

EL TIEMPO PERDIDO: *La Ciudad de México que el cine nos dejó,* de Carlos Martínez Assad

J. Waldo Villalobos

Gracias al cine sabemos cómo somos

CARLOS MONSIVÁIS¹

La ciudad se extravió y la viste perderse en piedra y polvo

JOSÉ EMILIO PACHECO²

El cine es la forma misma del documento en la actualidad. Antes de la técnica cinematográfica, no se tenía acceso de manera tan inmediata ni tan vigorosa a la vida de las personas ni a los espacios en donde se mueven. Para Carlos Martínez Assad (Amatitlán, Jalisco, 1946), el “cine de la Ciudad de México” es como un “museo que, en efecto, puede completar

la visión de la historia que tenemos de” la capital.³ En su libro de 2008, *La Ciudad de México que el cine nos dejó*, explora la historia de la capital mexicana a partir de las producciones nacionales que se han ocupado de retratarla y cubre el periodo de 1896 a 2006. El autor decidió concentrarse en “las películas que pueden verse en cualquier sala cinematográfica o incluso en la televisión”⁴ y dejar de lado los documentales porque “prefirió la mirada lúdica de quien está interesado por un primer plano [y] dejó también la impronta de lo acontecido en la ciudad, dándole más importancia de lo que parece”.⁵

¹ En el documental *Retrato hablado: Carlos Monsiváis*, realizado en ocasión de la publicación del libro *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*, del mismo, Canal 22, México, 2000. El documental se retransmitió como homenaje al cumplirse un año de la muerte de Monsiváis, el lunes 20 de junio de 2011.

² *El viento distante*, Era, México, 1963, p. 19, *apud* Carlos Martínez Assad, *La Ciudad de México que el cine nos dejó*, Secretaría de Cultura-GDF, México, 2008, p. 98.

³ C. Martínez Assad, *La Ciudad de México...*, *op. cit.*, p. 40.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ *Ibid.*, p. 20.

Y es que, como lo demuestra el cine, las cosas no son “lo que parecen” y lo que se observa a primera vista no es siempre lo esencial. Desde un principio, Martínez Assad deja en claro que las cintas se plantean objetivos más allá del simple hecho de contar historias o mostrar paisajes; independientemente de su postura frente al poder reinante en el momento, el tratamiento de las películas responde a un cierto espíritu de época, como por ejemplo denunciar —más que mostrar— el contraste entre la provincia y la capital. Este tema, que dominó el cine de la primera mitad del siglo XX —y que no ha desaparecido en realidad—, respondía a la idea de que en la Ciudad de México “todo es falsedad”⁶ mientras que la gente del campo o de ciudades más pequeñas “son incapaces de albergar en el corazón tanta maldad”.⁷ Si bien es indiscutible que la capital nunca ha sido terreno fácil para los *fuereños*, la visión simplista de la metrópoli como lugar de perdición opuesto a la provincia donde se conservan los valores nacionales respondía, precisamente, a la intención de presentar una identidad nacionalista.⁸ Al terminar

la Revolución agraria, el ideal mexicano se encontraba en la tierra que había protagonizado la lucha, pero el cine es el testigo del cambio inevitable con el que la gran ciudad robará el papel protagónico.

Así, Martínez Assad lee —o, mejor dicho, aprecia— la historia de la Ciudad de México en el cine, que no se limita a relatar los hechos sino que transmite el ambiente general de una época. Cabe aquí citar el pasaje sobre las producciones de la segunda mitad de la década de 1940:

El cine del alemanismo encuentra en estas películas sus mejores testimonios, si no de la realidad, sí de lo que quiere ser. Hay crimen pero también hay justicia [...] Lo sintomático es que en las historias, los personajes que surgen tienen vicios como los atribuidos al régimen, pero dichas historias están realizadas por algunos de los mejores escritores del país, de destacado activismo izquierdista, como José Revueltas.⁹

El autor reconoce, en cada ocasión, esta distancia entre las intenciones de los realizadores y las lecturas posibles de las

⁶ *La india bonita* (1938), de Antonia Helú, apud Martínez Assad, *op. cit.*, p. 36.

⁷ *Distinto amanecer* (1941), de Julio Bracho, apud Martínez Assad, *op. cit.*, p. 41.

⁸ En este sentido, la propia película puede entrar en contradicción con su premisa ideológica. Según el autor, *La vida no vale nada* (1954), de Rogelio A. González “se trata de la consabida idea de ilustrar el regreso al campo porque la ciudad [...] provoca las peores tentaciones que

hacen al hombre deshumanizarse o caer en las más bajas pasiones. La paradoja es que todos tratan muy bien a Pablo”, el protagonista, encarnado por Pedro Infante, “y siempre tiene relaciones amables y solidarias que él se encarga de echar a perder”. Más que un descuido, esto ilustra cómo el cine muestra mucho más de lo que tiene conciencia de decir. Cf. Martínez Assad, *op. cit.*, p. 80.

⁹ *Ibid.*, p. 46.

películas; las contradicciones entre unas y otras reflejan también las paradojas nacionales. A medida que avanza el estudio, vemos cómo la ciudad pequeña y transitable a pie es remplazada por la megalópolis actual de rascacielos de vidrio y acero. El paisaje urbano, verdadero personaje en varias de las cintas, es un tema primordial en el libro que abre con *El automóvil gris* (1919, de Enrique Rosas y Joaquín Coss), donde se muestran espacios rurales en zonas que actualmente están en medio de la ciudad. Martínez Assad se deleita rastreando los sitios en los que se filmaron diferentes escenas y entreteje su estudio con la historia de la transformación de la urbe y anécdotas acerca de aquellos lugares. En muchas ocasiones se incluyen *stills* de las películas que muestran esas esquinas y edificios ahora desaparecidos.¹⁰ En las décadas de 1980 y 1990, el esmog marca su presencia en la cintas; por ejemplo, en *Sólo con tu pareja* (1991, de Alfonso Cuarón) las tomas desde el mirador de la Torre Latinoamericana denotan “la escasa visibilidad debido a la contaminación, considerada entonces como de las más graves del mundo”.¹¹

El avance de la urbanización es un interés confeso del libro, visible desde las primeras páginas en una cita del escritor francés, Julien Gracq: “la forma

de la ciudad, como se sabe, cambia más rápido que el corazón de un mortal”. Por otro lado, estas líneas muestran también el tono del ensayo que, aunque es una obra de divulgación, contiene un trabajo documental impresionante. La cantidad de referencias a los integrantes de los equipos de filmación (desde directores y actores hasta camarógrafos y musicalizadores) es inmensa y ameritaría un índice onomástico que la edición de la Secretaría de Cultura no proporciona. En más de un sentido, es evidente que los alcances de este trabajo rebasan, por mucho, los límites del volumen en que se presenta. Sin embargo, la erudición y la capacidad de síntesis de Martínez Assad son los mismos que los de sus publicaciones académicas.¹² Pero, se debe decir que el análisis de este sociólogo y crítico de la cultura sería el mayor aporte de este estudio.

El recorrido de *La Ciudad de México que el cine nos dejó* es principalmente cronológico, lo que permite situar las producciones en su contexto histórico y social (al tomar a la década como unidad temporal básica), aunque también es recurrente la clasificación de películas según el régimen presidencial que vio su filmación. Y es que, para la crítica de la

¹⁰ Los *stills* que ilustran el libro provienen de los archivos de la Filmoteca de la UNAM, de la Cineteca Nacional, de la Fototeca del INAH y de la productora Argos.

¹¹ C. Martínez Assad, *op. cit.*, p. 119.

¹² El autor es doctor en sociología por la UNAM y tiene un abundante trabajo de investigación sobre el periodo de la Revolución Mexicana. En el libro que nos ocupa estos intereses se transparentan, así como su gusto por la historia, la lectura y el “coleccionismo” de datos [<http://www.carlosmartinezassad.com/>].

cultura, el cine posee una atractivo muy particular. Sin importar sus contenidos ficticios o históricos la imagen-movimiento/ imagen-tiempo (según la definición del cine que hace Gilles Deleuze)¹³ constituye el escaparate y el vehículo del espacio social, y recoge hasta sus más pequeños detalles: ninguna técnica antes del cine había sido capaz de registrar el habla, la apariencia y el comportamiento de las personas, junto con el medio (en movimiento) donde sus vidas se desenvuelven. La cinematografía multiplica las posibilidades del relato al dirigirse a la vista y al oído (e incluso llegar a alcanzar una dimensión táctil),¹⁴ y el relato es la base de la historia —como ciencia social— pero también lo es de la literatura. Para Monsiváis, el cine toma al material literario y “lo convierte en industria visual... sin novela y sin poesía, simplemente no hay almacenes visuales y verbales de la sociedad”.¹⁵

¹³ Cf. G. Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona/Buenos Aires, 1994 y 1987, respectivamente.

¹⁴ Para Walter Benjamin, la dimensión táctil en el arte es una reacción corporal del espectador que establece un contacto inmediato con la obra. En el caso del cine, Benjamin lo llama “efecto de *shock*” mediante el cual “una sucesión de imágenes” lleva “un elemento táctil a lo visual” —lo que podría traducirse en el vértigo o en el reflejo de agacharse frente a algunas escenas, por ejemplo. Cf. W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003, p. 120.

¹⁵ *Retrato hablado*: Carlos Monsiváis, *loc. cit.*

La integración del cine en la historia de la cultura se documenta con el amplio listado de intelectuales y autores que escriben —e interpretan— la historia del país. El libro hace mención a cinéfilos contemporáneos como Carlos Monsiváis, y recoge la participación de escritores, como José Revueltas, Luis Spota y José Emilio Pacheco, por citar algunos. De hecho una de las primeras películas mencionadas es *Santa*,¹⁶ basada en la novela de Federico Gamboa, y una de las últimas es *Mariana, Mariana* (1986, de Alberto Isaac), basada en la novela *Las batallas en el desierto*, de Pacheco. También se basan en la obra de este escritor los dos primeros segmentos de la película *Viento distante* (1964)¹⁷ presentada en el Primer Concurso de Cine Experimental, cuyo jurado calificador estaba “integrado por el crítico de cine Jorge Ayala Blanco”, muy citado en el libro, “el poeta Efraín Huerta, el escritor Luis Spota, el compositor Manuel Esperón y el actor Andrés Soler”.¹⁸ De

¹⁶ El segundo capítulo del libro se titula “La *Santa* evocadora” y menciona las tres versiones del filme: la de Luis G. Peredo de 1918, la de Antonio Moreno de 1931 y la de Norman Foster de 1947. Cf. Martínez Assad, *op. cit.*, pp. 26-31.

¹⁷ Compuesta por tres episodios, cada uno con su propio director: “El parque hondo” de Salomón Laiter, “Tarde de agosto” de Manuel Michel y “El encuentro” de Sergio Béjar. “El parque hondo” y “Tarde de agosto” se inspiran en dos cuentos homónimos de José Emilio Pacheco. Cf. *ibid.*, pp. 97-98.

¹⁸ *Ibid.*, p. 96. La página “Más de cien años de cine mexicano”, del Instituto Tecnológico

hecho, la vida de los jóvenes intelectuales y artistas de la ciudad es retratada en algunas películas mencionadas en el libro, como *El día comenzó ayer* (1965, de Ícaro Cisneros) que muestra “las pretensiones culturales” de quienes frecuentaban la Zona Rosa de la época.

Así como el cine participa en la conformación de lo que llamamos realidad, el paso del tiempo transforma a su vez nuestra percepción de las obras cinematográficas.¹⁹ Desde las películas de la década de 1930, que vilipendiaban la moralidad citadina, hasta las películas actuales que describen una realidad de sobra conocida (congestionamientos, miseria y violencia), transluce apasionado con el que vivimos al Distrito Federal; vemos constantemente la añoranza de un pasado que parece mejor. ¿Quién no preferiría una ciudad *deambulable*,²⁰ sin

vías rápidas que la segmentaran? Aquella ciudad que concentraba a sus estudiantes y artistas en la pequeña Zona Rosa, y que se recorría a pie de un extremo al otro. En la ciudad de los microbuses, del metro atestado y del extraño metrobús, es fácil añorar el tranvía y hasta la Ruta 100.²¹ Sin embargo, la lectura de *La Ciudad de México que el cine nos dejó* muestra cómo, en aquellos tiempos que ahora provocan la nostalgia, se añoraban también otros *tiempos mejores*.

La respuesta a estos ciclos en los que la urbanización caótica y la propia naturaleza van destruyendo espacios que deseáramos conservar está precisamente en ejercicios de memoria como este, de Martínez Assad. Es nuestra propia identidad la que está edificada en la ciudad, trazada en sus calles, la historia de nuestros padres y abuelos está registrada en las producciones artísticas capaces de enseñarnos la ciudad que ha sido y nos narran el camino que nos ha traído hasta aquí. Este es un libro inspirador, que invita a la reflexión y a la investigación al plantear temáticas que están lejos de ser agotadas. Pero el ensayo, sobre todo, invita al cine—en un tiempo en que las salas están en vías de extinción— para ver o visitar

de Estudios Superiores de Monterrey, abunda en el tema: “la filmación de *En el balcón vacío* (1961) alentó la celebración, en 1965, del Primer Concurso de Cine Experimental de largometraje, convocado por la industria cinematográfica. De este concurso y del segundo, celebrado en 1967, surgieron directores como Alberto Isaac, Juan Ibáñez, Carlos Enrique Taboada y Sergio Véjar, quienes desarrollarían parte importante de su carrera en los años setenta y ochenta” [<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/ancinind.html>].

¹⁹ Un ejemplo accesible sería la nueva apreciación del cine de lucha libre. Un género relegado que actualmente está siendo estudiado y recuperado.

²⁰ O “flâneable”, neologismo con el que Martínez Assad evoca la figura del *flâneur*

(vagabundo) tan apreciada por Walter Benjamin, otro apasionado del espacio citadino.

²¹ Se debe señalar que según algunos urbanistas, sólo 40% de los itinerarios que formaban la Ruta 100 han sido cubiertos por otras empresas de transporte (públicas y concesionadas), lo que significa que con la desaparición de esa corporación perdimos 60% de las rutas de transporte de nuestra capital.