espacios cuya forma y función propiciaban el encuentro de grupos sociales divergentes, los cuales normalmente residían en áreas habitacionales claramente diferenciadas. Bulevares y paseos, puentes y estaciones de tren reunieron a las multitudes para circular, proveerse o divertirse, en donde la miseria y la opulencia convivían. En estas encrucijadas urbanas y masivas ocurría una síntesis de la experiencia metropolitana. El trajín cotidiano de estos espacios fue objeto de la obra de fotógrafos, pintores, poetas, escritores y, por supuesto, de los primeros cineastas a la vuelta del siglo xx. La gran ciudad se convirtió entonces en una fuente inagotable de historias en espera de ser contadas, en la metáfora de la vida misma.

Con sus novelas, Charles Dickens y Émile Zola¹ intentaron aprehender aquellos espacios urbanos inabarcables, misteriosos, incomprensibles y fascinantes que formaban parte de la cotidianidad de las grandes ciudades. A pesar de los contrastes que marcaban la convivencia social en estas metrópolis, prevalecía cierto optimismo característico de la modernidad decimonónica, que asociaba el cambio permanente y la celeridad a la noción de progreso hacia un futuro indudablemente más justo o al menos más comfortable en términos materiales. En oposición, también se encontraba el germen de la crisis existencial provocada por el desarraigo y el anonimato de sus habitantes. En otra generación de novelistas, John Dos Passos y Alfred Döblin² probaron en sus estructuras narrativas nuevas formas para plasmar la rica y caótica experiencia de las calles de Nueva York y Berlín, en las que se entremezclan los pensamientos, diálogos, textos, anuncios, sonidos y letras de canciones propios de estos paisajes sonoros de la urbe.

Carlos Fuentes, en *La región más transparente*, hizo lo correspondiente para la capital mexicana, que a mediados del siglo pasado se revelaba como una gran ciudad con todas sus contradicciones. Las capitales latinoamericanas conocieron en el siglo xx un proceso de transformación equiparable a lo arriba descrito. Al finalizar el siglo, la Ciudad de México, Sao Paulo o Buenos Aires superaban en millones la población de las capitales del Viejo Continente y enfrentaban conflictos particulares generados por condiciones coyunturales de la región. En lo general, un excedente de la población no lograba incorporarse plenamente al modelo económico basado en la industrialización –que había sido el motor de la urbanización en otros contextos– y, en consecuencia, nutría una economía informal que generaba sus propias formas y espacios urbanos.

De manera paralela, la segregación social y espacial ha sido una condición histórica de la urbanización latinoamericana, en la que se combinan aspectos étnicos, culturales y, por supuesto, socioeconómicos. Esta segregación es tan profunda que frecuentemente nuestras ciudades suelen pensarse como espacios duales conectados a través de puentes sociales y espaciales muy acotados. En el caso de la Ciudad de México el inventario es amplio: plazas y parques heredados del urbanismo mesoamericano y novohispano conviven con paseos y calles comerciales de la modernidad decimonónica y con algunas contribuciones relevantes del diseño urbano del siglo pasado,

conjunto que invita y permite el encuentro y la convivencia a través de manifestaciones masivas, festejos y ceremonias, como en la cotidianidad de los horarios laborales y escolares o de los fines de semana en familia. De ahí su importancia y la preocupación recurrente en el pensamiento urbano crítico respecto a su disolución por la tendencia privatizadora, mercantilista y de enclaustramiento social que domina el proyecto urbanístico contemporáneo, que junto a la influencia de la informática y las telecomunicaciones están reconfigurando las relaciones sociales.

Las ciudades como encrucijada en la pantalla

El cine nació en el seno de la ciudad industrial de fines del siglo xix. Desde las primeras tomas, los pioneros del nuevo arte registraron con avidez el movimiento y la celeridad características de la vida urbana: caballos galopando, carruajes, tranvías y trenes circulando por sus calles y estaciones, el humo de las chimeneas, las multitudes concentradas en eventos o desastres; o incluso las hojas de los árboles sacudidas por el viento. Todo este dinamismo fascinaba al espectador dispuesto a pagar una entrada para mirar la vida proyectada en una pantalla.

Una referencia indispensable entre los pioneros del cine documental en el subgénero urbano es *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1927). Consiste en el invaluable testimonio histórico de una urbe majestuosa –destruida años después por los bombardeos de la segunda guerra mundial– que en su momento fue considerado como un experimento visual y narrativo fallido, sobre todo por su falta de compromiso en una época en donde el posicionamiento político era indispensable en el discurso de las vanguardias artísticas. En realidad, esta cinta coincide e ilustra la fascinación y el rechazo hacia un mundo urbano dominado por la máquina, el cual fue abordado por la sociología de Georg Simmel y por los recorridos filosóficos de Walter Benjamin. La cinta se organiza en cinco actos en orden cronológico, desde la madrugada hasta la noche, en los que aparecen representantes de todos los grupos sociales que habitan la ciudad, coincidiendo en distintas circunstancias de trabajo u ocio en sus calles y plazas atravesadas por trenes y tranvías, los cuales fragmentan el espacio y las secuencias de esta cinta.³

Décadas después, el director cubano Fernando Pérez retomó en *Suite Habana* (2004) la propuesta de una partitura visual compuesta por un *collage* de imágenes que narran el transcurso de un día en la capital caribeña. La trama está organizada a partir de una docena de personajes que comparten sus sueños en una ciudad que parece desmoronarse pero que resiste espléndida los embates de la tormenta. En los extremos de este caleidoscopio social, encontramos a un niño especial, indiferente a los conflictos sociales, y a una anciana que vende maní tostado, quien ha perdido toda ilusión en la vida.

En el género de ficción, el cine recuperó la estructura narrativa de las novelas urbanas del siglo xix y tempranamente convirtió a la ciudad en el escenario y, a veces, en la protagonista de múltiples historias. El expresionismo, el realismo poético, el neorrealismo, la *nouvelle vague*, los musicales, la ciencia ficción han abordado el fenómeno urbano desde distintos ángulos

y criterios estéticos en innumerables cintas que pudieran servir para un amplio tratado sobre la materia. Roma, París, Londres, Nueva York quizás sean las ciudades más referidas por el séptimo arte. Citaremos a continuación algunos ejemplos recientes.

En el contexto de una candidatura para ser la sede de los Juegos Olímpicos, la ciudad de París patrocinó la cinta colectiva *París, te amo* (2006), compuesta por dieciocho historias –cada una localizada en distintos barrios de la capital francesa– a cargo de igual número de realizadores internacionales que explotan el cliché de la capital del amor en todas sus manifestaciones. La serie concluye con el capítulo dirigido por Alexander Payne ubicado en el anodino Distrito 14, centrado en la experiencia de Carol, una turista norteamericana que cuenta (voz en off) sus vacaciones de seis días y el momento revelador en el que descubre cómo París se enamoró de ella. El éxito comercial de esta cinta motivó a los productores a realizar un ejercicio similar en *Nueva York, te amo* (2009), estructurada en doce capítulos.⁴ En ambas cintas se recurre a secuencias descriptivas del paisaje y a ambientes distintivos de cada ciudad y sus barrios, sin olvidar guiños a sus grandes iconos como la torre Eiffel y el Empire State. En el caso de Nueva York, una serie de encuentros casuales entre los distintos personajes facilita a lo largo de la cinta el efecto coral, en particular mediante el personaje de una videoasta, o más precisamente, una “mujer de la cámara”⁵ que recorre las calles de la Gran Manzana y conecta con sus habitantes a través de la lente. En la secuencia final vemos los rostros de los personajes proyectados en los muros de la ciudad, como si de una intervención artística se tratara, que recurren en algunos casos al formato de viñetas, en alusión a ese otro arte de la modernidad urbana: el cómic. En París, la edición recurre al efecto digital de subdividir la pantalla en recuadros para señalar las interconexiones y las múltiples posibilidades de encuentro en el espacio urbano.

Otras cintas corales en formato de antología sobre estas ciudades son *Historia de Nueva York* (1989), integrada por tres medimétrajes dirigidos por tres grandes realizadores neoyorquinos: Martin Scorsese, Francis Ford Coppola y Woody Allen. El recurso del encuentro casual entre usuarios del transporte público ha sido utilizado al menos en otras dos cintas colectivas: *Subway stories: tales from the underground* (1997), ubicada en el metro de Nueva York, y *Tube tales* (1999), que emplea el metro de Londres. Cada una se compone de 19 capítulos, los cuales retoman situaciones reales ocurridas en el metro de estas ciudades y sus alrededores, reportadas por usuarios en un diario local. El resultado del *collage* no es homogéneo ni concluyente. Se trata de un muestrario de emociones que ilustran la experiencia del encuentro casual, masivo y anónimo en los vagones y pasillos de este medio de transporte en una gran ciudad.

Cabe recordar aquí también la cinta *Noche en la tierra* (Jim Jarmusch, 1991) compuesta por cinco capítulos que recorren a lo largo de una noche igual número de ciudades (Los Ángeles, Nueva York, París, Roma y Helsinki). A través del encuentro entre chóferes de taxi y sus pasajeros, muestra las

pasiones y frustraciones de una serie de singulares personajes que se podría pensar propios de su contexto, pero al mismo tiempo universales en sus emociones. Cada capítulo abre con una secuencia que describe magistralmente los ambientes y elementos del paisaje nocturno de cada una de estas ciudades, los cuales podrían formar parte de un imaginario global compartido.

Finalmente, en el caso de la capital francesa, otra cinta reciente en formato coral es *París* (Cedric Klapisch, 2008). Uno de los protagonistas, un joven bailarín gravemente enfermo, observa desde el balcón de su apartamento la ciudad que se extiende a sus pies en donde, una vez más, se entrecruzan las historias de diversos personajes. Las constantes referencias a la muerte y la esperanza de un posible trasplante de corazón para el joven enfermo, quien sólo puede observar, consolidan la metáfora de la ciudad como la vida en toda su plenitud y en todas sus contradicciones.

Del patio al crucero en la Ciudad de México

El patio es un elemento histórico distintivo de la arquitectura doméstica alrededor del mundo. En la Ciudad de México, ha sido un espacio recurrente en los imaginarios colectivos de la cultura popular, expresados a través de la pintura, la fotografía, la literatura y el cine. En este último medio, los patios han sido un escenario central de numerosas historias y han llegado a configurar un subgénero que podemos denominar cine de vecindad.⁶

En la cotidianidad de los barrios populares, el patio de vecindad ha sido un espacio de convivencia para sus habitantes. Además de cumplir con funciones utilitarias como lavar y tender la ropa, es el terreno de juegos infantiles, extensión improvisada de espacios productivos (talleres, bodegas), pista de baile y salón de fiestas. Los patios han tenido impacto social al facilitar la integración de comunidades vecinales que en su momento dieron origen a la organización para la defensa de intereses colectivos. A mediados del siglo pasado, en las vecindades se mezclaban distintas categorías de vivienda en alquiler y convivían en un mismo espacio miembros de los distintos estratos sociales, económicos y culturales que habitaban la ciudad. Esta situación fue utilizada por la literatura y el cine para elaborar retratos de la sociedad mexicana y describir los contrastes y contradicciones de una urbe en plena mutación. De esta manera, el patio de vecindad se convirtió en un espacio dramático ideal para los encuentros y desencuentros de los personajes que pueblan estas ficciones.⁷

Un ejemplo pionero de este recurso narrativo es la cinta *La casa del ogro*, de Fernando de Fuentes (1939). La trama se desarrolla en su totalidad en el interior de un edificio de departamentos, propiedad de un exitoso comerciante de origen español, apodado el Ogro por la forma como ejerce su autoridad sobre sus hijas e inquilinos. Las viviendas principales se ubican alrededor de un patio neocolonial rodeado de galerías con arcos en los dos niveles, mientras que en la azotea se ubican las viviendas más modestas. Como mencionamos, se trata de un edificio de departamentos que lleva el





Fotograma de la película *La casa del ogro* (Fernando Fuentes, 1939). Fuente: Colección Fotografía Nacional Histórica, acervo de la Cineteca Nacional

apellido del dueño, en donde prevalece la moralidad y la tranquilidad, según reza un letrero en el zaguán. La secuencia de apertura incluye una paneo panorámico de una Ciudad de México irreconocible en sus elementos constructivos. Esta película tuvo una segunda versión realizada por Juan Bustillo Oro en 1951 con el título de *Casa de vecindad*.

La lista de cintas de la Época de oro del cine mexicano que en sus locaciones incluyeron vecindades es amplia. Cabe recordar, por la celebridad de sus protagonistas, las películas: *El portero*, con Cantinflas; *El rey del barrio* y *El revoltoso*, con Tintán, y *Confidencias de un ruletero*, con Adalberto Martínez "Resortes".⁸ Luis Buñuel también hizo su aportación al género con *El gran calavera* (1949) y *El bruto* (1953). Otros patios cinematográficos memorables en este recuento los encontramos en las cintas: *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1948) cuyo éxito comercial derivó en dos secuelas *Ustedes los ricos* y *Pepe el Toro*, y *Quinto patio* (Rafael Sevilla, 1950), que también tuvo su secuela en *Retorno al quinto patio* (José Díaz Morales, 1951) y una segunda versión producida en 1970.

Al avanzar el siglo, la situación de las casas de vecindad como escenarios y de sus habitantes como parte de una sociedad en evolución había cambiado respecto a las descripciones elaboradas por el cine de la Época de oro. A pesar de estos cambios, las vecindades convertidas por el cine en espacios emblemáticos de la cultura popular urbana permanecieron en la pantalla con una inevitable sensación de desfase temporal de la ficción con la realidad. Es el caso de *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1995) la cual aborda nuevamente las relaciones y desventuras de los habitantes de una vecindad ubicada en el primer cuadro de la Ciudad de México.⁹ La trama está dividida en cuatro capítulos que inician siempre con una partida de dominó entre los parroquianos de una cantina. En esta película, las locaciones del centro histórico muestran una síntesis anacrónica de los espacios de la gran ciudad, pues la metrópoli –que para entonces rondaba los veinte millones de habitantes– comprendía ya otros paisajes disociados de las viejas construcciones heredadas del pasado.

La expansión de la ciudad fue un proceso que inició en el siglo XIX y que se acentuó a partir de la década de 1930. El cine registró de diversas maneras la transformación de la modesta capital mexicana en una metrópoli inabarcable. Destacan las cintas que incluyen una secuencia introductoria compuesta por planos abiertos y tomas aéreas con una voz en *off* que describe la gran ciudad. De forma recurrente incluyen vistas de la avenida Juárez y del Paseo de la Reforma, cuyo perfil con rascacielos, anuncios luminosos e intenso tránsito vehicular eran símbolos indudables de la modernidad urbana. En contraste, un espacio citado frecuentemente para describir el universo de las clases populares y los barrios industriales fue el puente de Nonoalco y sus inmediaciones, antes de su destrucción que dio lugar al modernísimo conjunto habitacional inaugurado en 1964.¹⁰ La cinta que sintetiza estos recursos narrativos es sin duda *Del brazo y por la calle* (Juan Bustillo Oro, 1956) en cuyos créditos aparece la Ciudad de México como protagonista, aunque la trama se centra en los conflictos de un joven matrimonio marcado por las diferencias de clase y que tiene como telón de fondo las calles de este viejo barrio.

Luis Buñuel utilizó también el recurso del prólogo urbano en *Los olvidados* (1950) y en *La ilusión viaja en tranvía* (1954). A partir de esta película podemos señalar que otro componente de la cotidianidad urbana –como ya hemos visto en el ámbito internacional– que facilitó al cine abordar la diversidad social de la gran ciudad y la inagotable posibilidad del encuentro, fue el transporte público. En *La ilusión viaja en tranvía* (1954), el maestro del surrealismo realizó un auténtico homenaje a su ciudad adoptiva y de paso expuso sus convicciones políticas respecto a las contradicciones sociales del capitalismo. La anécdota gira en torno al supuesto robo de un tranvía –tras una noche de juerga– por sus propios conductores, quienes se ven obligados a atravesar la ciudad para evitar ser descubiertos. De esta manera se dispone de un desfile de los paisajes y habitantes de la Ciudad de México. Otras cintas de la época cuya trama se centra en el transporte público son: *Esquina bajan* (Alejandro Galindo, 1948) y su secuela *Hay lugar para dos* (1949).





Fotograma de la película *Ustedes los ricos* (Ismael Rodríguez, 1948). Fuente: Colección Fotografía Nacional, acervo de la Cineteca Nacional

Una cinta clave para entender la transición hacia una nueva etapa de la ciudad, definitivamente de escala metropolitana, en la que persisten las tensiones sociales, pero dentro de una modernidad asumida al estilo de los agitados años sesenta, es *Los Caifanes* (Juan Ibañez, 1967). Los protagonistas son jóvenes, rebeldes e inconformes: una pareja de clase alta y una palomilla de amigos de extracción popular recorren en auto, durante una larga noche de fiesta, la Ciudad de México, proyectada con una estética un poco surrealista y sicodélica que recuerda las cintas de Fellini y otro tanto el estilo de la *nouvelle vague* pero en color. Cabe recordar que en el guión de esta cinta participó Carlos Fuentes y que el grupo Caifanes –hilo conductor de la trama– recuperó algunos personajes de la novela *La región más transparente*.

Otro aspecto de la transformación de la ciudad a lo largo del siglo fueron las nuevas tipologías de vivienda. El éxodo de los grupos sociales de mayores ingresos desde el centro hacia la periferia propició el paisaje de los fraccionamientos residenciales de viviendas unifamiliares de arquitectura singular, jardines privados y sobre todo vías para facilitar la circulación en automóvil particular. También se multiplicaron los asentamientos precarios que dieron origen a entornos construidos autoproducidos. De forma paralela, en toda la ciudad se multiplicó la construcción de edificios de departamentos en condominio, destinados originalmente a los sectores medios; a mediados del siglo, el concepto se masificaría a través de los conjuntos habitacionales de interés social construidos por el Estado. Curiosamente, en los últimos años nuevas torres de departamentos han vuelto a ser ofertadas como una tipología constructiva destinada a los sectores de mayores ingresos, donde se asocia altura constructiva con estatus social.

La cinta *Ciudad de ciegos* (Alberto Cortés, 1991) utiliza la sucesión de habitantes en uno de estos espacios –un gran departamento inaugurado en los años cuarenta– para describir las transformaciones sociales y algunos eventos relevantes ocurridos en la capital a lo largo de la segunda mitad del siglo xx, como el movimiento estudiantil y las Olimpiadas de 1968, así como el terremoto de 1985. La ciudad se evoca a través de sonidos y con una maqueta que luce detrás de la ventana de la sala. Sólo en dos secuencias la acción se desarrolla en una calle ambientada. A diferencia de las cintas que hemos citado, en *Ciudad de ciegos* un espacio arquitectónico acota los encuentros entre los personajes, que la trama va asociando en el tiempo. Al final, el guion desmantela la ficción con un videoclip musical cuyo set de filmación es el mismo departamento en donde se ha desarrollado la acción.

El recurso de los encuentros o desencuentros provocados en espacios acotados, como puede ser un edificio de departamentos, también ha sido utilizado en *Crónica de un desayuno* (Benjamín Cann, 2000), *Sexo pudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1999) o *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, 2004).

En la categoría de películas-antología podemos mencionar *Historias de ciudad* (1988), integrada por cuatro cortos producidos por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos a finales de la década de 1980, entre los cuales destaca “Azul celeste,” dirigido por María Novaro; *Cero y van cuatro* (2004), compuesta igualmente por cuatro comedias unidas por el tema de la violencia criminal que permea la cotidianidad de los habitantes de la Ciudad de México: extorsión, secuestro, linchamiento y el asalto a un restaurante en donde departen los personajes de las primeras tres historias; *Dos abrazos* (Enrique Begné, 2007) narra el encuentro fortuito de cuatro personajes solitarios, mismo que culmina en la acción del título –un abrazo– ejecutado en

el marco de un cruceo vial: encrucijadas narrativas de una ciudad oscura, de edificios de departamentos, supermercados, casinos y viaductos elevados.

La metáfora del cruceo vial como lugar del encuentro casual que determina el destino de los personajes es el nodo narrativo de *Amores perros* (Alejandro González, 2000), considerada por la crítica como una cinta imprescindible entre las representaciones filmicas de la Ciudad de México contemporánea, en parte por su éxito comercial internacional. Los personajes de las tres historias que integran este largometraje coinciden en una intersección al momento de un aparatoso accidente automovilístico. Aunque la cinta aborda los contrastes sociales entre grupos antagónicos, sus espacios habitacionales y estilos de vida, todos comparten la violencia, la traición, la frustración y la fatalidad que anida en cada esquina de la ciudad.

Como remate de este apartado, es necesaria una referencia al cine documental que en años recientes se ha enfocado en captar e interpretar los espacios y la sociedad de la capital mexicana. *1973*, de Antonino Isordia (2005), se centra en la historia de vida de tres capitalinos nacidos en aquel año. *La canción del pulque* (Everardo González, 2003) se adentra en las emociones de los parroquianos de una pulquería, giro comercial autóctono en vías de extinción. *En el hoyo* (Juan Carlos Rulfo, 2006) narra la cotidianidad de un grupo de obreros de la construcción y nos muestra la singularidad de estos héroes anónimos de la ciudad. Cabe mencionar que las dos últimas cintas reconstruyen un puente entre la urbe y la esencia rural de muchos inmigrantes que han conformado el proletariado urbano. Nuestro recorrido concluye con *Calle López* (Gerardo Barroso y Lisa Tillinger, 2013), una sinfonía urbana centrada en el microcosmos de los habitantes, comerciantes y paseantes de esta agitada calle del centro histórico.

Nota final

Al igual que otras formas narrativas, el cine ha intentado aprehender desde su origen la diversidad y complejidad que distinguen la vida en las grandes ciudades. A través del recuento que hemos hecho podemos reconocer formatos, recursos narrativos, lugares y anécdotas que utilizan los cineastas para cumplir con este objetivo, tanto en la ficción como en el documental. El patio de vecindad y las intersecciones viales han facilitado el encuentro de personajes que caracteriza a las cintas corales, pero la convivencia en espacios cerrados también ha servido para exponer la diversidad urbana, mediante la abstracción del paisaje de la ciudad a efectos sonoros, trampantojos y maquetas.

La ciudad se puede contar en exteriores pero también en sus espacios interiores reales o ficticios. Si bien el amor (en todas sus formas) y los contrastes sociales suelen abordarse una y otra vez en el cine urbano, llama la atención que en las representaciones recientes de la Ciudad de México priva la violencia como condición en el desarrollo de la trama. Sólo algunos documentales logran escapar de esta tendencia para recurrir a la fórmula de la sinfonía urbana, a veces apologetica, de la vida en la gran ciudad. Lo anterior resulta particularmente relevante cuando reconocemos la influencia que tiene la ficción y la imagen en movimiento en la percepción de los espacios que habitamos. El cine es una manifestación de la sociedad que lo produce. ¿Acaso podemos imaginar una cinematografía que nos ayude a reconciliarnos con nuestro entorno cotidiano y que inspire tolerancia, respeto y empatía en la diversidad?





Cartel de la película *Quinto patio* (Federico Curiel, 1970).
Fuente: Colección Cartel en blanco y negro, acervo de la Cineteca Nacional



Fotograma de la película *La ilusión viaja en tranvía* (Luis Buñuel, 1954).
Fuente: Colección Fotografía Nacional, acervo de la Cineteca Nacional

Referencias

- Aviña, Rafael. "La ciudad de México, personaje fílmico entrañable." En *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. Ciudad de México: Océano, 2004.
- Lara, Hugo. *Una ciudad inventada por el cine*. Ciudad de México: Conaculta / Cineteca Nacional, 2006.
- Martínez Assad, Carlos. *La ciudad de México que el cine nos dejó*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, 2008.

Notas

1. Específicamente en las crónicas londinenses de Charles Dickens y en la novela *Paris* de Émile Zola (1898).
2. Con las obras *Manhattan Transfer* (1925) y *Berlín Alexanderplatz*, respectivamente (1929).
3. Existen más sinfonías visuales contemporáneas al Berlín de Ruttmann, realizadas por otros grandes cineastas como Joris Ivens, Alberto Cavalcanti, Jean Vigo, Paul Strand o Dziga Vertov.
4. Existe una tercera entrega de la serie ubicada en Río de Janeiro (*Rio, I love you*, 2014).
5. Por alusión a otra sinfonía urbana, *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929).
6. La denominación local de los edificios de vivienda de alquiler barato, organizados en torno a un espacio abierto y común.
7. Una importante referencia sobre esta forma de abordar la diversidad social de la ciudad es la obra de teatro *Los signos del zodiaco* escrita por Sergio Magaña (1924-1990), publicada en 1944 y estrenada en el teatro de Bellas Artes en 1951.
8. Tintán, Cantinflas y Resortes fueron actores cómicos de enorme popularidad en la Época de oro del cine mexicano.
9. Cabe señalar que la trama está basada en la novela de Naguib Mahfuz, ubicada en El Cairo de los años cuarenta, la cual fue adaptada por Vicente Leñero.
10. *Salón México* (Emilio Fernández, 1949), *Vagabunda* (Miguel Morayta, 1950), *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1951), *Ya tengo a mi hijo* (Ismael Rodríguez, 1946).

Héctor Quiroz Rothe

Urbanista e historiador,
 Universidad Nacional Autónoma de México
 Doctor en Urbanismo,
 Universidad de París III
 Profesor e investigador,
 Facultad de Arquitectura,
 Universidad Nacional Autónoma de México
 ✉ quiroz.urbanismo@gmail.com

