

TEXTOS Y CONTEXTOS

*The urban imaginary of the 1930's
in the cinema. The impact of
modernity*

■ **El imaginario urbano
de la tercera década
del siglo XX en el cine.
El impacto de la
modernidad.**

RECIBIDO • 11 DE FEBRERO DE 2022 ■ ACEPTADO • 26 DE ABRIL DE 2022

MARTHA EUGENIA ALFARO CUEVAS Y ANDRÉS RESÉNDIZ RODEA /
INVESTIGADORES DEL CENIDIAP
marucual@gmail.com
andrescna@yahoo.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

cabarets ■
vecindades ■
tecnología ■
consumo ■
multitud ■

En este artículo, se hace una revisión del cine mexicano de la llamada “época de oro”. Se analiza la manera en que varias cintas presentan el entorno, las características y el impacto de lo urbano en sus habitantes. Bajo este panorama se advierte un imaginario de la ciudad en adhesión, y a la vez en conflicto, con la modernidad.

ABSTRACT

KEYWORDS

cabarets ■
neighborhoods ■
technology ■
consumption ■
crowd ■

An overview of Mexican cinema during the so-called Golden Age, highlighting how several films present the environment, the features, and the impact of the urban dimension on its inhabitants. An imaginary of the city emerges, both in adhesion and conflict with modernity.

En la tercera década del siglo XX, la comedia ranchera se populariza y contribuye al despegue de la época dorada del cine nacional. Pero también empieza a desarrollarse un cine donde aparece la ciudad como escenario predilecto, un cine urbano. Aunque este enfoque ha de alcanzar mayor auge en las décadas siguientes ya en los años 30 empieza a llamar la atención.

En este contexto del cine, se generan diferentes visiones de la ciudad: una fue su imagen como lugar de esperanza, de desarrollo y de futuro, es decir de modernidad; otra, la de sus aspectos desfavorables y adversos, al visualizarla como lugar del vicio y perdición de algunos de sus habitantes y, más aún, de aquellos recién llegados de provincia.

Ejemplo de ello, donde incluso se perfilan ambas visiones, es la cinta *Santa* (la versión sonora de 1931). El título de la cinta es el nombre de la protagonista, que llega a la ciudad a purgar su falta cuando es expulsada de su hogar provinciano por perder su “honradez virginal”. Ya en la ciudad, Santa empieza a caminar perdida entre los paseantes urbanos que saturan una feria (como una metáfora de doble perdición; la moral y la de su tránsito corporal entre la multitud). En este laberinto humano, la gente se divierte con la admiración y compra de artesanías (las huellas de lo rural vistas como una curiosidad citadina). Después de trabajar un tiempo en una casa de citas, se va a vivir con un torero. A este último personaje, después de visitar la plaza taurina, donde se suspende de improviso su faena, se le observa en su regreso por el camino automovilístico del Paseo de la Reforma, el principal de la ciudad. Después, el torero la sorprende cuando lo traiciona con otro y la expulsa. Empieza su decadencia e irá perdiendo paulatinamente la salud hasta fallecer en un hospital. En la cinta *Santa*, como mujer inocente y bella emigrada a la capital, es mirada por los clientes de la casa de citas de manera similar a las artesanías de la feria; con atractivo por su belleza campirana, “natural” e ingenua.

Resulta curioso que, en la primera versión de la película, de 1918, se resaltó lo moderno de la estructura material de la ciudad de su tiempo de un modo más espectacular con vista panorámica aérea del Paseo de Reforma. En la versión de 1931, se remarca la innovación citadina con muebles y aparatos, tales como el radio en el interior de las habitaciones, además de la sala de operaciones donde aparece más actualizado el equipo médico. Esto sucedió quizá porque en 1918 era más novedoso el tránsito de lo rural a lo urbano, pero a partir de la década de los 40s, en una gran cantidad de películas se volverán frecuentes las vistas aéreas sobre monumentos, rascacielos y otros edificios, sobre el mismo Paseo de la Reforma y demás avenidas. En esta renovada mirada a la ciudad, se exaltará el avance de la modernidad con nuevas construcciones; con edificios más altos y avenidas mejoradas en amplitud, pavimentación, semáforos, iluminación y demás servicios.



Santa, 1931, escena de la película.



Santa, 1931.

En otra película, *Los millones de Chaflán* (1938), con tono chusco se muestra a una familia provinciana que, enriquecida de pronto, va a la capital cautivada por el espejismo social y material del progreso, siendo víctimas del acoso de vendedores, de embarazosas finanzas y de la estafa de un inversionista que los implica en una empresa fraudulenta, de un supuesto invento para automatizar la producción lechera. Enfrentan además la moda y el consumo desmedido, que ponen en conflicto su sensatez provinciana ante un estilo de vida irracional. Pero no todo el avance tecnológico es un engaño, una ilusión, pues también convergen con un cocinero honesto a su servicio, que, sin retórica, los invita a participar en la inversión de una patente que resultará exitosa, la de una salsa perfumada. El desarrollo tecnológico aparece como una exageración evidente de consumo y derroche, pero también como una oportunidad real. Basta con cuidarse de los estafadores, que pululan en lo urbano.



Los millones de Chaflán, 1938, escena de la película.



Los millones de Chaflán, 1938.

Frente a la austeridad y la pobreza, se instala la suntuosidad y los vicios, como elementos de lo urbano. Es decir, aparece

...esta condición del hombre y la sociedad modernos que Berman describe como una serie de vivencias ambivalentes: por un lado, un optimismo y una excitación que vienen de la modernidad como cambio y transformación, y por el otro, esa sensación de que la modernidad amenaza con destruir todo lo que somos y sabemos.¹

Es la época de una tensión que se refleja en varios aspectos. Ya desde la segunda década del siglo XX, a modernistas y estridentistas, les llama la atención la forma especial de las estructuras y los símbolos de lo urbano. Aparecen edificios elevándose al cielo, má-

¹ Rita Eder, "Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano", en Rita Eder (Coord.), *El arte en México: autores, temas, problemas*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lotería Nacional, Fondo de Cultura Económica (Biblioteca mexicana), 2001, p. 354. La cita es comentando el trabajo de Fausto Ramírez.

quinas y aparatos (antenas, ferrocarriles) como formas soberbias y espectaculares que recortan el espacio. El ritmo es convertido en líneas dinámicas y la masa de la urbe, que se filtran como formas estéticas en obras de fotógrafos y pintores como Tina Modotti con *Líneas telefónicas* de 1925 y *Líneas de luz* de 1923-1930, Fermín Revueltas con *Andamios exteriores* de 1928, Fernando Leal con ilustración para el libro *Metrópolis* de 1929, Agustín Jiménez con la fotografía *Mano* de la serie *Entre la red de los tranvías* de 1931, Frida Kahlo con *Paisaje urbano* de 1935, Francisco Eppens con *Torre de comunicación* de 1935 ca., etc. La vida urbana se vive y se disfruta como espacio propio y complejo.

Muchos artistas visuales, realizaron numerosas reflexiones, sobre el impacto urbano y sus consecuencias en los años 30 del siglo XX. Podemos citar algunos:

— José Chávez Morado en *El amor y el Crimen* de la carpeta *Vida nocturna de la Ciudad de México* de 1936, que representa en xilografía un panorama siniestro de siluetas donde destaca en la noche un hotel, las puertas de una cantina, autos y tranvías, una mujer sensual y un hombre envuelto en un abrigo que observa.

—Alfredo Zalce en *Una queja tardía* publicada en Fantoche de 1930, dibujó la representación del cuerpo apuñalado y desmembrado de una mujer sobre la cama de un cuarto, por cuya ventana enrejada se advierten las líneas cúbicas de la ciudad.

—Leopoldo Méndez con su ilustración sobre la *preparación de un maniquí* para el libro *Imagen de nadie* de 1932, exhibe la manipulación y control que realizan dos hombres de una muñeca modelo que preparan, para cubrir con telas seleccionadas, su desnudez.

—Antonio Ruiz (El Corzo), en su pintura *Verano* de 1937, nos muestra un asomo al mundo de los ricos con un distanciamiento insalvable de los grupos sociales de bajos recursos, cuando representa a una pareja empobrecida del pueblo ante el compartimento insalvable de un aparador, donde se exhibe a la moda lujosa e inútil para ellos.

Con la expansión de la ciudad y su densificación, se produce cada vez más una diversidad de sus habitantes y recursos. Se capta esa situación en las temáticas relativas a la ciudad de México, donde el cine aparece como una ventana para ver el interior de las casas de sus habitantes. Los diferentes grupos sociales se observan unos a otros en sus propios espacios: los de menores recursos tienen la posibilidad de apreciar cómo es

el interior de las grandes casas ricas, la intimidad de los departamentos nuevos y sofisticados; y, el acaudalado también puede asomarse a los lugares a los que nunca se atrevería a visitar por varias razones. Así la ciudad aparece como un complejo de compartimentos que forman una unidad y a la vez son un distanciamiento.

Dentro de este atisbo, de unos grupos sociales a otros, no es extraño que los cabarets aparecieran como escenarios atractivos para el cine de tema urbano. Visualmente conformaron lugares donde se podía mostrar en convivencia a: adinerados, pobres y a representantes de la clase media, de tal forma que aparecen reconociéndose de manera distinta a como se supone sucedía en otros espacios.

Poder vislumbrar la intimidad de lo inaccesible, la privacidad y la secrecía de lugares marginales y ocultos de la ciudad (precisamente por ser diferentes, enigmáticos, prohibidos) estimuló su atractivo al punto de constituirse en un género cinematográfico; el de las rumberas y/o cabareteras, donde todo podía suceder y nada parecía común, aunque fuera cotidiano. Con toda esta expectativa, el celuloide a la postre mitificó y creó estereotipos de personajes y situaciones para el cabaret y la vida nocturna.

Una de las películas pioneras sobre cabarets es *La mujer del puerto*, de 1933. En ella participa como extra María Soledad García Corona, la cual será elegida después por Best Maugard para desempeñar el papel principal de otra cinta; *La mancha de sangre*, en 1937, donde rebautizó a la actriz como Stella Inda.²



La Mancha de sangre, 1937.

²María Gloria Reyna Ochoa Ruiz, *Miguel Ruiz Moncada y el cine. El rescate de una historia para la cultura fílmica nacional*, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, 2013, pp. 126-127.

Esta última, constituirá la famosa y mítica cinta que sólo sería exhibida hasta el 25 de junio de 1943, en los cines Politeama, Máximo y El Cairo, cuyo costo de entrada fue entre 60 a 80 centavos³ (durante poco más de una semana y después quedaría extraviada hasta 1994 en que se localiza fragmentada y reconstruye en su mayor parte).

La *Mancha de sangre* inicia mostrando los créditos sobre imágenes nocturnas de la ciudad, donde, con la luz artificial, apenas se distingue la silueta de postes de luz y calles que indican la presencia de cines, bares restaurantes y espectaculares de variados productos.



La mancha de Sangre, 1937.

Es una película que se asoma a la intimidad de estos espacios considerados como extraños y fuera de los demás ambientes habituales de la sociedad. El director, Best Maugard, trata de captar de una forma lo más real posible la atmósfera de los cabarets y calles, con sus personajes reales y originales; como el sujeto de los toques eléctricos, los boleros, vendedora de fragancias, fotógrafos ambulantes, etc. El enfoque de la cinta intenta ver la vida de los cabarets como una forma peculiar, ya que en lugar de retratar el ambiente como algo sórdido, muestra una usual realidad, divertida, desinhibida y placentera. Stella Inda, en su papel de Camelia, es aceptada por su joven amante con su trabajo sexual como si fuera cualquier otro oficio. Ella se esfuerza por apartarlo de las malas compañías que lo llevan por el camino delincencial, pero a la vez, no obstante, colabora en su evolución hacia su formación de padrote un tanto inocente. De esta manera, el director aleja

³ *Ibid.*, p. 134.



La Mancha de sangre, 1937.

a la cinta del sufrimiento estereotipado, característico en este tipo de argumentos.

Escenas de un departamento que se filmó para esta película (cuando Camelia se lo ofrece a Guillermo para vivir juntos), probablemente se realizaron en las oficinas de Miguel Ruiz Moncada (argumentista, editor, adaptador y productor de la película), pues aparecen algunos de sus objetos familiares.⁴ También se filmó “en los estudios de



La Mancha de sangre, 1937.

Gabriel García Moreno (después estudios Azteca)” y en los cabarets Leda y al menos en otro “que se encontraba localizado enfrente del salón “Corona”, porque en la película se observa uno de los ventanales de dicho salón...”⁵

⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁵ *Ibidem.*



La Mancha de sangre, 1937.

Según Tomás Pérez Turrent la mayor parte de la película se filmó en el cabaret Leda.⁶ Su propietaria fue Cleotilde Ortíz de Rubio (siendo inaugurado en 1933 tuvo un largo funcionamiento hasta aproximadamente en la década de los 50), se localizaba en la calle de Doctor Vértiz, de la colonia Doctores.⁷ Así que cuando se filmó tenía 4 años de existencia, pero contaba ya con una fama que lo hacía centro de reunión de varias personalidades:

El encargado del lugar era Luis Aguado, compadre de la pintora María Izquierdo, cuyo impulso al lugar favoreció que el Leda se convirtiera en un lugar frecuentado por artistas, boxeadores afamados, toreros, directores de cine o pintores, etc., como Diego Rivera, Siqueiros, Roberto Montenegro, Frida Kahlo, Julio Bracho, el Indio Fernández, Chucho Monge, Agustín Lara, Silverio Pérez, etc.⁸

Probablemente de alguno(s) de estos artistas surgió el diseño que decoró los muros, del cabaret que se observan en la cinta; desnudos de mujeres recostadas enmarcadas en cortinas, jarrones, una parte de una esfera terráquea, entre otros elementos.

⁶ Citado por Rafael Aviña, *Cabaret, rumberas y pecadoras en el cine mexicano... ayer y hoy*, México, Palabra de Clío, A. C. 2007, p. 24.

⁷ Jiménez, Cabarets de antes, Citado por Carlos Medina Caracheo, *El club de medianoche Waikiki. Un cabaret de "época" en la Ciudad de México, 1935-1954*, México, Tesis Maestría en Historia. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010. p37

⁸ Armando Jiménez, *Sitios de rompe y rasga en la ciudad de México*. Citado por Laura Pérez Rosales, *Censura y Control. La Campaña Nacional de Moralización en los años cincuenta*, en revista *Historia y Grafía*, México, Universidad Iberoamericana, año 19, núm. 37, julio-diciembre 2011, p. 87.



La Mancha de sangre, 1937.

El lugar, también fue centro de reunión para Carlos Fuentes, donde un día "...estuvo a punto de sucumbir en una paliza por defender a una Pita Amor que insistía en bailar desnuda sobre una mesa".⁹

Aún con toda su popularidad y la afluencia de visitantes famosos, el cabaret fue motivo de escándalos y de irregularidades en su funcionamiento. Pero parecía que, en la época, la situación de revisión reglamentaria y moral era general, pues para 1950 en que se revisaron establecimientos de este tipo; "en un mes habían sido clausurados 200 centros de vicio", incluyendo al Leda (que llamó la atención de los censores debido a la presencia de un travesti).¹⁰ Pero sus encargados se las ingeniaron para re-abrirlo por una parte trasera.¹¹ Los cabarets de la época tenían varias prohibiciones que no obedecían, argumentando que sería su ruina y la de sus empleados.

El cine urbano de los años 30 también intentó abarcar a sus variados grupos sociales, por medio del tema de la vecindad. En la cinta *La casa del ogro* (1938) participaron, entre los principales actores, Fernando Soler, Ema Roldán y, los aún noveles, Arturo de Córdova y Gloria Marín. En este largometraje Fernando de Fuentes nos sitúa ante la reunión, y a la vez separación en compartimentos, de los habitantes de una ciudad, por medio de una vecindad. Pero se trata de un edificio configurado en departamentos, en torno a un gran patio de reminiscencia colonial. Los inquilinos son de

⁹ Gustavo García, citado por Rafael Aviña, *Cabaret, rumberas y pecadoras... Op., cit.*, p. 25

¹⁰ Laura Pérez Rosales, *Op., cit.*, pp. 86-87.

¹¹ *Ibid.*, p. 88.



La Mancha de Sangre cabaret pierna.

diferentes estratos económicos y sociales, con la azotea destinada para los más pobres. No se nos muestran conflictos intransigentes, por las diferencias de estatus, al contrario, las diluye en una afinidad en torno a sus vivencias sentimentales. Será en las décadas siguientes, que la vecindad pasará a ser un tema muy recurrente con personajes enfrentados, ya sea entre los mismos inquilinos o con casas aristocráticas, donde se tratará de mostrar el estereotipo de que la felicidad es más grande que el dinero.



La casa del ogro, 1938.



La casa del ogro, 1938.

En este contexto de expansión, y a la vez de delimitación del espacio, el cine ficcional inventara a sus personajes característicos. Igual que sucedió con la litografía del siglo XIX con sus *mexicanos pintados por sí mismos*, en el cine de tema urbano irán apareciendo los tipos sociales de la familia rica (impávida y fría de sentimientos), el abogado corrupto, el banquero o industrial insaciable, el rico falto de amor, el papelerero, el carpintero honrado, el peladito solidario y los variados oficios de barrio, etc.

En cuanto al ambiente de las casas acomodadas, éste fue bien captado en la película *Celos*, de 1935. Se constituyó por un drama urbano, representado por un triángulo amoroso a cargo de los actores: Fernando Soler, Arturo de Córdova y Vilma Vidal. Por cierto, el papel



Celos, 1935 Arturo de Córdova, Vilma Vidal y Fernando Soler.

de Arturo de Córdova (el médico compañero del personaje principal) fue ofrecido inicialmente a Jorge Negrete quien no lo aceptó; curiosamente, alcanzaría más tarde el éxito en el cine de comedia ranchera, con la música popular de la que entonces rehuía.

El argumento gira en torno a un médico que salva de la muerte a una mujer enferma y abandonada por su pareja. Se enamora y se casa con ella, paulatinamente, el personaje del médico se muestra como un ser posesivo, que evoluciona hasta la demencia. Los celos lo martirizan; duda de todos hasta que finalmente intenta asesinar a los que cree que mancillan su honra. La cinta culmina con su suicidio.

En un ambiente de modernidad expresado en el confort de los personajes, el médico aparece inicialmente como modelo del habitante que disfruta de las ventajas de la ciudad. Su profesión científica y su estatus acomodado, le permiten vivir sin preocupaciones y con lujos. La película nos muestra a un personaje que lo tiene todo y goza de los beneficios del desarrollo y servicios de la metrópoli, cuyo único problema es emocional, el desquicio sentimental que se torna grave en un marco urbano. Al final de la película, intenta enclaustrar a su amada en una casa de campo mientras él continúa con su profesión en la ciudad, pero eso sólo detona más su locura.

La mayor parte de la narrativa de la película ocurre en el interior de una casa de estilo Neomexicano o californiano, el estilo preferido por las clases sociales de mayor poder adquisitivo. Aunque no se especifica el lugar exacto, se puede intuir que estaba ubicada en la colonia Hipódromo-Condesa, por la escena donde los protagonistas pasean en el Parque México, de pleno estilo Art Déco, atribuido a los arquitectos: Javier Stávoli y Leonardo Noriega, que comenzó a edificarse el 31 de agosto de 1926.¹²

El mobiliario del interior también es de vanguardia, la mayor parte corresponde al estilo Art Déco; pero en la alcoba principal está la presencia de una silla tubular. Los muebles elaborados de tubo son considerados íconos representativos de la modernidad, en el período de las dos Guerras Mundiales. Sus cualidades son sobre todo simbólicas, ya que al ser un producto semielaborado limpio, relativamente barato y fácil de



Celos, 1935.



Celos, 1935, escena de la película. Parque México, escultura de Víctor Suárez.

mecanizar se vislumbró como el material moderno por excelencia.¹³ Por tal razón, los dirigibles –amos de la comunicación aérea en ese breve período– estuvieron amueblados con muebles tubulares.

Marcel Breuer y posteriormente Mies Van Der Rohe, maestros de la Bauhaus, fueron los primeros en diseñar mobiliario tubular. En la década de los años 30's del siglo XX, este estilo se extendió por Europa y Estados Unidos, entre todas las empresas que produ-

¹² Jeannete Porras, *Condesa Hipódromo*, México, editorial Clío, 2001, p.81

¹³ Isabel Campi Valls, *El diseño de productos en el siglo XX. Un experimento narrativo occidental*, Tesis para obtener el grado de Doctor en la Facultat de Belles Arts Sant Jordi, Universitat Barcelona, noviembre de 2015, p.223.



Revista *Sucesos para todos*, 13 marzo 1934.

ieron este mobiliario, destacó la industria inglesa *Practical Equipment Limited* (PEL). En Francia, sobresalió el trabajo de la diseñadora Eileen Grey, que produjo una gran cantidad de ajueres tubulares, de gran calidad e innovación, y que en la actualidad son muy valorados.

Los muebles tubulares que aparecen en la película *Celos* tienen un diseño muy parecido a los sillones producidos por la empresa inglesa mencionada anteriormente. Con la incorporación de ese diseño en los accesorios a la cinta se le imprime una imagen de modernidad que destaca en la mayor parte de sus escenas.

Otra locación importante de la película, son algunos interiores del hospital que perteneció al Dr. J. Ovadieff ubicado en Córdoba 48, en la colonia Roma. Si bien este otro inmueble no corresponde al estilo Art Déco, ya que perteneció al estilo historicista ecléctico que fue predominante hasta los años 20, su mobiliario, así como los avances en material quirúrgico, se encontraban a la vanguardia. Llama la atención, que en la zona del jardín se alcanzan a apreciar unas sillas-hamacas,



Celos, 1935.



Practical Equipment Limited PEL Británica 30's <http://www.artnet.com/artists/pel>.

que eran producidas por una empresa mexicana llamada La Nacional.¹⁴

La imagen de los actores fue muy cuidada, todo fue controlado: su maquillaje, peinado y su atuendo, es decir: como un producto diseñado. En los créditos de la película, están los agradecimientos a las casas que los

¹⁴ *La Nacional*, fábrica de cortinas, tiendas de campaña y toda clase de artículos de lona. Su almacén estaba ubicado en Vicente Carranza, número 32. En sus anuncios señalaban que habían hecho los toldos para la pérgola en la Alameda, así como hamacas y cortinas para el hotel Garci-Crespo en Tehuacán Puebla. Libro homenaje del Palacio de Bellas Artes, 1934.



Celos, 1935.

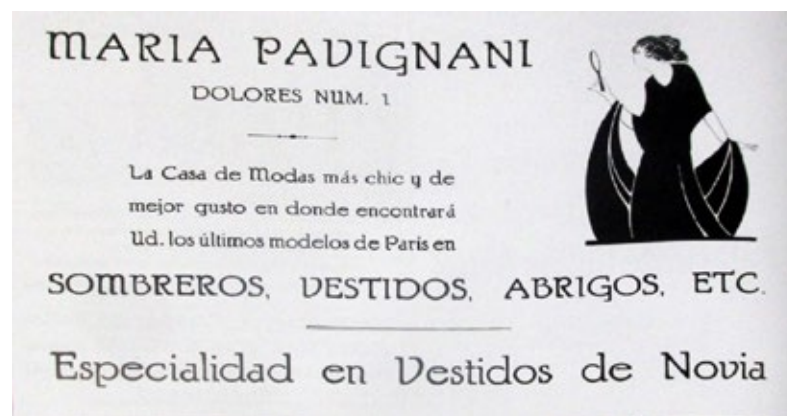
visten, como fue el caso de la diseñadora: María Pavignani, que se encargó de los vestidos de la actriz Vilma Vidal: la figura de la actriz era estilizada y alargada, en forma de cuerpo de sirena. La casa Emilio Pérez fue la encargada de los trajes que usaron los actores Fernando Soler y Arturo de Córdova. En cuanto al maquillaje,



Celos, 1935.



Anuncio La Nacional, El Palacio de Bellas Artes. Álbum Histórico. 1934.



Anuncio de María Pavignani en el Palacio de Bellas Artes. Álbum Histórico. 1934

se manejaba la ceja muy delgada y delineada en forma curva o recta, tez blanca y lápiz labial rojo. El cabello pegado a la cabeza con fijador y ondas. Los ideales de belleza de ese tiempo eran: Jean Harlow, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Mae West, y para los caballeros, estaban las figuras de: Gary Cooper, Clark Gable, Laurence Oliver, Robert Taylor, los cuales eran emulados por actrices y actores de países como el nuestro.



Celos, 1935, escena de la película, Fernando Soler y Vilma Vidal.



Celos, 1935, escena de la película. Vilma Vidal.

La película reflejó ese México moderno cosmopolita, a través de las escenografías que representan a una clase social de altos ingresos, que vivía con las mismas comodidades que las que se disfrutaban en cualquier otra ciudad europea o americana. El director Arcady Boytler, manejó en el filme una unidad estilística bajo los cánones del Art Déco, que era el estilo dominante en ese momento. Esto, se aprecia desde la presentación de los créditos iniciales. En ellos, la tipografía usada es estilizada y geométrica, caracterizada por colocar algunas plecas más pequeñas en posición asimétrica; así como las letras alargadas, así como los juegos de sombras (blanco y negro). Este estilo también se reflejó en los elementos de fondo de manera circular y líneas paralelas.



Celos, 1935.



Revista *Actual*,
noviembre de 1928.
Maquillaje Bourjois.

Toda película, siendo de ficción, puede verse también como documento; evidencia de un espacio y tiempo determinado. El diseño de muebles, ropa, peinados, la misma construcción visual de la película, los créditos, las locaciones, escenografía natural y construida, nos da referencia del momento y circunstancias en que se filmó. Además de las acciones que se desarrollan en la pantalla, los elementos más pequeños y accesorios se cuelean como información adicional que nos habla de la manera de concebir la ciudad. En algunas cintas, los directores buscan un resultado, en otras, aparecen como receptáculo de las tensiones de su momento.

En las películas revisadas detectamos a la ambivalente sociedad moderna, advertimos el cambio como un deseo optimista, pero también como temor a su

amenaza destructiva. Elementos de lo urbano, aparecen colisionando o confrontándose: el confort, la suntuosidad y el derroche frente a la austeridad y la pobreza; la reunión y separación simultánea de los habitantes en departamentos y vecindades; la expansión y densificación expresada con transeúntes compactos por las calles frente a la manipulación del consumo; la sensatez e ino-

cia provinciana frente a los estafadores y corruptores; la belleza natural del campo y sus artesanías frente a los diseños sofisticados de los objetos y aparatos; la violencia en bares y casas ricas. El cine se muestra como una ventana para ver todo lo anterior y para entrar a la intimidad de los espacios inaccesibles de la ciudad, para crear y recrear un imaginario de la misma. ▣

BIBLIOGRAFÍA

- AVIÑA RAFAEL, *Cabaret, rumberas y pecadoras en el cine mexicano...ayer y hoy*, México, Palabra de Clío, A. C. 2007.
- CAMPI VALLS, Isabel *El diseño de productos en el siglo XX. Un experimento narrativo occidental*, Tesis para obtener el grado de Doctor en la Facultat de Belles Arts Sant Jordi, Universitat Barcelona, noviembre de 2015, 205 pp.
- EDER RITA, “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano”, en Rita Eder (Coord.), *El arte en México: autores, temas, problemas*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lotería Nacional, Fondo de Cultura Económica (Biblioteca mexicana), 2001.
- *El Palacio de Bellas Artes. 1904-1934. Álbum Histórico*, Facsimilar, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.

- JIMÉNEZ ARMANDO, *Sitios de rompe y rasga en la ciudad de México*. Citado por Laura Pérez Rosales, *Censura y Control. La Campaña Nacional de Moralización en los años cincuenta*, en revista *Historia y Grafía*, México, Universidad Iberoamericana, año 19, núm. 37, julio-diciembre 2011.
- MEDINA CARACHEO CARLOS, *El club de medianoche Waikiki. Un cabaret de “época” en la Ciudad de México, 1935-1954*, México, Tesis de Maestría en Historia. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010.
- OCHOA RUIZ MARÍA Gloria Reyna, *Miguel Ruiz Moncada y el cine. El rescate de una historia para la cultura fílmica nacional*, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, 2013.
- PORRAS, Jeannette, *Condesa Hipódromo*, México, editorial Clío, 2001.
- <http://www.artnet.com/artists/pel/>. Página consultada en febrero 2022.

SEMBLANZA DE LOS AUTORES

ANDRÉS RESÉNDIZ RODEA • Estudió la licenciatura en Historia en la UNAM. Desde 1989 es investigador del Cenidiap. Entre otros espacios, ha laborado en el Archivo General de la Nación de México y la Cineteca Nacional. Dentro de sus colaboraciones publicadas está “Paisaje y otros pasajes mexicanos del siglo XIX” (1998), *Historia de los textiles en México durante el siglo XIX* (1988), “El circo en el cine mexicano” (2012), Es realizador de los videos *Lo húmedo y lo seco. La polaridad de la Ciudad de México en el S. XIX* (Cenidiap, Abrevian, 2007), *Memorias del Valle: las huellas de José María Velasco*, (Cenidiap, Abrevian, 2009) y *Berta Taracena. Una mirada crítica para un arte colosal* (2016).

DRA. MARTHA EUGENIA ALFARO CUEVAS • Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Investigadora del Cenidiap desde 2012. En octubre de 2018, recibió el primer lugar en Desempeño Académico de Investigación que otorga la Secretaría de Cultura y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Autora de varios artículos y capítulos de libros sobre la historia del diseño industrial y gráfico de México.