

---

## La ciudad actriz: la imagen urbana en el cine mexicano (1940-1955)

Julia Tuñón

### La ciudad de la imagen

En octubre de 1948 Luis Spota asume el cargo de jefe de espectáculos de la ciudad de México y declara que piensa permitir que se fume en los cines debido a que —explica— de los sesenta millones de asistencias que por año tienen los 107 cines que existen en el Distrito Federal, 25 son fumadores.<sup>1</sup> Otras normas serán la prohibición del sobrecupo en las salas y la permisividad de lo picaresco, mas no de lo obsceno: “no quiero hablar de lo que es moral e inmoral, puesto que la época ya no resiste hablar de esos términos”. Se intenta crear un teatro “que puedan presenciar nuestras esposas y nuestros hijos”, discernir “esa raya impalpable que existe entre lo picaresco y lo obsceno, entre lo simplemente malicioso y lo procaz, lo bajo y lo soez”.

México es ya una ciudad adulta, con todos los vicios y las virtudes de una metrópoli de tres millones de habitantes; por tanto es ridículo querer que no existan espectáculos atrevidos. Debido a eso yo hablaré sólo de combatir lo *inconveniente*, en términos de buen gusto, de decencia.

Se trata de conciliar las necesidades de la modernidad con la tradición, participar del progreso sin quebrantar los usos conocidos, sopor-

te del buen gusto y (aunque Spota no quiera nombrarlo así) de la moralidad.

Esta situación se deriva del crecimiento del país, particularmente de sus sectores urbanos.<sup>2</sup> La ciudad de México es la de mayor crecimiento económico, lo que propicia un mercado de bienes y servicios y un aumento demográfico notable. Además es tradicionalmente el centro político y administrativo nacional.<sup>3</sup> La metrópoli crece rápido tanto por su propia dinámica cuanto por ser la meta de gran parte de la inmigración rural. La tendencia al crecimiento poblacional es todavía motivo de orgullo.<sup>4</sup> La tónica era poblar. Miguel Alemán declara en 1947, con regocijo, que la población mexicana aumenta en medio millón de almas anualmente.<sup>5</sup>

Los años en que Luis Spota asume el cargo de jefe de espectáculos son de acelerado crecimiento. Los nuevos pobladores requieren adecuar sus formas de vida a las nuevas situaciones y eso es evidente desde los años treinta. Es claro que pretende normar los usos de la ciudad y las costumbres cotidianas. Por ejemplo, se avisa a los propietarios de establos que deben sacarlos del Distrito Federal,<sup>6</sup> “Las cantinas, piqueras, pulquerías, y demás centros en donde se expendan y consuman bebidas embriagantes no deben estar cerca de centros de trabajo. Si usted sabe de alguno de ellos en esas condiciones conéctese con la Dirección

---

Antialcohólica de Salubridad".<sup>7</sup> Se ensayan nuevas reglamentaciones contra los ruidos de silbatos, bocinas, etc.<sup>8</sup> Existe también la necesidad de controlar a ese nuevo animal que circula por las calles, el automóvil, de manera que los semáforos empiezan a aparecer por las arterias claves de la urbe. Todavía hace falta explicar su funcionamiento a la población.<sup>9</sup> La represión policial se dejar sentir en todos los ambientes.

Pero la ciudad no parece responder de manera óptima a los intentos de regulación. Las costumbres y el desorden se manifiestan. Las salas de cine son un escaparate de esta resistencia. De octubre de 1946 es esta nota:

Se supone, con evidente error, que la responsabilidad termina al colocar carteles en donde se prohíbe tal o cual cosa, carteles a los que nadie presta, no ya digamos obediencia, pero ni siquiera atención (...) Se prohíbe fumar y todos fuman; no está permitido que asistan menores de edad a determinadas películas y son precisamente éstos los que llenan la sala donde el veto se ha impuesto. Y es que nadie se ocupa de que las disposiciones sean acatadas, y no estamos lo suficientemente educados como para obedecer si no se nos amenaza con la sanción correspondiente.<sup>10</sup>

Entre dicho y hecho se manifiesta la realidad de esta ciudad, poblada de contradicciones. En esa dinámica devienen los cambios y persisten las continuidades. Recuerda Fernando Benítez que "el cine desplaza al teatro, la estufa de gas al brasero de carbón. El radio se hace indispensable, los discos proscriben al piano y la pianola. La clase media adquiere la costumbre de tomar un baño diario y leer los periódicos. Con la llegada de los refugiados españoles proliferan librerías, cafés y restaurantes. Las peñas de escritores y artistas se incorporan a los hábitos urbanos. La ciudad parece vivir una época de transición, de respiro".<sup>11</sup> No todo eran cambios. La tradición se hace evidente, a veces con algunas modificacio-

nes, como ese anuncio que solicita a pulqueros eficientes para fabricar pulque artificial.<sup>12</sup> Los mundos conviven: se anuncia un refrigerador moderno, con estructura de madera fina y masonite impermeable por 36 pesos de enganche, pero al recomendar un laxante se advierte: "¡Cuidado! No tome usted cualquier laxante. Cuando necesite laxar su intestino prefiera el ya conocido Té de la Abuela. El laxante vegetal".<sup>13</sup>

El crecimiento urbano conlleva el de las clases medias.<sup>14</sup> Supuestamente éstas tienen una serie de usos y costumbres que demuestran su identidad citadina. Sin embargo, se trata de una residencia reciente, fincada en estilos añejos, de raigambre rural.<sup>15</sup> Los nuevos modos no pueden asumirse en forma automática y su ejercicio convive con los heredados del campo o la provincia.

Las clases medias mexicanas tienen desde diversos orígenes hasta diversas características; las conforman tanto los sectores venidos a menos con la Revolución de 1910 como los que, a consecuencia del mismo conflicto, subieron de *status*. Incluye a los sectores de la pequeña burguesía.<sup>16</sup> Esta clase media es, a menudo, habitante de la vecindad y del barrio, conviviendo con los sectores más populares de la población.

En esta ciudad de México con una reciente clase media la demostración del nuevo *status* resulta fundamental. Dice el refrán que "Explicación no pedida, acusación manifiesta". Recuerda Benítez que "todavía en los años cincuenta la gente 'decente', por pobre que fuera, hacía grandes sacrificios para vestirse a la europea y no podía, como en el tiempo del conde de Gálvez, prescindir del sombrero, de la corbata, del saco o de los zapatos, pues descendería a los más bajos estratos y perdería su rango de 'señor'".<sup>17</sup>

Son años de cambio, de crecimiento y de agudización de los desfases. En 1930 se podía hablar de una ciudad separada en sus delegaciones, de manera que entre la zona central y Tacuba o Atzacapotzalco había espacios vacíos y para llegar a Coyoacán, Tlalpan o Iztapalapa había que cruzar llanos y milpas. Los lagos de



---

Xochimilco y de Chalco lo eran en realidad. En este lapso algunos pueblos alcanzados por la urbe se proletarizan otros, con tradición de zonas de descanso se convierten en palaciegas, como San Angel. Desde los años cincuenta la ciudad desbordó los límites de Tlalnepantla.<sup>18</sup>

Los sectores medios acomodados eligen sus rumbos por los nuevos fraccionamientos, mientras que los barrios modestos se degradan.<sup>19</sup> Los sectores pudientes se dirigen a la periferia y los más pobres habitaban el centro, excepción hecha del rubro de sirvientes que habita los barrios más ricos y que, por su densidad, mantiene la población femenina por encima de la masculina en la ciudad de México.<sup>20</sup> Polanco, Anzures, Narvarte, del Valle, Roma, Nápoles, Escandón, son colonias que crecen a lo largo de los ejes de Paseo de la Reforma y Avenida Insurgentes. En Las Lomas radican quienes tienen mayores ingresos.

Las influencias norteamericanas se adaptan a las tradiciones propias: la casa sola con jardín sigue siendo un ideal, pero empieza a asumir otras formas arquitectónicas.<sup>21</sup> Con todo, la tradición sigue pesando: "En una docena de años —nos dice Beltrán— surgieron las colonias Condesa y Cuauhtémoc y asomaban los pequeños edificios de apartamentos que no quebrantaban la línea horizontal dominada por cúpulas de azulejos y torres de iglesia".<sup>22</sup>

Se trata de una ciudad viva que mantiene una relación compleja con el campo, todavía muy incorporado a ella, una ciudad que gusta de presentarse a sí misma como moderna y progresista ("explicación no pedida..."). El carácter cosmopolita, empero, es manifiesto para algunos grupos sociales, especialmente durante los años de la Segunda Guerra Mundial en que el conflicto bélico redundaba en beneficios para la nación.

Alejandro Galindo marca la diferencia entre el aspecto de México antes de la guerra con el que tiene una vez desatado el conflicto. Primero —dice— las calles se ven vacías, semejan el aspecto de una ciudad de provincia.

Después:

Las calles se animan de día y de noche. Ya

no son diez los anuncios luminosos, se cuentan por cientos. Nacen nuevos hoteles de todo tipo. En un bulevar tan sólo, se cuenta con veinte lujosos centros nocturnos, cada uno con su grupo de vagos enfrente. Se vive las veinticuatro horas del día mientras por tierra, mar y aire llegan todos los días refugiados de todo el mundo, los más con dinero. Mujeres de todas las profesiones, unas cantan, otras bailan; rubias y morenas otras, jóvenes y maduras otras, todas son hermosas y todas ríen; vienen a vivir. Un rey, un príncipe, una marquesa, condes, aventureros y homosexuales. Hay hijos de ricos extranjeros, que con el poder que da el dinero han logrado escapar al servicio de las armas en sus países de origen. El rey Carol de Rumania con la Lupescu y sus perros, la marquesa de Olay, el príncipe de Hohenthalohe (...) la ciudad dormida ayer ya no duerme más. Corren el vino y el dinero. Con todo ello vienen el mercado negro de las cosas y el mercado libre de las caricias y las sonrisas.

Los del cine, y el cine, no habrían de escapar al torbellino. Las películas reflejan el espíritu de la gran juerga para hacer olvidar a los que llegan huyendo ¡En México la guerra no se siente!<sup>23</sup>

Al término de la guerra este mundo de fulgores y de lujos entró a otra situación:

Se fue el rey Carol y se llevó sus perros. Príncipes y marquesas volvían a sus países a averiguar qué quedaba de lo que habían dejado al partir. Los homosexuales hicieron sus maletas con sus llamativas ropas de colores bugambilia y 'rosa mexicano' y embalaron los ídolos de Tlatilco que habían adquirido durante su estancia (...) Se fueron también las cuatrocientas rubias venidas de otros mundos que formaron los centros de baile de los cien centros nocturnos que alimentó el estado de ánimo surgido con la guerra. Algunas de las chicas se quedaron (...) unas



---

para trabajar en el cine, otras como amantes o esposas de políticos mestizos que creyeron liberarse de sus complejos acariciando una cabellera blanca (...) los cien anuncios luminosos dejaron de brillar.<sup>24</sup>

Para pocos sectores sociales fueron años de dinero y de vida nocturna. Tienen fama el *Ciro's*, el Waikiki, el Sans Souci, el Variety Club a cuya inauguración acuden personalidades del cine norteamericano.<sup>25</sup> En la prensa se destaca lo que hace la gente de las clases altas y del espectáculo. En gran medida la industria del cine cumple esta labor de glamorización, al proveer de un ambiente sofisticado de luces y brillos. La ciudad goza los referentes del astro o la estrella que iluminan las imaginaciones. Sin embargo, el público más adicto al cine mexicano es a *grosso modo*, el popular y de clase media, pequeña burguesía incluida, que no participa del refinamiento cosmopolita, sino del barrio y la vecindad, el que quedaba fuera de las luces, viendo desde atrás de la barrera del dinero el desarrollo de tanto progreso.

El cine construye, a su modo y con su lenguaje, una imagen de la ciudad y del país que tiene que ver con la realidad, pero también con la imaginación. Se trata de una construcción paralela que pasa a formar parte de la cultura nacional. Acapulco, por ejemplo, se presenta como centro de desfuegos y rupturas con lo convencional; ciertas ciudades del Norte (Tijuana y Ciudad Juárez particularmente) como el ámbito de los negocios sucios, la trata de blancas, por ejemplo, mientras otras zonas norteñas producen hombres honestos, sencillos y emprendedores; las áreas indígenas devienen en preservadores del pasado, con todo y su supuesta pureza. Como vimos, las contradicciones de la ciudad de México eran patentes, pero en el cine se inventa una metrópoli mítica, dotada de similitudes con la realidad, dotada también con un bagaje de sueños y deseos.

Se trata de un momento clave para el cine mexicano. Son los años dorados, cuando se conoce a México en toda Latinoamérica, cuando los tipos y los rostros recorren el mundo de habla española a través de los circuitos de la

exhibición. El cine mexicano busca diversificar sus mercados ofreciéndoles nuevos ambientes y nuevas historias. Se considera que el cine de charros y chinas debe dar paso a otros temas. Se filman historias de la literatura universal y se descubre la ciudad como escenario y tema para producir cintas de éxito. La ciudad ejerce su faceta de actriz.

¿Cómo se presenta, en la imagen, esta ciudad viva, contradictoria y ebulliente? ¿Cómo se presentan las relaciones de clase, las del estado con su población, las que existen entre el campo y la ciudad, entre lo nuevo y lo viejo?

### La imagen de la ciudad

Una forma usual de iniciar una película de los años cuarenta y cincuenta es la de un recorrido por la ciudad. La toma se hace desde arriba y —abajo— la ciudad hierve de gentes y coches que atraviesan las avenidas, muchas veces Reforma o Juárez. Se dejan ver, impávidos, los edificios claves: el de la Lotería Nacional, Bellas Artes, el monumento de la Revolución, la Latinoamericana. A menudo se retratan estructuras de edificios en construcción: la ciudad va para arriba y la cámara se deleita en mostrarla, acompañada, muchas veces, con una voz en *off* que nos informa del movimiento de la gran urbe. En esta escena la voz o la música representa el progreso. Una vez ubicado el marco se apunta la historia que habrá de narrar la película, una de tantas entre las que encierra la metrópoli.<sup>26</sup> Otra escena frecuente es la de un hombre que camina desolado por la gran ciudad: parece que se mira los pies, frecuentemente calzados por zapatos sucios y gastados. No le preocupa que su ropa esté arrugada. Camina despacio, mientras la prisa ajena lo empuja. Hay ruido pero él no se percata: la ciudad lo desborda, lo avasalla. Su tiempo gira en torno a alguna preocupación que nosotros, como espectadores, conocemos pero que resulta indiferente para los hombres que comparten con él la pantalla, que comparten la ciudad.

La gran urbe es, en estos casos, un marco, del que la narración recorta una historia que



tiene poco o mucho que ver con ese escenario. Remite a ese mundo cosmopolita y glamouroso, producto del dinero y del progreso. Existe otro tipo de imagen urbana, la que recrea el barrio, el tugurio, la vecindad, como si estos ámbitos fueran los que mostraran la ciudad esencial. Cuando se habla de cine de tema urbano la prensa de esos años se refiere a este tema y, si los protagonistas pertenecen a sectores más acomodados, la trama se centra más en las vicisitudes privadas. En el cine de barrio la ciudad deviene un protagonista de primera línea. Se trata de islas dentro de ese ambiente de progreso que nos mostró la voz en *off*, islas que, por contraste, significan lo añejo, los viejos modos, la pobreza. Los caracteriza un vocabulario propio que el cine reproduce como un medio de acercamiento al espectador. Alejandro Galindo lo llama caliche.<sup>27</sup>

Así pues, la imagen de glamour que remite al *Ciro's*, a los letreros luminosos, a la ciudad que no se escandaliza, se contrapuntea con zonas de obscuridad, de hacinamiento, del brase-ro o la estufa de kerosene frente a la de gas. La ciudad real contiene esos mundos, pero también muchos otros. En la imagen la ciudad se reduce, básicamente, a estos dos universos. Los nombraré aquí "ciudad-macro" y "ciudad-esencia". Se trata de niveles de lo mismo: el barrio, lo micro, forma parte de lo macro que usufructúa el progreso.

La ciudad macro nos muestra una serie de lugares simbólicos que la representan. El horizonte del progreso son las calles con los autos circulando, son los edificios imponentes. En su acepción de riqueza: Las Lomas de Chapultepec. El horizonte de la tradición es Paseo de la Reforma, la Catedral, el Zócalo. El horizonte de la desesperanza: el puente de Nonoalco.

Nonoalco significa la referencia de la desesperación: el puente de los suicidios. Nonoalco, con el ruido ensordecedor, los humos (entonces no tan democráticamente distribuidos por la ciudad), y el peligro de los trenes. Nonoalco es la parte negra del progreso. En *La bienamada* (Fernández, 1951) vemos al buen maestro Antonio (Roberto Cañedo) que camina por el puente sin poder ver nada. El está desespera-

do y en ese escenario debe decidir el robo de los ahorros de sus alumnos para pagar la operación que requiere su esposa, enferma de muerte. El exceso de ruido y de transeúntes contrasta con el vacío de opciones que muestra su rostro. En *Del brazo por la calle* (Bustillo Oro, 1955), María (Marga López) está a punto de suicidarse, porque los problemas con su marido la llevaron a prostituirse. La cámara insiste en mostrar el desencuentro entre su desesperación y la preocupación de Roberto (Manolo Fábregas), que también camina esa noche entre las vías de Nonoalco, cada uno por su lado, en una soledad desolada que sólo podía tener ese escenario. *Vagabunda* (Miguel Morayta, 1950) presenta el puente como la frontera que divide las dos ciudades: la pobreza y el derroche, la necesidad y el lujo. La cinta inicia con una imagen nocturna del rumbo (la noche es especialmente desesperante) y una voz en *off* que nos informa que "En todas las grandes ciudades del mundo los contrastes separan a los hombres, cuando Dios los hizo iguales". Arriba del puente, se nos dice, circulan los coches y el progreso, debajo, la pobreza y la impunidad. Arriba el futuro se adelanta, abajo la zona roja y el cabaret rezagan cualquier posibilidad de mejora.<sup>28</sup> El puente aparece en esta historia como un referente constante, como el horizonte, la montaña a cuya sombra transcurre la vida.

El caso opuesto lo tenemos en *Dos mundos y un amor* (Crevenna, 1949) en la que la trama nos cuenta los percances matrimoniales del arquitecto Ricardo (Pedro Armendáriz) y su límpida esposa extranjera Silvia (Irasema Dilián). El ha sido elegido para construir la torre Latinoamericana, pero la añeja corrupción le hace emplear mal los recursos y sobreviene un incendio: la estructura de la torre, que aparecía como el referente majestuoso a través de la ventana del modernísimo y lujoso departamento que habitaba la pareja, explota y arde y su fuego ilumina la ciudad: la modernidad no parece muy bien cimentada. El disgusto que ello provoca separa a la pareja y que, por contraste, se reconciliará en una feria de barrio.

Cuando se nos muestran estos símbolos ur-



banos la cámara parece estar plenamente consciente de su función. Primero vemos los ojos atentos del protagonista que recorre el edificio: la cámara nos lo muestra de arriba a abajo, mientras la gente y el ruido se borran, para dar paso a una música adecuada al silencio pasmado del protagonista.

Esta ciudad enorme y sorprendente encierra violencia, pero se trata de una violencia anónima, domesticada, envuelta en leyes o trámites y agasajada en finas formas o palabras corteses. Es, por ejemplo, la violencia de *El rebozo de Soledad* (Gavaldón, 1952), cuando, en un despacho de enormes ventanas se divisa la ciudad al tiempo que los doctores del hospital urbano informan al altruista doctor Torres, médico rural, que debe mentir a los pacientes para retenerlos más tiempo bajo su control. Es diferente la violencia que la imagen del agropino transmite, o sea, una violencia cuerpo a cuerpo (ahí el doctor Torres debía operar bajo la mirada y la amenaza del cacique local) o bien, derivada de percances naturales. Entre estos dos mundos se habrá de interponer el barrio.

La ciudad esencia, en el cine, se concreta en el barrio popular, en la vecindad. En la imagen, las zonas mixtas, con fuerte componente agrario, no parecen suscitar interés. Se exaltan aquellas de fuerte tradición urbana, de vocabulario preciso, de usos y costumbres exactos. Sus habitantes parecen serlo desde siempre, por generaciones. La ciudad de México era elegida por los inmigrantes rurales por su carga de esperanzas, por la idea de ser campo abierto a todas las opciones. Estos inmigrantes mezclan sus culturas con la netamente urbana, pero el proceso requiere de tiempo. En el barrio, la vecindad, la colonia popular, se reproducen una serie de fiestas y ritos que más se vinculan con los pueblos y sectores rurales de donde provienen sus habitantes que con la modernidad del progreso.<sup>29</sup> Existe un fondo cultural común entre la ciudad y el campo aunque la imagen prefiera obviarlo. ¿Ser modernos sería dejar de ser agropino, aun cuando se siguiera siendo pobre? Sin embargo, sobre todo en los usos amorosos, en las formas del cortejo o la

celebración ritual, los estilos tradicionales se filtran en la pantalla, como en esa escena de *Qué te ha dado esa mujer* (Rodríguez, 1951), en que Luis Aguilar le canta a su novia una serenata por teléfono.

Las películas suelen presentar el universo del barrio o la vecindad antes de recortar la historia que se va a narrar. Tenemos un alarde de calles, con sus gritos que venden periódicos, o dulces, o lotería, la música del cilindrero. La vecindad es un microcosmos habitado por señoras que lavan la ropa y no dejan escapar detalle de lo que ocurre, prostitutas que se fijan las medias antes de salir, músicos o artistas incomprendidos, alguna viejita enferma. Todos se conocen y todos se cuidan o vigilan. Todos oyen el radio y, poco a poco, todos ven la televisión. Los números de las puertas están, a menudo, pintados a mano. Frecuentemente hay una gran escalera. El patio será lugar de encuentros y conversaciones importantes. Pulan los perros. Las habitaciones suelen ser enormes: se puede colocar una mesa con mantel a cuadros, un pequeño altar, una cocina tradicional con jarritos y brasero, algunos cates o camas, cuadros y fotografías para decorar, o para esconder el dinero (como en *Nosotros los pobres*, Rodríguez, 1947). A menudo la puerta se cierra con tranca. Muchas veces se vive y se trabajaba en un mismo espacio. Todos se enteran de todo: en el gimnasio, en la miscelánea, en el lavadero, en la cantina, se chismea sobre la vida de cada uno.

El barrio es un universo; los anuncios en las calles, el café de chinos, las cenadurías, la diversión: la feria, los centros de baile donde las muchachas peinan trenzas y se baila danzón mientras se beben oranges (*Campeón sin corona*, Galindo, 1945). El cabaret tiene una función precisa: la válvula de escape, en donde se deposita la violencia, la agresividad y la sexualidad para mantener el barrio tranquilo. No se trata de una realidad opuesta a él, sino de uno de sus componentes, conformado por la misma gente. El cine de barrio a menudo incluye al cabaret, pero no necesariamente a la inversa.

La ciudad real es, obviamente, un mundo bastante más ancho. Pero el barrio tiene algo



---

particular que humaniza, incluso a la creciente influencia norteamericana. Si en *Acá las tortas* (Bustillo Oro, 1951) los hijos se están echando a perder por haber estudiado en Norteamérica, al grado de que la hija Guadalupe se hace llamar Betty y se desprecia a los padres porque huelen mal, en *Ustedes los ricos* (Rodríguez, 1948), el pocho Mantequilla humaniza la influencia: aunque diga "for if the flies" y su camioneta tenga placas de Ohio, él añora la vecindad y escucha con respeto a Pepe el Toro cuando le dice que ellos no celebran a Santa Claus sino a los Reyes magos. Si el glamour y el progreso de la ciudad pasa por lo macro, el barrio, la ciudad-esencia es el reino de lo auténtico en una disyuntiva que asimila la tradición y la pobreza con lo bueno, así como lo nuevo y próspero con lo malo.

El barrio humaniza porque es el espacio de la solidaridad. Si, por una parte, la ciudad propicia la perdición, también permite huir y salvarse. En *Aventurera* (Gout, 1949), Elena ha sido prostituida en Ciudad Juárez y se ha incorporado, primero al cabaret y luego al hampa. Cuando es perseguida por la policía y por los gangsters huye a la ciudad de México en donde encuentra, incluso, a un hombre que le propone matrimonio. En *Los pobres van al cielo* (Salvador, 1951) los niños Lupita (Chachita) y Andresito (Freddy Fernández) escapan del pueblo al quedar huérfanos, pues quienes han de cuidarlos piensan separarlos: Andresito sería llevado a las faenas del campo y Lupita a un hospicio. Apenas llegando a la ciudad, en la estación de ferrocarril, encuentran a don Cosme (Domingo Soler), cargador de maletas, que junto con su esposa Remedios (Matilde Palou) los adoptan y los ayudan. También establecen relación con un cura de la Basílica de Guadalupe, que saca al niño del Tribunal de Menores, lo induce a entrar al Seminario y ayuda a Lupita a salvarse de una poliomeilitis.

En *Dos huerfanitas* (Rodríguez, 1950) también dos niñas, Chachita y Tucita, huyen del hospicio y encuentran cobijo con un boxeador fracasado, "el moretes", y una mujer que hace fritangas, "la mascotita". Ellos les dan apoyo, cobijo, cariño y los ayudan a evadir a la justi-

cia, que en forma inclemente, los persigue. En *El papelerito* (Delgado, 1950), los niños que venden periódicos en la calle encuentran refugio en casa de Dolores (Sara García), que ha dedicado su vida a atenderlos: para estos niños el mundo de luces y de aparadores está afuera. Poncianito mira extasiado los aparadores con los juguetes de Navidad, pero en las noches la solidaridad se la da el barrio: ahí todos saben quién es quién y cuáles son sus conflictos. La solidaridad de la ciudad no se finca en el parentesco, sino en el desamparo compartido.

En la faceta de barrio la ciudad de México deviene un nudo y una ruta, un lugar de encuentro y uno de arranque. Mientras la ciudad emite regulaciones y normas para funcionar, el barrio, en la imagen, parece contar con su propio código de convivencia. Entre el barrio y la ciudad se apunta una dinámica similar a la que existe entre lo público y lo privado. Ese mundo micro es un sistema: todo engarza con todo y el mundo exterior interviene poco... y de forma amenazante. Puede ser el rico que corteja a la buena muchacha, montado en un auto que impresiona a los peatones del rumbo. Puede ser en la redada al cabaret, a través de la justicia que persigue a ladrones o asesinos. El policía es un personaje que, salvo excepciones (*Salón Mexico* —Fernández, 1948— o la pareja de Marcelo y Tin Tan) viene de ese mundo del afuera, mundo macro. Por eso está uniformado, no tiene personalidad, no distinguimos su fisonomía.

En el cine urbano frecuentemente la trama incluye una serie de robos, asaltos, crímenes. No hay que confundirlo con el género de gangsters, porque alude, más bien, a formas de vida cotidiana. La ciudad no aparece como un espacio organizado, sino, más bien, reprimido; y en el barrio es lo cercano, lo conocido (para bien o para mal) quien roba. La policía es algo que irrumpe y, aun cuando siempre hace que se recupere el orden perdido, viene de afuera. Un edificio expresa en la imagen, por sí mismo, la impotencia ante toda esa realidad: el Palacio Negro de Lecumberri.

En el barrio, la familia rara vez aparece integrada de acuerdo a los esquemas de la fami-



lia nuclear. Eso sucede en la imagen y en la realidad: la frecuencia de madres solteras es enorme, de huérfanos, de gente sola. El peso de los amigos, de los compadres es manifiesto. El barrio es un sucedáneo de la familia. La ciudad-esencia se nutre del afecto, del conocimiento, de la solidaridad. En ese nivel de la ciudad, lo fundamental es la gente: la existencia de don Cosme o de "moretitos".

El barrio es un puente entre la agresividad y la pujanza de la gran ciudad (que es necesario, obligatorio, admirar) y el afecto de la familia que se quedó en el pueblo. Como todo puente, separa y une a la vez. Se genera un precario equilibrio entre el mundo del afuera y del adentro. Para el mundo macro Roberto, *El suavecito* (Méndez, 1950), es un hampón: mientras que en el micro, a pesar de sus desplantes habituales, es un buen hijo y con todo, es de quien Lupita se enamora. El drama deviene cuando ese equilibrio preciso entre un mundo y otro se pierde, cuando las cosas suceden como dentro de vasos comunicantes: todos sabían que Roberto (Víctor Parra) era malo, pero mientras no perjudicara a los del rumbo, le llevara mariachis a la madre el día de su cumpleaños y respetara a Lupita, resultaba soportable. Nada duele más que los vicios de Roberto cuando

afectan a su mundo cerrado. Nada duele más que uno de la misma vecindad robe a Chachita en *Nosotros los pobres*: para que la cuña apriete tiene que ser del mismo palo.

La ciudad en la imagen remite a dos caras de la misma moneda, que he llamado aquí la ciudad macro y la esencial. Se trata del escenario y la historia, la sociedad y la familia. El mundo enorme y ajeno de la ciudad requiere un refugio. Al anonimato, la solidaridad; al progreso, la tradición. La gran ciudad remite a lo que no se maneja: la policía, el estado, lo público y sus normas frente al código de la familia ampliada, deseada ahora en forma de vecindad. En esta construcción paralela de la realidad, a veces nos reconocemos y a veces adivinamos un deseo. Evidentemente, la ciudad real era más compleja que su imagen fílmica, su papel de actriz le borra matices, pero nos permite atisbar una serie de elementos interesantes. Para sentir a la ciudad viva de los años cuarenta y cincuenta pocas fuentes nos transmiten tanta riqueza como una película. ¿Acaso no disfrutamos cuando reconocemos, en una calle amplia, arbolada y ligera de autos, a la avenida Juárez? Cincuenta años después, como actriz, la ciudad de México siempre interpreta, para nosotros, el papel de la nostalgia.

## Notas

<sup>1</sup> *Cinema Reporter*, México, 30 octubre, 1948.

<sup>2</sup> Los censos se refieren como población urbana a la que vive en localidades mayores de 25,000 habitantes. Las capitales de los estados pautan el aumento demográfico: en 1940 el 15% de la población vive en las capitales y un 30.40% en municipios de entre 10 y 25,000 habitantes. Moisés González Navarro, *Población y sociedad en México*, vol. 1, México, UNAM, FCPYS, 1974 (Serie Estudios, 42), p. 73.

<sup>3</sup> En 1930 cuenta con el 28% de la producción. En 1950 con el 38%. La población se incrementa como sigue: en 1930 1'230,000 habitantes pueblan 8,608 hectáreas; en 1940 1'760,000 lo hace en 11,753 hectáreas y para 1953, 3'480,000 habita 24,753 hectáreas. El crecimiento se mantiene acelerado: para 1960, 5'186,000 habitantes por 36,000 hectáreas. El país crece con 16'500,000 habitantes en 1930; 23'381,653 en 46 y 27'020,566 en 52. Anatoly Shulgovski, *México en la encrucijada de su historia*, México, Ediciones Cultura Popular, 1977, p. 23.

<sup>4</sup> Quedaban lejos las medidas de control natal tomadas durante el gobierno de Plutarco Elías Calles (González Navarro, *op. cit.*, p. 121). El lema era *Gobernar es poblar*. Si hasta 1930 el crecimiento de la población era lento, éste se acelera entre 1950 y 1960, pero corría paralelo con el de la Población Económicamente Activa (PEA), (José Calixto Rangel Contla, *La pequeña burguesía en la sociedad mexicana, 1895-1960*, México, UNAM, 1972, p. 98). Son los años en que se premia a la madre más fecunda, a la que sigue teniendo hijos no obstante su edad.

<sup>5</sup> González Navarro, *op. cit.*, p. 125.

<sup>6</sup> *Excelsior*, México, 4 de mayo, 1939.

<sup>7</sup> *El Universal*, México, 16 de mayo, 1940, 2o. secc., p. 8. El 17 de mayo se dice que "La medida en cuestión se justifica desde el momento en que se ha venido observando que algunas de las dificultades intergremiales que se han presentado tienen una culminación trágica debido al uso de bebidas embriagantes", *El Universal*, p. 11.

<sup>8</sup> *El Universal*, 23 de mayo, 1940, 2o., p. 1.



<sup>9</sup> En la prensa se explica su funcionamiento: "Cuando los semáforos [...] tienen luz verde para dar salida a su circulación, todos los otros tienen luz roja que detiene el tránsito de las demás calles [...] y viceversa", *El Universal*, México, 17 de mayo, 1940, 2o., p. 1.

<sup>10</sup> "Editorial", *El cine gráfico*, México, 27 de octubre, 1946, no. 697, p. 2.

<sup>11</sup> Fernando Benítez, *La ciudad de México*, México, Salvat, 1981, vol. III, p. 144.

<sup>12</sup> *El Universal*, México, 19 de mayo, 1940.

<sup>13</sup> *Excelsior*, México, *passim*, 1940.

<sup>14</sup> Según datos de José Iturriaga y Arturo González de Cosío, de principios de siglo a 1940 la clase media se incrementó de 8 a 16% y a 1960 entre 20 y 30%. Mientras tanto, los extremos sociales se han mantenido, en mucho, estables: las clases altas forman un 1% y las bajas un 90%. El crecimiento de la clase media rural ha sido menor: 6.6% en 1990 a 9.8% en 1950 y 9.9% en 1960. (Lorenzo Meyer, "La encrucijada", *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 1976, vol. IV, pp. 273-274).

<sup>15</sup> Quisiera referirme a un texto contemporáneo que expresa esa contradicción todavía hoy, para imaginar la fuerza que podía tener en los años aquí tratados. Dice Federico Reyes Heróles que "este es un país que a diario aprende a calzar, que a diario construye su nueva vivienda en las ciudades, que está aprendiendo a guisar en las ciudades (...) que está apenas levantando a las mujeres del piso, de lavar en el piso, de guisar en el piso, de criar animales e hijos en el piso, de dormir en el piso, para ir al lavadero o lavadora, a la estufa, al comedor, a la cama. No se puede exigir una cultura urbana cuando (...) más del cincuenta por ciento de la población del área metropolitana es migrante en primera generación" ("El México de los procesos simultáneos", *La Jornada semanal*, México, 4 de septiembre, 1988, p. 9).

<sup>16</sup> Ver Rangel Contla, *op. cit.*

<sup>17</sup> Benítez, *op. cit.*, p. 145.

<sup>18</sup> Claude Bataillon y Hélène Riviere d'Arc, *La ciudad de México*, México, SEP, 1973 (Sepsetentas, 99), p. 33.

<sup>19</sup> *Id.*, p. 31. En 1942 el decreto de congelación de las rentas de la zona central beneficia a los habitantes de 113,205 viviendas, o sea una quinta parte de las propiedades de la ciudad, beneficiando a 710,000 personas. Las rentas no podían subir de 300 pesos. Después de la guerra la situación tiene ya otro cariz: el costo de la vida había aumentado en 1000% desde 1940.

<sup>20</sup> González Navarro, *op. cit.*, p. 57. También Bataillon, *op. cit.*, p. 45.

<sup>21</sup> Bataillon, *op. cit.*, p. 53.

<sup>22</sup> Benítez, *op. cit.*, III, p. 144.

<sup>23</sup> Alejandro Galindo, *El cine mexicano. Un personal punto de vista*, México, Edamex, 1985, p. 100. Sergio Pitol, en su novela *El desfile del amor* hace a su protagonista, el

historiador Miguel del Solar, elegir para un estudio el año 1942, por cuanto tiene de fascinante. Dice: "En 1942 encuentro elementos apasionantes... la declaración de guerra al Eje, el papel de México en la esfera internacional, el cosmopolitismo súbito de la capital, la reconciliación nacional de todos los sectores. Vuelve Calles. Se decreta una amnistía para los delahuertistas. Regresan los porfirianos de París. Llega, además, un aluvión de exiliados europeos que representan todas las tendencias, desde los trotskistas (...), los comunistas alemanes, Karol de Rumania y su pequeña corte, financieros judíos de Holanda y Dinamarca, revolucionarios y aventureros de mil partes (...). Por otra parte las seguridades ofrecidas al capital conformaron ya el nuevo modelo económico del país (27)".

<sup>24</sup> Galindo, *op. cit.*, p. 102.

<sup>25</sup> *Cinema Reporter*, México, 11 de enero, 1947.

<sup>26</sup> Este recurso es también habitual en el cine norteamericano.

<sup>27</sup> "Entrevista con Alejandro Galindo", *Testimonios para la historia del cine mexicano*, México, Secretaría de Gobernación, 1975 (Cuadernos de la Cineteca Nacional, 1), p. 104.

<sup>28</sup> Dice el texto: "En todas las grandes capitales del mundo los contrastes se producen con una viveza y una fuerza sorprendentes. Junto a la opulencia, la felicidad y el bienestar van casi siempre de la mano la más absoluta pobreza, la desdicha y la lucha por la vida en su forma más cruel y descarnada. En la ciudad de México hay una barriada a quien todos denominan Zona Roja, que es la más pobre, miserable y mezquina de todas. Inimaginable hacinamiento de covachas, de tugurios, donde habitan seres que miran con indiferencia cómo se consume la vida, agobiados por un solo problema que ocupa totalmente sus mentes: el tener que comer. Las vías del ferrocarril separan la barriada del resto de la ciudad, cumpliendo la misión que el destino, al parecer, les ha confiado: delimitar las zonas, separar las clases, servir de muralla para apartar las almas de los hombres unas de otras, cuando en el fondo son absolutamente iguales y ambas obras de Dios. Por sobre la barriada se extiende el puente de Nozalco, extraña estructura llena de símbolos y de promesas que, como un Arco Iris de esperanza y de libertad, domina todo. Por la parte superior corren los automóviles insultantemente brillantes, silenciosos y muelles; por abajo cruzan, arrastrando los pies, los desheredados que ni siquiera se cuidan de la lluvia de polvo que les envían los de arriba. Aquí, como en todas las partes del mundo, chocan los buenos con los malos, los generosos con los mezquinos y los maliciosos con los inocentes siendo la trama que forman sus encontrados sentimientos, la base de esta historia que quiere penetrar en las almas de estos hombres que ahora vamos a conocer. Guión de *Vagabunda*. Propiedad de Miguel Morayta.

<sup>29</sup> Bataillon, *op. cit.*, pp. 45-54.





*Lago de Chapultepec.*