

La ciudad  
en el Cine Mexicano

•  
Vida cotidiana en México

*La ciudad en el Cine Mexicano.*  
*Vida cotidiana en México*

D.R. © 2021 Guadalupe Ríos de la Torre  
D.R. © 2021 Edelmira Ramírez Leyva  
D.R. © 2021 Leonardo Martínez Carrizales  
D.R. © 2021 Luis Miguel Tapia Bernal  
D.R. © 2021 María Luna Argudín  
D.R. © 2021 Juan Moreno Rodríguez  
D.R. © 2021 Editorial Scriptoria

Todos los derechos reservados.  
Prohibida la reproducción total o parcial,  
de esta obra de ninguna manera y  
por ningún medio electrónico o mecánico  
o cualquier otro tipo de almacenamiento y  
recuperación de información,  
sin la autorización previa del editor.

ISBN: 978-607-99274-0-0

Realizado en México

# La ciudad en el Cine Mexicano

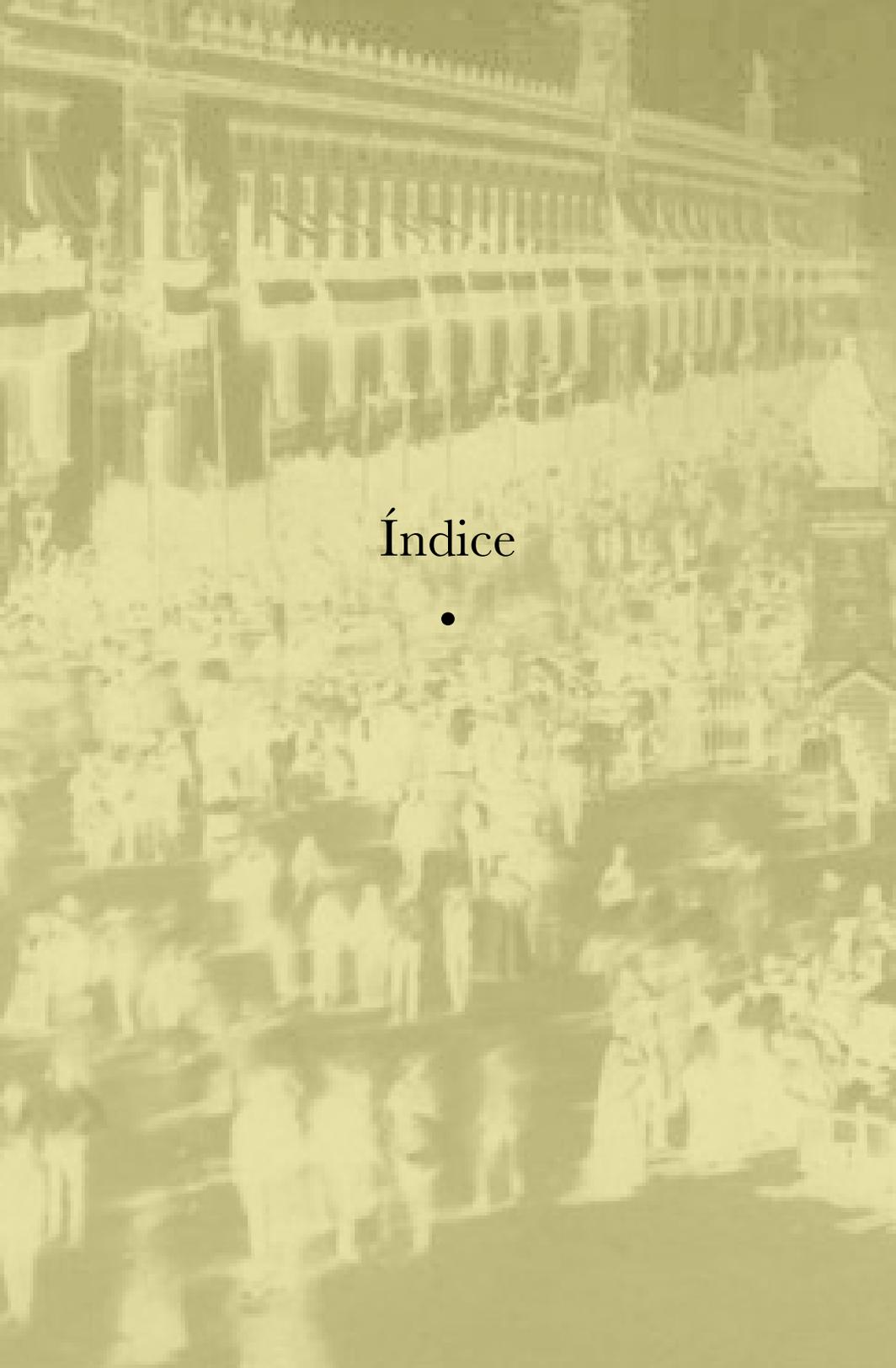
•

Vida cotidiana en México

Ríos | Ramírez | Martínez | Tapia | Luna

---

2021



# Índice

•

Presentación	6
<i>Salón México</i> Guadalupe Ríos de la Torre	8
<i>El Revoltoso:</i> la ciudad de México como espacio multifuncional Edelmira Ramírez Leyva	26
<i>Fe, esperanza y caridad</i> Leonardo Martínez Carrizales	44
<i>Vuelven</i> Luis Miguel Tapia Bernal	56
<i>Roma:</i> La ciudad de México recreada María Luna Argudín	68

An aerial photograph of a city, likely Mexico City, showing a large green park in the foreground and a church spire in the background. The text "Presentación" is centered on the image.

# Presentación

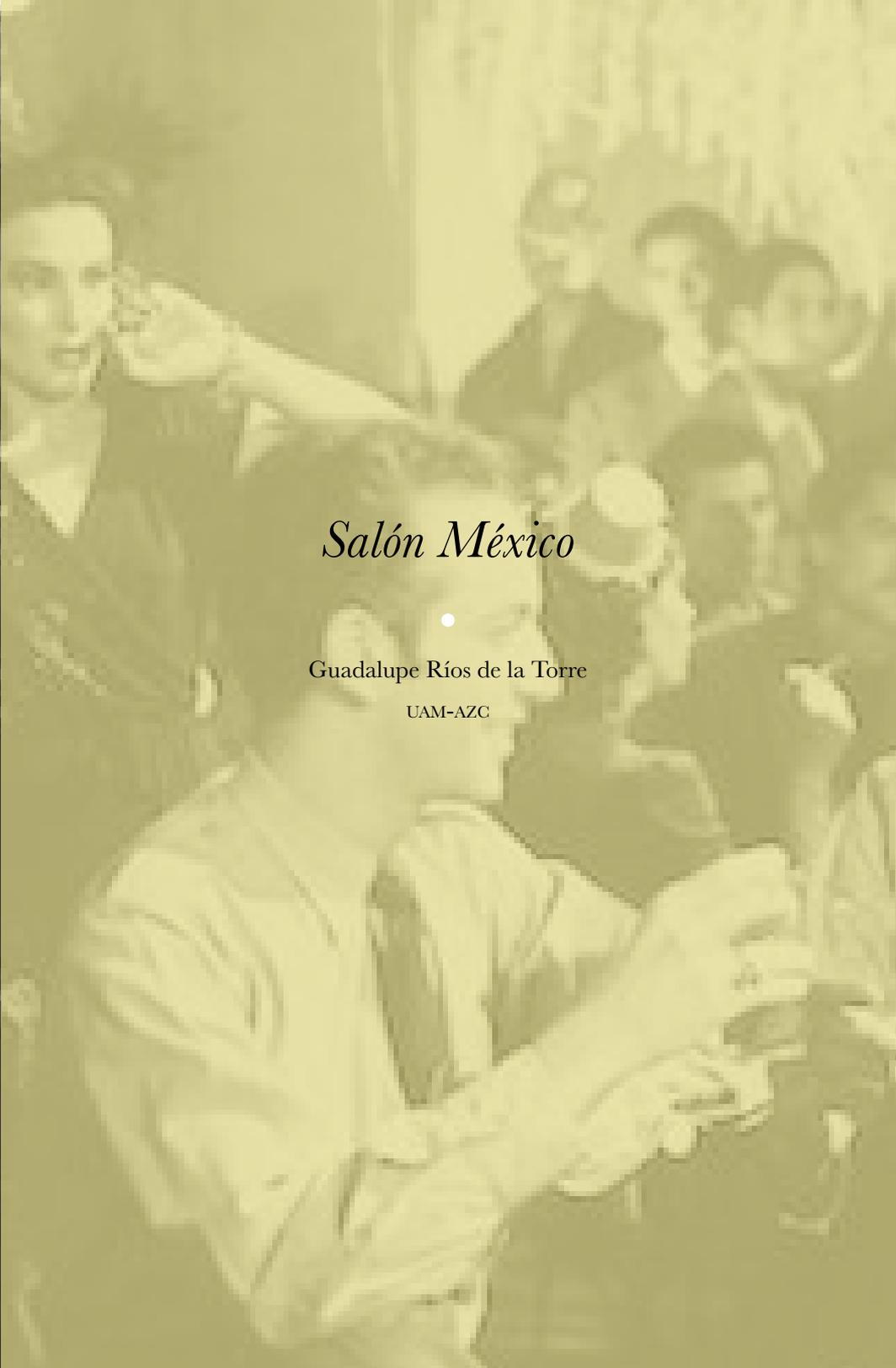
•

Tras la aparición de la agricultura, el hombre se volvió sedentario y tiempo después surgieron las ciudades como grandes centros de organización de la vida social. En esos centros, la vida cotidiana se desarrolló de acuerdo con distintas circunstancias propias del entorno, pero sobre todo de las relaciones entre individuos y sus formas de vida.

En más de una ocasión, directa e indirectamente, desde el surgimiento del cine, la ciudad fue uno de los temas abordados desde distintas perspectivas. La imagen en blanco y negro, sin sonido, de un grupo de trabajadoras saliendo de una fábrica es el mejor ejemplo de una de las primeras escenas que el cine logró captar y que refieren a la vida cotidiana y a la ciudad.

La forma de abordar el tema de la ciudad en el cine es, en general, un tanto difícil porque muchas de las ocasiones, las grandes urbes sirven únicamente de referencia a lo que en ellas acontece como parte de la vida de aquellos que la habitan. Las ciudades, son escasamente las protagonistas en la mayoría de los casos, y sin embargo, sin que nadie lo note son la causa y destino de lo que en ellas sucede.

Pero en el cine mexicano, la ciudad no es únicamente un escenario, es un ser vivo complejo que como tal nace, crece, cambia y muere. En el cine, las representaciones de las ciudades son variadas e infinitas, según los requerimientos de cada película y los artilugios que proporciona la imaginación, como se podrá apreciar a continuación.



*Salón México*

•  
Guadalupe Ríos de la Torre

UAM-AZC

“Salón México era una sinfonía de página política.

Formidable y feroz.”

*Efraín Huerta.*

## El México de los fabulosos veinte

En 1920, México pareció iniciar una era de tranquilidad y de paz. Ese año, y tras un breve interinato civil, puesto a manera de justificación y puente entre el último alzamiento armado y la nueva vida institucional, Álvaro Obregón, uno de los militares más brillantes —y sin duda el más poderoso— de quienes habían surgido del movimiento revolucionario, ocupaba la presidencia de la república (Blanquel, 1994, pp. 147-148). Daba principio la reconstrucción nacional y la gente que emigraba a la ciudad quería saber lo que era ser ciudadano, visitar los cafés de chinos, los mercados de ropa, las cantinas, las calles del Órgano y Cuauhtemotzín y a la vez satisfacer sus propias necesidades básicas, así como ocupar su tiempo de esparcimiento.

Las clases sociales nuevamente se dividieron, se desligaron definiendo sus gustos en los escenarios, estadios y salones de bailes.

En 1920 existió una serie de salones de baile y allí acudía la élite revolucionaria, obreros, concubinas, y por supuesto, las meretrices. De vez en vez, el público de los salones de baile se inscribía en los concursos de polka, vals, pasodoble, tango y danzón:

10

---

Las subscriptos empresarios de los salones denominados La Alhambra, Degollado, Bucareli y María Conesa solicitamos permiso para efectuar bailes públicos, los días lunes, jueves, sábados y domingos de cada semanal (Archivo del Ayuntamiento, 1915, legajo 12).

Se emitieron las normas de higiene necesarias para los establecimientos de la capital; los encargados de dictar las medidas sanitarias fueron el Departamento de Salubridad Pública y el Consejo Superior de Salubridad. El reglamento ordenaba lo siguiente, entre otras cosas:

Debe practicarse diariamente el barrido cuidadoso de los pisos de teatros, cinematógrafos, salas de baile y todos los centros de reunión para diversiones públicas. El barrido deberá hacerse humedeciendo el suelo con una solución de bicloruro de mercurio. Deben colocarse tubos ventiladores en la parte alta de los edificios para procurar una corriente continua que haga cambiar constantemente el aire viciado por aire puro.

Contar mínimo con un gato para evitar la visita de ratas y ratones (Archivo del Ayuntamiento, 1915, legajo I).

No sólo se bailaba en esos salones, sino también en las barracas, en los patios típicos de las vecindades, lugar de estas y jolgorios, como los que había en la colonia Guerrero, los domingos y entre semana. Esas barracas se localizaban en la plaza de la Constitución (Zócalo), en el jardín Garibaldi y en el Jardín de la Plaza del Carmen, donde había bailes espontáneos, motivo de frecuentes incidentes. Al respecto, se dispuso lo siguiente:

Los frecuentes escándalos registrados tanto en algunos salones de baile, como en los jardines donde se dan kermeses, el c. gobernador del Distrito Federal, general Manuel Chao deseando acabar con estos escándalos, ha tenido a bien disponer que se prohiban los bailes públicos, así como las kermeses en jardines y paseos (No habrá bailes ni kermeses, 1993, p. 2).

Esta disposición no fue acatada por temor a las repercusiones para la gente que gustaba de bailar en los lugares públicos.



### *Salón México*

Tampoco es casual que para 1920 haya iniciado sus actividades el *Salón México*, que se inauguró el 20 de abril en las calles de Pensador Mexicano número 16, antigua de Recabado. Semanas antes, los diarios citadinos anunciaron la apertura del salón que después sería el más popular de la capital, conocido después como “La Catedral del Danzón” (Flores, 1993, pp. 99-106).

## El *Salón México* en la pantalla grande

Previo al estreno de *Salón México*, se realizaron una serie de eventos de baile como lo anunciaba el periódico *La Prensa*:

13

---

La encantadora estrella del cine Marga López será presentada en la segunda jornada triunfal del Campeonato Nacional de Baile que se celebrará esta noche a partir de las 8:30 de la noche en la Arena Coliseo.

Esta noche verán ustedes en la Arena Coliseo un programa por demás atractivo: El Campeonato de Baile en rama Fox Trot y el magnífico programa de artistas de cine: Sara Montes, Katty Jurado y Estela Matute han aceptado bailar una pieza con quienes resulten agraciados en la rifa que se hará entre los espectadores.

Claro todo, ello, a precios positivamente populares. Las taquillas estarán abiertas en la Arena Coliseo desde las 6 de la tarde con el fin de proporcionar al público mayor comodidad al adquirir sus boletos (Estreno, 1949, p. 37).

El *Salón México* fue representativo de una época, de una realidad urbana. Vivió un sinnúmero de acontecimientos tanto sociales como históricos y formó parte de la cultura popular. Fue un sitio para la gente común, así como para actores, deportistas e intelectuales, y formó parte de sus vivencias.



Así surgió el mito del salón más popular de la ciudad de México, en las calles, callejones y en el barrio bravo de la colonia Guerrero de la ciudad. Las prostitutas y en especial Meche (Marga López) y su padrote Paco (Rodolfo Acosta) dieron pie a una serie de leyendas de la vida cotidiana prohibida, viciada y nocturna. El trabajo realizado por Meche en el *Salón México* aceleraba su humillación y derrumbe, sin embargo lo hacía con el noble propósito de reunir dinero para sufragar los estudios de su hermana menor Beatriz (Silvia Derbez), para que no padeciera lo que ella estaba viviendo.

La aportación más sustantiva de México a la Segunda Guerra Mundial y de la que sacó importantes beneficios, no fue

la militar sino la económica. Más adelante, y como contribución simbólica al esfuerzo bélico, México envió al Pacífico un escuadrón de aviones caza, el 201, con 300 efectivos; en donde la presencia patriótica del teniente Roberto (Roberto Cañedo) que se observa en la película. Estas imágenes avalan la idea de un “milagro mexicano” y legitimó al régimen.

Como parte de la efervescencia oficialista de propósito patriótica, el director incluyó una escena del día de la Independencia con una multitud reunida en el Zócalo atestiguando el grito del presidente en turno Miguel Alemán (1946-1952), un representante de la generación que ya no participó directamente en los movimientos revolucionarios, fue el primer presidente constitucional civil desde Venustiano Carranza (Aguilar y Meyer, 1995, p. 207).

Como parte de los valores capitalistas la historia fue parte esencial del progreso, las hermanas Meche y Beatriz visitan el Museo Nacional de Antropología, recorriendo la sala de las civilizaciones prehispánicas consideradas todavía útiles para la pretendida nación moderna y desarrollada.

## La importancia del *Salón México*

16

Es importante aclarar que en ese salón de baile la mayor parte de los parroquianos asistentes se componía de personas de trabajo: obreros, choferes, meseros, burócratas, vendedoras de las tiendas cercanas. Llegaban desde las 5 de la tarde para bailar hasta cerca de las 10 de la noche. Después aparecían las prostitutas de las calle de Órgano, Aquilés Serdán, Aldaco, Allende, San Miguel, Cuauhtemotzín y las Vizcaínas, que llegaban a bailar alrededor de las tres de la mañana. El *Salón México* cerraba a las cinco, en la madrugada: “(...) hora perfecta para dormir, cosa que muchos noctámbulos hacían en las salas del México puesto que a estas alturas las orquestas no trabajaban más” (Aguilar y Meyer, 1995, p. 101).

Tal parece que muchos de los visitantes de los salones de baile se quedaban a dormir en ellos. Esto obedeció a la falta de transporte urbano, y a los altos índices de criminalidad. Esa costumbre perduró hasta la década de los cuarenta, y por el ingenio del mexicano se llamó a ese centro “El gran Hotel de la Media Noche”.

Desde luego, la moral ciudadana laica y religiosa alzó la voz para criticar los centros de mala muerte que habían proliferado en la capital (Archivo del Ayuntamiento de la Ciudad de México, 1914, 1915, 1918, 1919 y 1920):

Al H. Cabildo nos dirigimos:

En vista de la inmoralidad que encierran los bailes que se están verificando en diferentes salones de la



ciudad, donde se reúnen mujeres de mal vivir con otras que en la creencia de que dichos bailes son honrados concurren a distraer sus horas de descanso, me permito presentar a la consideración. Suplícole se sirva ordenar la clausura de todos los salones de bailes públicos y que en adelante no se vuelva a dar permiso para esta clase de espectáculos (Archivo del Ayuntamiento de la Ciudad de México, 1919).

La petición de cerrar los salones de baile fue aceptada por el Cabildo.

El baile público y, en general, el bailar fue el remedio a muchos males, un centro de desahogo al alcance de las fortunas más humildes, un pretexto para reunirse y un motivo de distracción para los que no encontraban ningún aliciente en la estrechez del hogar, ni en la sociedad que frecuentaban y con la que convivían. El baile recoge una serie de sensaciones y placeres: como lo señala Tiger: fisioplacer, psicoplacer y socioplacer (Tiger, 1992, p. 200).

La música fue esencial y los ritmos más populares durante varias décadas, a partir de los años veinte, fueron el bolero, el vals, el tango, el pasodoble, la clave, el blues y el *fox trot*. Asimismo, surgieron compositores tan inspirados y prolíficos como el músico poeta, Agustín Lara, cuyas primeras canciones se nutrieron principalmente de la música cubana, el danzón y el bolero. Éste y otros compositores ciudadanos conformaron una generación que se especializó en la creación de canciones románticas dedicadas generalmente a exaltar las virtudes o defectos de las mujeres de mala reputación (Aldama y Mendoza, 1987, pp. 98-99; Flores, 1993, pp. 85-100).

Además, en la cinta destacaron los músicos de Son Clave y el diseño sonoro de Antonio Díaz Conde, así como la referencia a la suite *Salón México* de Aaron Copland, aludida en una plática del grupo de los amigos de Roberto en el interior del salón de baile (Ortiz, 2017, p. 180).

Como en el siglo XIX y todavía en los años cuarenta seguía vigente el cuerpo de policía que vigilaba los centros de pros-



titución y de baile, siempre atentos en mantener el orden de los mencionados lugares.

En *Salón México*, aparece la gura del policía Lupe (Rodolfo Acosta). Si bien su actividad sería la de conservar la ley de acuerdo con los reglamentos vigentes, este personaje es un hombre sensible, perspicaz, sagaz y enamorado de la prostituta Meche; de ahí la defensa que realiza con el padrote Paco cuando este golpea a Lupe, cuando lleva el recado al teniente de aviación y la negativa a arrestar a Meche por ladrona.

Lupe representa los valores del hombre trabajador, formal, honesto que no caía en las garras del mundo del vicio, del

robo porque enaltecía un código de ética que representaba su uniforme y placa de policía por encima de la deshonestidad y la incitación corrompida sociedad.

El famoso *Salón México* fue clausurado en la década de los años setenta durante la gestión del “regente de hierro” Ernesto P. Uruchurtu.

Pero jamás la moral analizó lo que significaba para algunos el baile, una posibilidad de desinhibición, una libertad corporal. El concepto de cuerpo que tenían era rígido y solemne, poco dispuesto a la sensualidad. El mexicano guardaba con respecto al baile una distancia moral; es decir que se llegaba a pensar que existían ritmos inconvenientes y pecaminosos. La danza pública representó el solaz y regocijo de cierta clase de gente del pueblo que, por sus condiciones económicas y sociales no estaban en la posibilidad de disfrutar de diversiones privadas y familiares, como las que acostumbraban las clases superiores. •

*Título:* **Salón México**. 1948.

*Guión:* Mauricio Magdaleno y Emilio “Indio” Fernández.

*Director:* Emilio “Indio” Fernández.

*Fotografía:* Gabriel Figueroa.

*Música:* Antonio Díaz Conde

*Idioma:* Español.

*Género:* Melodrama.

*Duración:* 135 mins.

*País:* México.

*Premios:* Premio a la fotografía en Bélgica, 1949. Ariel actuación femenina, 1950.

*Elenco:* Marga López | Miguel Inclán | Rodolfo Acosta | Roberto Cañedo | Mimí Derba | Carlos Múzquiz | Fanny Schiller | Estela Matute | Silvia Derbez | José Torvay | Maruja Grifell | Hernán Vera | Humberto Rodríguez | Celia Cruz.

*Sinopsis:*

Mercedes, una prostituta en el famoso *Salón México* mantiene los estudios de su hermana menor Beatriz, la cual no tiene conocimiento de su sacrificio y de las peripecias que le acontecen ante las artimañas de Paco, su explotador. Beatriz, quien desconoce la profesión de su hermana, se enamora del hijo de la directora del colegio. Cuando Mercedes y su explotador, ganan un concurso de danza, ella roba el premio porque él no se lo comparte. No obstante, los problemas solo acaban de empezar.

## Referencias

Archivo del Ayuntamiento de la Ciudad de México  
(1914). *Divertimento*. México: Ayuntamiento de la  
Ciudad. Legajo 12, vol. 807, exp. 1322-1400.

22

---

Archivo del Ayuntamiento de la Ciudad de México  
(1915). *Permisos*. México: Ayuntamiento de la  
Ciudad de México. Legajo 12, vol. 807, exp. 1364.

Archivo del Ayuntamiento de la Ciudad de México  
(1915). *Solicitud por la sección del Gobierno ramo Sanidad*.  
México: Ayuntamiento de la Ciudad de México.  
Legajo I, vol. 3892, exp. 223.

Archivo del Ayuntamiento de la Ciudad de México  
(1919). *Queja*. México: Ayuntamiento de la Ciudad  
de México. Legajo 12, vol. 807, exp. 1330.

Abaroa Martínez, Gabriel (1985). *El Flaco de oro*.  
México: Espejo de México.

Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer (1995).  
*A la Sombra de la Revolución Mexicana*.  
México: Cal y Arena.

Aldama Kuri, Mario y Vicente Mendoza (1987).  
*Cancionero popular mexicano*. México: SEP, 2 vols.

Blanquel, Eduardo (1994). V. La Revolución Mexicana, 1921-1952. En Cosío Villegas, Daniel, Ignacio Bernal, Alejandra Moreno Toscano, Luis González y Eduardo Blanquel, *Historia mínima de México* (pp. 145-456). México: COLMEX.

Espinoza, Claudia (2012). El teatro: una cruzada por la decencia. Recuperado de 2012, [www.wikimexico.com/wps/portal/wm/wiki\\_mexico/artes/artes-escenicas/el-teatro-una-cruzada-por-la-decencia](http://www.wikimexico.com/wps/portal/wm/wiki_mexico/artes/artes-escenicas/el-teatro-una-cruzada-por-la-decencia).

Flores y Escalante, Jesús (1993). *Imágenes del danzón*. México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos.

García Riera, Emilio (1986). *Historia del cine mexicano*. México: SEP.

Morales, Salvador (1975). *Auge y ocaso de la música mexicana*. México: Contenido.

*No habrá bailes ni kermeses* (1919). En *El Sol*, 16 de diciembre, p. 2.

*Estreno* (1949). En *La Prensa*. Diario Ilustrado de la Mañana, 21 de febrero, p. 37.

Ortiz, Roberto (2017). Salón México. En Museo del Palacio de Bellas Artes (ed.), *Un cine revolucionario. Atisbos de modernidad en la cinematografía nacional (1910-1950)* (pp. 177-186). México: Museo del Palacio de Bellas Artes/Fundación Mary Street Jenkins.

Tiger, Lionel (1992). *La búsqueda del placer*. México: Paidós.

## Imágenes (referencias):

Pág. 6: **Portada reciente de la película (Fragmento):** [https://articulo.mercadolibre.com.mx/MLM-689702877-dvd-salon-mexico-1949-emilio-fernandez-marga-lopez-\\_JM](https://articulo.mercadolibre.com.mx/MLM-689702877-dvd-salon-mexico-1949-emilio-fernandez-marga-lopez-_JM) [consulta: 12 de noviembre de 2019] Pág. 11: **Mercedes y Paco( Marga López y Emilio “Indio” Fernández:** <https://mexiconuevaela.com/cultura/arte/2016/05/20/cartelera-cultural-mne-revive-el-clasico-salon-mexico-en-pantalla-grande> [consulta: 12 de noviembre de 2019] Pág. 13: **Foto de Emilio Fernández:** Copyright Clasa Films Mundiales. <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-20510/fotos/detalle/?cmediafile=18676660> [consulta: 12 de noviembre de 2019] Pág. 15: **Roberto Cañedo:** <https://www.cinema.ucla.edu/events/2017/11/17/salon-mexico-victimas-del-pecado> [consulta: 12 de noviembre de 2019] Pág. 15: **18676663.jpg-r\_1280\_720-f\_jpg-q\_x-xyxx** <https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-20510/fotos/detalle/?cmediafile=18676663> [consulta: 19 de noviembre de 2020]



*El Revoltoso*  
la ciudad de México  
como espacio multifuncional

•  
Edelmira Ramírez Leyva

UAM-AZC

La película *El Revoltoso* del director Gilberto Martínez Solares, producida en 1951, se sitúa históricamente en el sexenio presidencial de Miguel Alemán (1946-1952); la película revela muchos de los aspectos de la vida cultural y urbana de la época, que Carlos Monsiváis sintetiza de la siguiente manera:

En el gobierno del licenciado Miguel Alemán (1946- 1952), casi por consenso irrumpe la modernidad, que en la Ciudad de México se describe por la industrialización rápida, el gozo del reconocimiento de lo sexual, la mezcla de clases sociales a la medianoche, la corrupción como la conga gigantesca de la que es muy difícil exceptuarse, la mezcla de apellidos (los ricos sin dineros y los multimillonarios “sin apellido” fomentan la ilusión de “aristocracia”) y la producción al por mayor de dinastías (Monsiváis, 2006, s.p.).

En la película, la ciudad juega un papel importante, pues tanto las escenas que se realizan en lugares públicos como las que se filman en interiores se ubican en la ciudad de México de los años 50. Si se mira la ciudad desde el punto de vista escenográfico se puede percibir su multifuncionalidad, pues no solo es el espacio en donde se realizan las acciones ficticias de la trama, sino a la vez es un espacio real en el sentido de que existe y tiene un nombre que la identifica como la ciudad de México y en un tiempo preciso en la película: 1951, esto permite una lectura doble, en especial para quienes conocen los espacios de la ciudad fotografiados en la película, una, la ficcional en donde se desarrollan las escenas de la película y otra, la identificación vivencial de aquellos espectadores que han habitado esos espacios.

En *El revoltoso*, la ciudad se vuelve un dispositivo escénico adecuado para la narración filmica; las locaciones elegidas en diversos lugares de las colonias Industrial y la Estrella además de algunos lugares icónicos de la ciudad de México logran recrear el ambiente realista urbano en vías de industrialización de la época en que se desarrolla la película, así como el lado oscuro de la ciudad.

En los años 50, el espacio urbano tuvo una época próspera, ya que:

[...] el progreso cuantitativo caracterizó al sexenio alemanista, el cual continuó favoreciendo a las áreas urbanas [siguiendo la tónica iniciada por el presidente anterior, Manuel Ávila Camacho]. La ciudad de México siguió gozando de prerrogativas, lo que

propició una constante migración hacia la capital, acelerando la construcción de equipamientos colectivos e infraestructura económica de la ciudad Capital (Carrillo, 2004, p. 28).

Las primeras tomas de la película se desarrollan en una de las típicas vecindades de la ciudad de México, las cuales tuvieron un arraigo histórico importante desde mediados del siglo xvi y pervivieron durante los siglos subsecuentes por la necesidad de vivienda de las clases pobres.

Desde que surgieron las vecindades en México constituyeron una respuesta a los requerimientos de vivienda de las clases desprotegidas, pero en las primeras décadas del siglo xx se intensificó su presencia, en especial por las invasiones que se produjeron durante el movimiento revolucionario de 1910, cuando fueron tomadas las casas abandonadas de las familias ricas y adaptadas como casas de vecindad; pero la situación inestable del país y la falta de recursos del vecindario fue provocando el fuerte deterioro de las mismas; que se agravó al promulgarse la Ley de Renta Congelada en 1942 y su prórroga indefinida en 1948 (Vector, 2018; García Gómez, 2018, pp. 491-492).

La vecindad de *El revoltoso* tiene un patio central con algunas habitaciones en la planta baja alrededor del patio y un piso alto en el que se distribuyen pequeñas habitaciones alrededor que conforman pequeñas viviendas en el piso superior, en donde viven familias y personas solas. Los servicios se localizan en la planta baja, como los lavaderos, las instalaciones eléctricas etc. Esta arquitectura da lugar a la convivencia cercana de todos los



habitantes del lugar que llevan una vida cotidiana en donde predomina el chisme, la pelea, pero a la vez apoyo y la solidaridad cuando se requiere. Las primeras escenas de la película remiten a una narración realista de la vida cotidiana de la época.

En este espacio típico interior de la ciudad y de las clases bajas se muestra desde la primera toma la característica personalidad del protagonista, *Tin Tan*, uno de los habitantes de la

vecindad, quien es definido por dos vecinas como "metiche, entrometido y revoltoso", de tal manera que con sus intervenciones complica las situaciones, ya de por sí conflictivas entre los vecinos, pero a la vez él mismo problematiza su vida, pues sus acciones dan lugar a continuos malentendidos y enredos que conflictúan su vida, minuto a minuto, pero para él los problemas se diluyen con gran facilidad en cuanto se mueve hacia otra situación de enredo, sin embargo con esta dinámica da pie a una comicidad incesante para deleite de los espectadores.

*Tín Tan*, apodo del famoso cómico del momento Germán Valdés, encarna en *El revoltoso* a un bolero, lo que le permite movilizarse en el espacio público cuando sale de la vecindad a realizar su trabajo cotidiano. Es decir, a partir de su oficio lleva al espectador a diferentes espacios ciudadanos, esto es, a la gran ciudad de los años 50.

En su divagar por la ciudad, el protagonista entra a otro espacio cerrado que nos habla de uno de los deportes predilectos de la época: el boxeo, en donde se lleva a cabo otra de las escenas de enredo del personaje.

Vidal Tamayo recuerda el interés del público por ese deporte:

Allá por los años 40 y todavía en los 70, a las siete de la noche todos los sábados, se preparaba el pueblo para disfrutar —entre gritos de emoción y sombreros— las transmisiones de box desde la Arena Coliseo y posteriormente desde la Arena México, en cuyos cuadrilateros se medían boxeadores de la

talla internacional como Luis Castillo (*El Acorazado de Bolsillo*); el *Kid Azteca*, primer ídolo de esa época; Raúl *Ratón* Macías, Memo Diez (Vidal, 2007, p. 3).

Otra cita sobre el boxeo se puede ver casi al final de la película, cuando *Tin Tan* pelea con *Kid Diamante* para obtener los \$500.00 que necesita para sacar a su novia de la cárcel. En esa escena se pueden ver las argucias de su equipo técnico, que en este caso no es otro que su amigo “el Sapo”, para que *Tin Tan* pueda ganar.

Tanto el gimnasio como el lugar en donde se lleva a cabo la pelea son espacios interiores, cerrados, pero a la vez públicos y muestran el interés de la gente por este deporte.

Después de los enredos que genera en el gimnasio, *Tin Tan* se dirige a su lugar de trabajo que es una banca del Parque María Luisa, que está situado en la Colonia Industrial, fundada en 1926 para la naciente clase media; en los años 50, la Colonia pertenecía a la entonces Delegación Guadalupe Hidalgo, ubicada al norte de la ciudad. Del extenso parque María Luisa, en la película solamente se ve una zona, que es aquella en la que está la banca en la que el *Revolto* desempeña su papel de bolero.

Si ya de por sí los parques son espacios “multifuncionales muy integrados dentro del contexto urbano” (García Lorca, 1989, p. 107) para los individuos que concurren en él, lo es también para el protagonista de la película, pero *Tin Tan* le añadirá varias funciones más con respecto a las tradicionales de un parque como son las recreativa y de esparcimiento (García Lorca, 1989, p. 110), ya que por una parte es su lugar de trabajo, pero



también es el sitio para almorzar sus tortas de queso de puerco y su refresco, y a la vez es un espacio fraternal, ya que su amigo el *Sapo*, que tiene su pequeño puesto de tortas, tacos y refrescos frente a su banca de trabajo es el que le fía la comida.

Es también su espacio de encuentro amoroso, pues es el lugar de la cita diaria con su novia Lupita, de tal manera que su intimidad es exhibida abiertamente, en medio de bailes y canciones, pues el parque también funciona como pista de baile y

de canto, ya que la música popular irrumpe en determinados momentos de la película siendo uno de los elementos que con mayor fuerza señalan algunos rasgos identitarios del mexicano.

La banca del parque María Luisa frente al puesto de su amigo el *Sapo*, es el pequeño espacio en donde se desarrollan muchas secuencias de la película; *Tin Tan* y los personajes que lo acompañan, lo viven intensamente, lo hacen propio a través de sus pasiones, sus sentires, sus gustos, todo adicionado con el enorme desparpajo y alegría de vivir del cómico. Y en contraparte este parque, además, ha quedado marcado en la memoria colectiva como el espacio público en donde se filmó *El Revoltoso*.

El protagonista también lleva al espectador al interior de las casas de la clase alta de la Colonia Industrial en donde *Tin Tan* se mueve como pez en el agua cuando es disfrazado de hombre de clase alta, sin embargo se admira al ver el desperdicio de espacios tan amplios que ocupan los ricos, lo que le da pie a que imaginariamente convierta la sala de la casa en un campo de béisbol.

Y cuando es invitado a una reunión en una casa de alcurnia, la cual pronto se convierte en espacio festivo, *Tin Tan* exhibe sus grandes cualidades de bailarín introduciendo además el ritmo del momento, el mambo; baila con gran habilidad *Y tú dónde estás* de Benny Moré, en donde por cierto, uno de los bailarines que lo acompaña es su hermano menor, Antonio (Sánchez, 2016, s.p.), y también canta *Pecado* de Caetano Veloso seduciendo a las damas presentes, pues en el roce con las clases altas, el espacio también se erotiza por los poderes de seducción de *Tin Tan*. De esta manera este personaje proveniente de las clases bajas logra



dialogar y convivir con las clases altas gracias a su ingenio y habilidad artísticas, de esta manera exhibe la permeabilidad de las de las clases sociales en el contexto de los años 50.

*Tin Tan* se apropia de todos los espacios en los que actúa, los habita y los impregna con su personalidad chispeante, producto de los enredos que genera y que al mismo tiempo deriva en la comicidad, una de las pautas centrales de la película, a lo que se suma el canto y el baile, lo que en conjunto produce una una atmósfera efervescente, a tono con el entorno ciudadano revitalizado por la acelerada industrialización que le imponen los

políticos, lo que deriva en un ritmo activado por la euforia de la modernidad a donde muchos habitantes del campo desean llegar esperanzados en poder mejorar su situación vital.

Sin embargo, el México de los años 50 de *El Revoltoso* es fotografiado en forma fragmentaria, porque la ciudad en realidad no es la protagonista central de la película, sino el escenario en donde se relata la trama, pero en cambio se puede afirmar que se exhibe una ciudad donde se despliegan muchos aspectos de la cultura de la época que forman parte de la identidad del mexicano, como el lenguaje, las costumbres, la comida, la música, el baile, la corrupción y la ciudad misma con los sitios entrañables para cada habitante.

Los enredos de *Tin Tan* también lo llevan a la cárcel, espacio punitivo en las que conviven todas las clases sociales, la película muestra los trasiegos en donde la injusticia y la corrupción imperan, pues como afirma Luis Garrido: “Nuestras cárceles son teatro de las más grandes inmoralidades. En ellas se ha explotado, sistemáticamente, al preso por los empleados o por personas ligadas con éstos” (Garrido, 1952, p. 99).

También aparecen monumentos y edificios icónicos de la ciudad de México como el Monumento a la Raza, que para entonces tenía solo 11 años de haberse edificado, pues se construyó de 1930 a 1940, que aparece solo como un punto de referencia para un encuentro momentáneo de los personajes y parece más una cita para aludir a este monumento simbólico de las raíces prehispánicas de México vinculado a la identidad urbana.

Al final de la película, la cámara se enfoca en el centro histórico de la ciudad, especialmente en una de las edificaciones



más importantes del mismo: la Catedral Metropolitana rodeada de cientos de personas en espera del gran espectáculo que ofrecerá el “Hombre mosca” quien intentará escalar el gran monumento hasta la punta de la gran cruz que corona la torre poniente de la Catedral, y en ese momento la ciudad se vuelve una ciudad intensamente viva impregnada por las emociones de la ansiosa multitud congregada para ver al “Hombre mosca” en acción.

Sin embargo, el gran monumento catedralicio se mira fragmentariamente a través del ojo de la cámara y aunque parezca increíble es superado por la acción de *Tin Tan*, que enfrenta el reto del ascenso en lugar del verdadero “Hombre mosca”, quien no puede realizar la hazaña por hallarse indispuerto, *Tin Tan* se enfrenta al monumento como se si se tratara de una montaña difícil de escalar, pero es un desafío que supera con éxito gracias a la fuerza del amor.

Esta última escena es una réplica textual de una de las hazañas que realizó en 1922, *Babe White*, nombre artístico de Clarence O'Rourke, mejor conocido como el “Hombre-mosca” al escalar la Catedral Metropolitana, ante la multitud expectante de la tan anunciada presentación, lo que logró, igual que su émulo *Tin Tan*, pero con más acciones temerarias.

Según Carmen Vera:

La fama de *Babe White*, nombre artístico del acróbata irlandés de 30 años que realizaba escalamientos a manos libres en edificios públicos, venía precedida no sólo por haber llegado en 1916 a la cúspide de los 73 pisos del *Woolworth Building* en New York o, en

esa misma urbe, por trepar los 47 de la *Singer Tower*  
(Vera, 2017, s.p.).

Irónicamente años después cuando se exhibió la película, la gente ya no recordaba a *Babe White* sino que asociaba al “Hombre Mosca” con *Tin Tan*.

En suma, la ciudad que nos devuelve *El revoltoso* es un símbolo de una ciudad en proceso acelerado de industrialización, pero es también un testimonio de la ciudad del México de los años 50 en plena transformación y en donde los habitantes realizaban sus tareas cotidianas construyendo al mismo tiempo sus tradiciones y sus marcas identitarias. •

Título: *El revoltoso*. 1951.

*Guión*: Gilberto Martínez Solares y Juan García F.

*Director*: Gilberto Martínez Solares.

40

---

*Fotografía*: Jorge Stahl Jr.

*Música*: Luis Hernández Bretón.

*Idioma*: Español.

*Género*: Comedia.

*Duración*: 90 mins.

*País*: México.

*Elenco*: Germán Valdés “Tin Tan” | Reberca Iturbide | Perla Aguilar | Marcelo Chávez | Juan García | Wolf Rubinsky | José René Ruiz “Tun Tun” | Charles Rooner | Lupe Llaca | Lucrecia Muñoz | Lupe Inclán | Lily Acleamar | Magdalena Estrada | Ramón Valdés.

*Sinopsis*:

En *El revoltoso*, el protagonista encarna a un sujeto que se genera problemas constantemente debido a su empedernida personalidad de entrometido.

## Referencias

Carrillo Barradas, José Luis (2004). Ciudad de México: una megalópolis emergente. El capital *vs* La capital. *Cuadernos de Investigación libros Urbanística*, vol. 38, pp. 1-88.

41

---

García Gómez, María José (2018). *El impacto de la Ley de rentas congeladas en La ciudad de México (1942-2001)*. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas.

García Lorca, Andrés Miguel (1989). El parque urbano como espacio multifuncional: origen, evolución y principales funciones, *Paralelo 37°*, (13), pp. 105-111.

Garrido, Luis (1952). La reorganización penitenciaria. En Luis Garrido, *Ensayos Penales* (pp. 99-102). México: Ediciones Botas.

Monsiváis, Carlos (2006). *Pasiones urbanas a la orden. (La ciudad de México y la cultura 1900-1950)*, Andes, (17), s.p.

Sánchez Cervantes, Guillermo (2015). El siglo de *Tín Tan*. Hoy se cumplen 103 años del nacimiento de uno de los cómicos más célebres del cine mexicano. *Gatopardo*, 18 de julio.

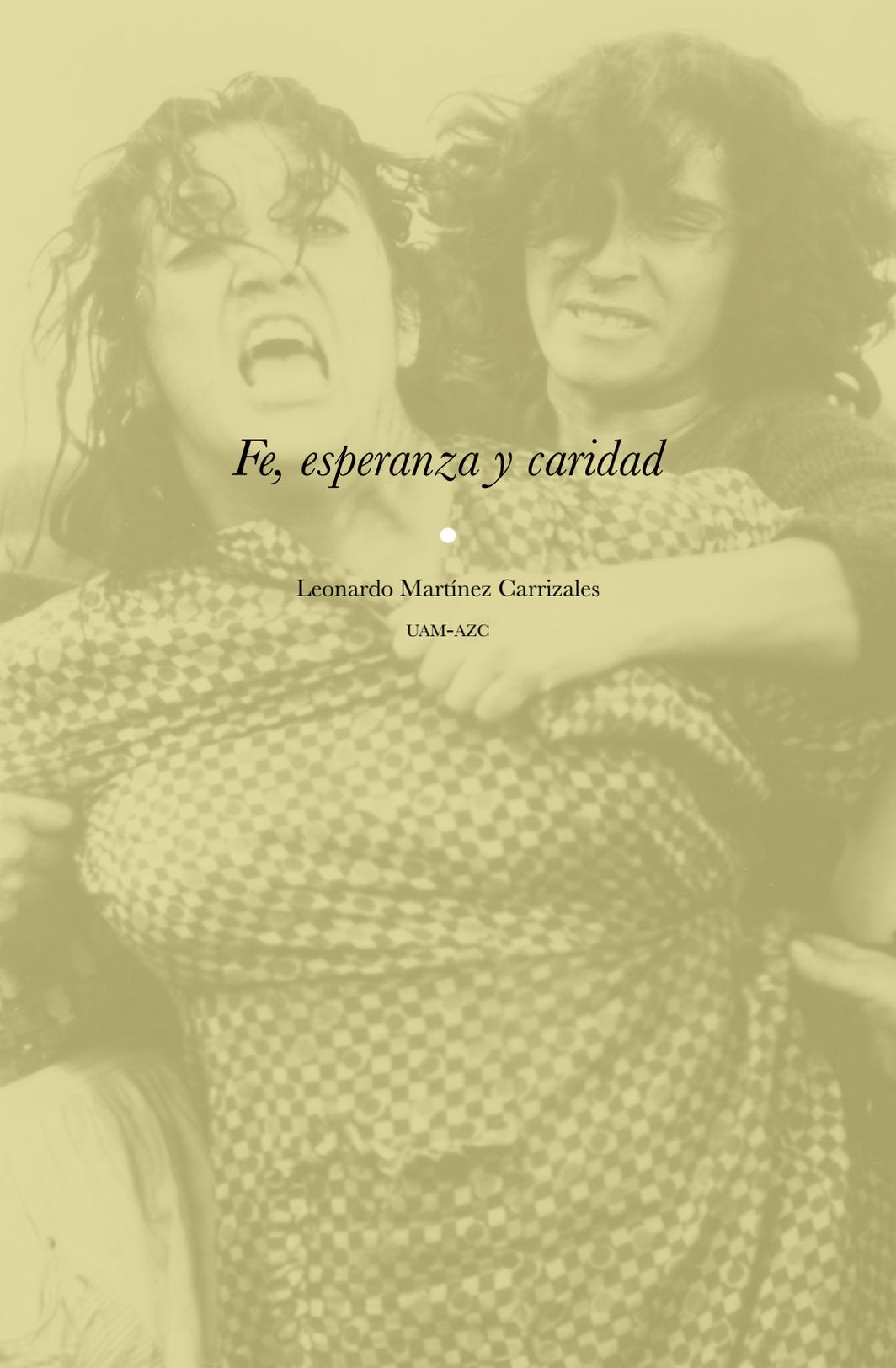
Vector (2018). Espacio de todos; las vecindades en la ciudad de México. *Revista Vector*, agosto.

Vera, Carmen Libertad (2017). “*Portraits del Arrabal*”.  
¡Hombre mosca a la vista! *El Barrio Antiguo*, 26 de junio.

Vidal Tamayo, Román (2007). Tepito: impulsor del boxeo en México. La vida de tres campeones. *Casa del tiempo*, vol. IX, época III (99), pp. 29-44.

## Imágenes (referencias):

Pag. 24: (*Tin Tan*) **29dfaac8f54513fccc9b532982c573ff**: <https://www.pinterest.ca/pin/331788697527825932/> [consulta: 12 de noviembre de 2019] Pág.28: **Escena de la película “El revoltoso” Fotógrafo no identificado1951**: <https://artsandculture.google.com/asset/escena-de-la-pel%C3%ADcula-“el-revoltoso”-fotograf-no-identificado/WAHK6JuslHgcUg?hl=es-419> [consulta: 12 de noviembre de 2019] Pág.31: (*Tin Tan como bolero*) **7f104f62a521e46baefd1508f855cb93**: <https://www.pinterest.com/pin/676454806506926205/> [consulta: 12 de noviembre de 2019] Pág. 33: (*Tin Tan*) **revoltoso638**: [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias\\_detalle&id\\_noticia=5869](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=5869) [consulta: 12 de noviembre de 2019] Pág. 35: (*Babe White, el “Hombre Mosca”, escala la Catedral en abril de 1922. Foto de Manuel Ramos*) **BaB-MxrIOcCYAAfm7C**: <https://twitter.com/cdmexeneltiempo/status/345769060451115008> [consulta: 12 de noviembre de 2019]



*Fe, esperanza y caridad*

•  
Leonardo Martínez Carrizales

UAM-AZC

*Fe, esperanza y caridad* (1974) reúne tres mediotrajos que constituyen un solo discurso cinematográfico, homogéneo y coherente en cuanto se refiere a la visión de mundo de cada uno de los directores y las pautas de sus respectivos lenguajes. Los trabajos dirigidos por Alberto Bojórquez, Luis Alcoriza y Jorge Fons con base en tres historias concebidas por el segundo de éstos comparten la estética realista, en algunas secuencias ostensiblemente naturalistas, propia del más valioso cine social rodado en México durante los años setenta.

Esta poética cinematográfica se alimenta en la atmósfera cultural de la llamada “cultura crítica” ejercida en el país desde los años sesenta. El compromiso político de la brillante generación de intelectuales, escritores y artistas que transformó su gestión pública en una cultura crítica que radicalizó sus puntos de vista gracias a los veneros ideológicos de los discursos de explicación de la realidad latinoamericana que tenían como ejes las nociones del subdesarrollo y la estructura económica de la dependencia. El aparato científico reconocido como “cultura de la pobreza”, uno de los discursos más conspicuos en la época nacido de los trabajos etnográficos de Oscar Lewis en la Ciudad de México, constituye el cuadro en el cual se enmarca la visión de las relaciones sociales del México urbano que prima en el discurso cinematográfico de Bojórquez, Alcoriza y Fons.

En este sentido, estamos ante la imagen de una pobreza que no necesariamente se reduce a la escasez de recursos materiales para determinar la conducta de quienes se encuentran inmersos en los grupos sociales característicos del subdesarrollo hacia los años en que llegaba el modelo económico predominantemente estatista del nacionalismo revolucionario: sectores pro-hijados por la expansión acelerada y desconcertada de la Ciudad de México, verificacada en la realidad de colonias populares y cinturones de miseria, habitados por una población constituida por agentes cuyas identidades se encontraban a medio camino entre un campo arrasado por las políticas públicas del desarrollismo y una ciudad sin planeación de ningún tipo. Allí conviven sectores populares perfectamente integrados a la maquinaria económica de la ciudad y verdaderos parias.

La imagen de la cultura de la pobreza circunscrita a la miseria material sólo corresponde a *Caridad*, el mediometraje más extenso de la cinta que aquí se presenta, dirigido por Jorge Fons, en cuyos fotogramas ha quedado el registro de una comunidad altamente marginada en la periferia de la Ciudad de México, fuera por completo de los servicios públicos y la ciudadanía política. El rezago material que caracteriza la apariencia, el lenguaje, la vestimenta y los vínculos societarios de los personajes de *Caridad* ingresan en el territorio de la poética de lo grotesco y lo ridículo. Por ejemplo, niños que interrumpen su juego de fútbol llanero para liarse a golpes por unas cuantas monedas que les arroja al suelo una viuda octogenaria desde el automóvil de lujo que se interna en los lodazales de la precaria urbanización para ejercer el mandato de la limosna; los deudos de un mecapanero muerto en una riña insensata que aspiran a trasladar sobre los hombros de uno de sus amigos sus restos desde la sede del Servicio Médico Forense al cementerio...

Con ello, el más vigoroso y categórico de los directores desde el punto de vista ideológico y político, practica las claves del cine de denuncia, en su caso, centrado en la maquinaria burocrática, irracional e impersonal, propia de una sociedad subdesarrollada y un régimen político autoritario. La espectacularidad de la pobreza material (arroyos sin pavimentar como calles, casas de cartón y láminas de asbesto, vecindades constituidas por la mera acumulación de olas de inmigrantes provenientes del campo depauperado, harapos sobre los cuerpos desfigurados por la marginalidad) abre el camino a Jorge Fons para denunciar la condición intolerable de marginación y exclusión de la perife-

ria de una ciudad en plena expansión desarrollista, además de sugerir un dictamen crítico del orden de gobierno que ha sido capaz de constituir este infierno social como motor de su propia vigencia. El empeño de los deudos de Jonás el mecapalero por dar sepultura a su cuerpo, encabezado por su esposa Eulogia, entra en colisión una y otra vez con los procedimientos de reconocimiento, reclamo, entrega e inhumación de un cuerpo según el aparato administrativo de una autoridad civil que se ha erigido con absoluta indiferencia respecto de aquéllos.

Sin embargo, esta comprensión de la pobreza circunscrita a la escasez más aguda de los recursos de la vida material no coincide punto por punto con las tesis del antropólogo Oscar Lewis, cuyos libros habían salido del reducto de la especialización universitaria, campo al cual pertenecía, y se habían incorporado en la esfera de la representación literaria de México para cobrar allí una enorme influencia. La “cultura de la pobreza” afecta el territorio del consumo de bienes simbólicos, el gusto, las actitudes de la fe, el mobiliario doméstico, la moda imperante en la vestimenta, los patrones de intercambios amorosos y sentimentales, los modos de internalización de la autoridad, las identidades de género. Este es el campo en el cual se instala la perspectiva de *Fe y Esperanza*, dirigidas respectivamente por Alberto Bojórquez y Luis Alcoriza, autores más sutiles, menos categóricos que Fons. En estos casos, la cultura de la pobreza propia de una sociedad subdesarrollada y dependiente según las claves intelectuales del universo ideológico de nuestros autores, se manifiesta cabalmente gracias a relatos en los que prima una fe alterada por las costumbres populares o la superstición; una fe sencilla y conceptual-



mente pobre, pero muy próxima a los intereses más profundos de quienes viven en la cultura de la pobreza; una fe que articula los lazos tradicionales de la comunidad que marcha en procesión al santuario de Chalma o que aguarda expectante a quien ha sido destacada como peregrina de un favor que se colma en el beneficio propio, sin ética ni profundidad teológica (*Fe*); o bien los lazos de la comunidad que sostiene la magra empresa de un circo de barrio, cuyo número estelar es un faquir convertido en Cristo sedente como recurso de su deseo de atesorar el capital necesario para comprarle una casa a su madre (*Esperanza*).

En estos medimetrajes priman formas de crítica social más sutiles por virtud de una ironía que se sobrepone a lo grotesco y lo ridículo, pues corresponde, a diferencia del ejercicio de Fons, a configuraciones más complejas de la realidad. Si en *Caridad* el universo social está cerrado hasta la asfixia y es desoladoramente homogéneo; en *Fe* y *Esperanza*, por el contrario, la comunidad es más dinámica pues concita en la estructura de la cultura de la pobreza actores sociales de diverso origen, con diversos niveles de capital simbólico, con diferentes designios y propósitos: un empresario del espectáculo circense y su pareja extranjera, una enfermera astrosa, un médico con débiles escrúpulos profesionales, un galán de barrio que corteja a una mujer todavía más apetecible por la invalidez del marido de ésta, empleados remunerados suficientemente que educan a sus hijos en escuelas regulares, abuelas integradas con dignidad en el universo de la familia tradicional... Sin embargo, la cultura de la pobreza prima. No de otro modo puede explicarse el gentío que visita continuamente la sala donde se exhibe a Gabino, el faquir disfrazado de mesías, clavado de pies y manos a los travesaños de una cruz con clavos de oro falso; la corrupción del empresario que cobra la vida del Cristo de barrio; la lascivia consumada de los romeros en el camino de Chalma durante el reposo nocturno que alivia sus extenuantes jornadas; la condición de santa que adquiere en su barrio Teresa, la mujer que llevó a cabo una accidentada peregrinación.

En última instancia, cualquiera que sea la poética de los autores de esta obra cinematográfica, todos rechazan la cultura de la pobreza que sirve de base al subdesarrollo, la dependencia



económica y el autoritarismo político del México de los años setenta. El tono de denuncia de Jorge Fons no deja lugar a dudas a este respecto; otro tanto puede decirse de Alberto Bojórquez y Luis Alcoriza, que echan mano de recursos artísticos más sutiles. Tales recursos se consuman en la caracterización de los personajes femeninos que sobresalen en sendas obras.

Teresa, la mujer que emprende la peregrinación a Chalma movida por la precaria salud de su marido Filogonio en *Fe*, luego de todo el proceso narrativo, en la última escena parece apartarse de la cultura de la pobreza que la rodea, aislada en el cuadro completo de la toma, ensimismada en el recuerdo irónico, casi placentero, casi lascivo, de sus forzados encuentros sexuales como efecto del asalto de tres hombres en una de sus noches

a campo raso. La tenue sonrisa que se dibuja en sus labios rompe definitivamente su vinculación con la comunidad a la cual pertenece y la señala como dueña de una identidad individual de carácter crítico, punto de vista que obliga al espectador a distanciarse de todo el relato. Entonces, no hay posibilidad de atribuir al ritual sincrético presidido por el Señor de Chalma la más pequeña dosis de fe genuina.

En *Esperanza*, Karla, la pareja extranjera de Sandro, el empresario circense, nunca ha ocultado su escepticismo crítico con respecto del espectáculo del Cristo-faquir y las motivaciones que se encuentran en la base de una iniciativa que no sólo considera descabellada sino que desprecia. La narración cinematográfica focaliza la distancia irónica de esta mujer en su sexualidad, radicalmente individualizadora, constitutiva de una personalidad fuera de la cultura de la pobreza. En la sala donde yace el Cristo popular, Karla se divierte una y otra vez ofreciendo su cuerpo a Gabino, prensado a la cruz. La censura que por medio de este personaje femenino se expone con respecto de una comunidad supersticiosa, burda, rapaz e ignorante se subraya por su condición extranjera y de hermosa mujer que termina por seducir al faquir en su postración a modo de breve consuelo para su cansancio y su debilidad creciente; al final del relato, como Teresa, la cabeza de Karla satura el encuadre fotográfico con el gesto ambiguo del deseo, individualizador, prueba de su rechazo a la comunidad forjada por el subdesarrollo. Este personaje también encarna el punto de vista y de enunciación del autor cinematográfico.

De este modo, *Fe, esperanza y caridad* es una obra que lleva a la escena cinematográfica la censura de los intelectuales con respecto del estado de cosas imperante en un espectro muy amplio de la sociedad mexicana de los años setenta; censura alimentada, como ya se dijo en estas páginas, por el clima intelectual de la cultura crítica y las teorías del subdesarrollo y la dependencia económica. Esta película es uno de los ejemplos más destacados del compromiso político de los creadores cinematográficos del periodo, actitud que domina no sólo la elección de sus temas, sino también de su estética directa y áspera. •

Título: *Fe, esperanza y caridad*. 1974.

*Guión*: Julio Alejandro (*fe*), Luis Alcoriza (*caridad*)  
y Jorge Fons (*caridad*).

54

*Director*: Alberto Bojorquez, Luis Alcoriza y Jorge Fons.

*Fotografía*: Gabriel Torres.

*Música*: Rubén Fuentes

*Idioma*: Español.

*Género*: Drama.

*Duración*: 113 mins.

*País*: México.

*Elenco*: (Fe) Fabiola Falcón | Armando Silvestre | David Silvestre | Roberto Ramírez | (Esperanza) Milton Rodríguez | Raúl Astor | Lilia Prado | (Caridad) Katy Jurado | Sara García | Julio Aldama | Pancho Cordova.

*Sinopsis*:

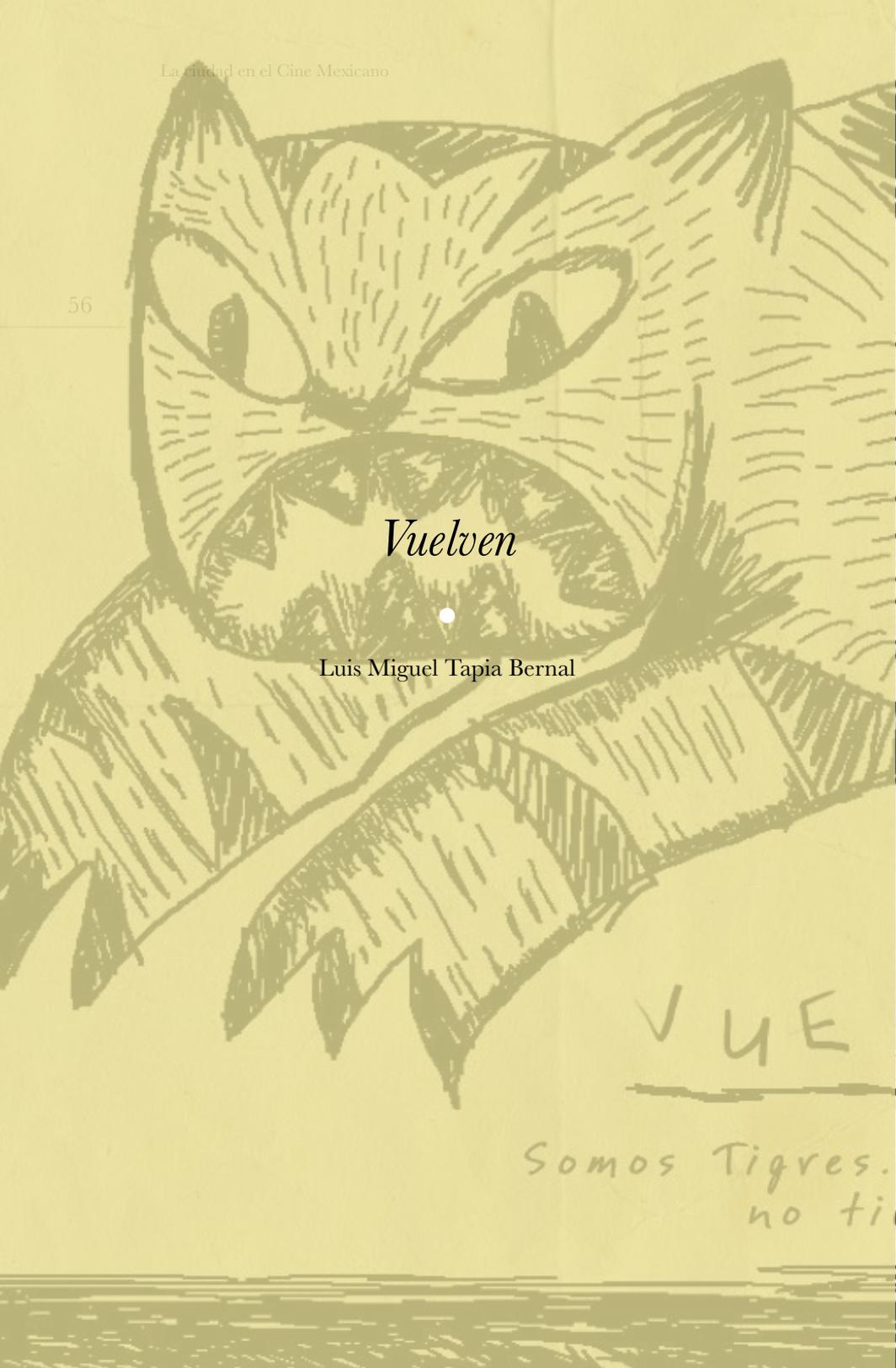
*Fe*. Regina hace una manda religiosa para que se cure su esposo. Durante la peregrinación es víctima de violación. A su regreso encuentra curado a su marido y promete regresar al santuario.

*Esperanza*. Para comprar una casa a su madre, Gabino se exhibe crucificado. Gabino enferma y muere a causa de la crucifixión.

*Caridad*. La caridad de una mujer rica, desencadena múltiples acontecimientos en una zona pobre. Niños y adultos pelean entre sí por monedas hasta causar la muerte de uno de ellos. La viuda doliente del muerto, deberá sortear problemas burocráticos para rescatar el cadáver de su difunto y enterrarlo.

## **Imágenes (referencias):**

Pág. 42: **IMCINE065 (fragmento)**: [https://mexicana.cultura.gob.mx/en/repositorio/detalle?id=\\_suri:IMCINE:TransObject:5bcceea7a8a0222ef14ff81](https://mexicana.cultura.gob.mx/en/repositorio/detalle?id=_suri:IMCINE:TransObject:5bcceea7a8a0222ef14ff81) [consulta: 12 de noviembre de 2019] Pág. 47: **Quebranto-pasado**: <https://revistatoma.wordpress.com/2013/12/13/quebranto-roberto-fiesco/> [consulta: 12 de noviembre de 2019] Pág. 49: **still\_2\_3\_790x398**: <https://www.filminlatino.mx/pelicula/fe-esperanza-y-caridad> [consulta: 12 de noviembre de 2019]



*Vuelven*

Luis Miguel Tapia Bernal

VUE

Somos Tigres.  
no ti

A Ricardo,  
por ser mi compañero de cine,  
de esperanza y de historias

**Estudiaba** la universidad cuando se estrenó la película de *Efectos Secundarios*. La primera producción de Warner Brothers en nuestro país dirigida por una mujer: Issa López. En su elenco estaban Julieta Egurrola, Regina Orozco y en ese momento una casi desconocida Marina de Tavira. La película es sosa, tiene errores, pero tiene un mensaje acerca de la aceptación y la transformación. Por el momento en que se dio y el hecho de que era una mujer cineasta, le seguí el rastro. Vi también *Casi Divas* y me ahorré *Niñas mal*. Por eso, en el 2017 en cuanto supe que estaba por salir *Vuelven*, y al ver el tráiler tan poderoso que tenía, supe que tenía que verla. Era muy distinta a lo que había estado haciendo.

*Vuelven* o *Tigers are not afraid*, como se llamó en inglés, se vio muy poco en México, a pesar de los premios y reconocimientos que ha tenido, donde incluso Stephen King, reconoció la obra. Como muchas veces pasa con el cine poco comercial, de calidad y mexicano, se distribuye poco. Estuvo tan sólo en 500 salas en todo el país y muchas veces con pocos horarios. Yo la vi en un cine algo céntrico, pero bastante cutre, de estos que no remodelan las grandes cadenas. La gente esperaba el terror fácil y los sustos previsibles. El terror típico para espantarse y seguir. Aquí por el contrario, nos encontramos ante una poesía amarga tejida alrededor de una fábula.

La película me impactó demasiado. Es dura, cruda, triste, profunda y aterradora. Se ha vendido como una película de terror y en parte lo es, pero tiene un drama de fondo que es lo que en verdad asusta. Esta película es una joya que va más allá, porque explora y desmenuza la forma en la que los niños enfrentan las pérdidas en medio de un país invadido por la violencia. Habla de las historias que se deben contar a ellos mismos y entre ellos, para explicarse una realidad tan dolorosa, en la que incluso deben entrar para poder sobrevivir, porque ni siquiera hay datos sobre ellos; son invisibles, lejanos, huérfanos, desplazados.

La película comienza con una balacera que ocurre afuera de una escuela. Una realidad habitual en muchas ciudades. Esa cotidianidad para muchos niños que deben tirarse al piso y esperar a que el sonido de los balazos pare. A muchos los horroriza y otros lo viven como una aventura inexplicable. La maestra se arrastra por el suelo y le regala a Estrella, la protagonista, tres gises, y le dice que son sus tres deseos, en un intento por calmar

el impacto de una vivencia tan peligrosa. Ella los toma. Son sólo gises, de los que sirven para enseñar, dibujar, expresar y crear. Simples gises, que se convierten en objetos de esperanza, en medio de la incertidumbre y el miedo. Se vuelven elementos a los que aferrarse para poder seguir.

Como es habitual en el cine de Issa López, la voz en o de la protagonista, Estrella, va guiando y matizando la historia y comienza la narración diciendo:

Había una vez un príncipe que quería ser tigre. Los tigres nunca olvidan. Son cazadores. Sus ojos ven en la obscuridad. Tienen colmillos para romper huesos. Los tigres no tienen miedo. Pero el príncipe no podía ser tigre, porque se le había olvidado cómo ser príncipe. Se nos olvida que somos príncipes, guerreros, tigres, cuando las cosas de afuera vienen por nosotros. Se nos olvida quiénes somos, cuando las cosas de afuera vienen por nosotros (López, 2017).

Así, las imágenes empiezan a ser cada vez más duras. Un niño en medio de la noche, en la calle, completamente solo. El impacto de verlo portar y apuntar con un arma como un adulto. Los niños jugando alrededor de la escena del crimen. Los impactos de balas en las paredes. Las clases suspendidas. El dolor de los desaparecidos y las secuelas de las que nadie habla. La desgracia que sigue a la protagonista.

Pronto quedará claro que su madre está desaparecida, como tantas, como miles, sin dejar rastro, sin saber si vive, si ha muerto, si volverá o no. No tiene a nadie en el mundo, sólo a ella. En medio de la espera de varios días, sabe que debe continuar y se une a un grupo de niños, que son como sombras que lo han perdido todo, que ya no tienen a nadie mas que a ellos mismos. Ahí está, el príncipe, el guerrero, al que apodan *Shine*, que tuvo que encontrar valentía en medio de los golpes y balazos, de los asesinatos y el dolor, al igual que su grupo, conformando por *Pop*, *Tucsi* y *Morro*. Niños heridos. Infancias sin voz. Niños asustados queriendo ser adultos, hablando un lenguaje que no es el suyo, enfrentando la vida, improvisando al paso, transformando la herida en furia para no ser devorados por el exterior hostil.

Cabe destacar que los niños no son actores, y fueron elegidos entre mas de 600 niños que fueron a audicionar. Se fue trabajando con ellos para que encontraran técnicas actorales y emocionales para poder llegar a esos registros tan oscuros. Esto es algo muy destacable, puesto que el trabajo que se logra es impecable y va haciendo que esa historia tan bien tejida, sobresalga sobre todo por ellos. (Sánchez, 2017).

Mientras Estrella hace uso de sus tres deseos, queda claro que siempre hay giros, que no podemos controlarlo todo y que siempre hay consecuencias. Cada decisión, cada mentira, cada verdad, tendrá una consecuencia, y es ahí, donde en medio de la sordidez, la inocencia se va manchando o encontrando con nuevos matices.

Los muertos son un elemento presente en todo momento. Voces, susurros, presencias. Como en las leyendas. Personas sin



descanso, porque los vivos siguen en la incertidumbre. Muertos a manos del crimen, de los políticos, del placer de hombres con poder. Muertes por venganza, por una mala jugada del destino, por estar en el lugar equivocado. Una crítica a estos gobiernos coludidos con el crimen. Al uso del poder como elemento para destrozar en lugar de cuidar, para abusar, en lugar de proteger. Y es un elemento muy bien manejado. Jamás se ve una crítica forzada, sino se da voz a millones de heridas que están esperando ser escuchadas, porque hablan desde las consecuencias, no desde la teoría.

A lo largo de la película vamos viendo animaciones y efectos especiales perfectamente bien ensamblados, a la altura



de cualquier producción extranjera, puesto que son detalles que aportan a la historia, que no se basan en ellos para sostenerla, sino que la enriquecen. Gran parte de esos efectos están basados en darle animación a graffitis como elementos de expresión callejera, de visibilización de emociones, grupos, heridas, huellas que son como cicatrices, que van contando una historia que muchos ignoran. Graffitis que registran los miedos, los caídos, el poder, la falta de esperanza.

El agua es otro elemento presente. Charcos sucios o estanques esperanzadores como oasis en medio del desierto. Contenedores de lágrimas. Lugares para esconder lo que lastima. A lo largo de la película se ve este elemento en sus muchas formas, adaptándose a las situaciones.

Pero más allá de esos elementos, técnicos, es de esas historias que son profundas, que están llenas de detalles, y no es para menos, la directora escribió el guion en medio de una gran crisis en su vida, su padre había muerto, siendo desde muy pequeña huérfana de madre. Ella misma afirma: “Él era mi padre y madre a la vez, además mi mentor había muerto, mi perro también; estaba en una relación espantosa y lo único que me quedaba era crear” (Notimex, 2017, s.p.).

Se nota. En medio del dolor, cuando ya no te queda nada, más que vaciarte para encontrarte, el arte siempre ha sido un vertedero para encontrar grandes cosas, respuestas, significados o simplemente darle voz a los fantasmas que te acompañan. ¿Quién no ha vivido pérdidas, dolores, miedos, angustias? No hay seres humanos libres de esto. Quizá sólo varía en las formas en que se dan y la manera de afrontarlos. ¿Quién no ha deseado que las cosas sean diferentes, que los deseos salgan como espera el corazón?, corroborando que no siempre salen así, pero siempre queda la alternativa de que cada uno elija cómo decide continuar. ¿Quién no se ha tenido que levantar desde sus propias cenizas para poder seguir? Y es ahí donde tenemos que recordar que somos guerreros que nos ponemos de pie, encontrándonos, despidiéndonos, arreglando, y continuando no a pesar de las heridas, sino con ellas, como marcas en el corazón, como cicatrices que nos recuerdan el valor que tenemos.

Los muertos se llevan a todas partes, hasta que decides dejar de cargarlos y aceptar la pérdida, porque sabes dónde están y puedes llorarlos y despedirlos. Pero se necesita justicia para poder descansar y liberarse, para seguir, para darles su lugar, para

llevarlos en el corazón, al lado de las heridas que se pueden volver cicatrices. Y recordar las hermosas palabras que dicen al final *Shine* y *Estrella*:

64

---

Los tigres no tienen miedo. Ya pasaron por todas las cosas malas y salieron del otro lado. Son reyes, de este reino de cosas rotas... Tenemos que recordar, que somos príncipes, somos guerreros y tigres. Y los tigres no tienen miedo (López, 2017).

Una película imperdible. •

Título: *Vuelven. (Tigers are not afraid)*. 2017.

*Director:* Issa López.

*Guión:* Issa López

*Fotografía:* Juan José Saravia

*Música:* Vince Pope.

*Idioma:* Español.

*Género:* Terror/Fantasia.

*Duración:* 83 mins.

*País:* México.

*Premios:* 10 nominaciones en la LX edición de los Premios Ariel y ganadora de las categorías Mejor Revelación Masculina y Mejor Maquillaje 2018.

*Elenco:* Paola Lara | Juan Ramón López | Hanssel Casillas | Rodrigo Cortés | Ianis Guerrero | Tenoch Huerta.

*Síntesis:*

Estrella se une a una banda de niños huérfanos. Su madre muere y la sigue a todas partes. Estrella tiene tres deseos, pero descubre que éstos, nunca se cumplen como uno quiere y que debe sobreponerse a ello.

## Referencias

López, Issa (dir.). *Vuelven* [cinta cinematográfica].

México: Filmadora Nacional/Peligrosa.

66

---

Montoya, Huberto (2017). El filme que Stephen King recomienda. *El universal*. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/cine/el-filme-que-stephen-king-recomienda>.

NOTIMEX (2017). Issa López sanó emocional y profesionalmente con *Vuelven*. *Excelsior*. Recuperado de <https://www.excelsior.com.mx/funcion/issa-lopez-sano-emocional-y-profesionalmente-con-vuelven/1200647>.

Sánchez Corona, Jonathan (2017). Reseña: *Vuelven*. *Mundo Mórbido*. Recuperado de <https://mundomorbido.com/resena-vuelven/>.

Vertiz de la Fuente, Columba (2017). Issa López obtiene el premio por Mejor Dirección en el Fantastic Fest. En *Proceso*. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/505582/issa-lopez-obtiene-premio-mejor-direccion-en-fantastic-fest>.

## Imágenes (referencias):

Pág.54: **DKmTD0BVAAExwMP:** [https://www.google.com/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=2ahUKEwiwuonCu-rlAhVELK0KHdK-Dd0QjRx6BA-gBEAQ&url=%2Furl%3Fsa%3Di%26rct%3Dj%26q%3D%26esrc%3Ds%26source%3Dimages%26cd%3D%26ved%3D%26url%3Dhttps%253A%252F%252Ftwitter.com%252Fvideocine%252Fstatus%252F912422183628083201%26psig%3DAOvVaw1EJo\\_ik13dnOk1xB2\\_HsgR%26ust%3D1573847107343803&psig=AOvVaw1EJo\\_ik13dnOk1xB2\\_HsgR&ust=1573847107343803](https://www.google.com/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=2ahUKEwiwuonCu-rlAhVELK0KHdK-Dd0QjRx6BA-gBEAQ&url=%2Furl%3Fsa%3Di%26rct%3Dj%26q%3D%26esrc%3Ds%26source%3Dimages%26cd%3D%26ved%3D%26url%3Dhttps%253A%252F%252Ftwitter.com%252Fvideocine%252Fstatus%252F912422183628083201%26psig%3DAOvVaw1EJo_ik13dnOk1xB2_HsgR%26ust%3D1573847107343803&psig=AOvVaw1EJo_ik13dnOk1xB2_HsgR&ust=1573847107343803) [consulta: 12 de noviembre de 2019]

Pág. 59: **Portada:sh\_tana\_gallery\_photo\_edits\_4-h\_2019:**<https://www.hollywoodreporter.com/review/tigers-are-not-afraid-vuelven-1233887>[consulta: 12 de noviembre de 2019]

Pág.60: **vuelven-3:**<http://www.miradasmultiples.com/critica/los-tigres-no-tienen-miedo/> [consulta: 12 de noviembre de 2019]



ENTRADA  
NO  
ESTACIONARSE

# *ROMA*

## La ciudad de México recreada



María Luna Argudín

UAM-AZC

*Para Alejandro Luna, mi padre.*

“En las escuelas de cine todo el mundo quiere ser el director, el director de fotografía, productor o si acaso actuar, pero nadie quiere pintar la pinche pared, o traerse la silla” (Castañeda, 2019, s.p.), expresó Eugenio Caballero al hablar del trabajo del director de arte o diseñador de producción.

El público, la prensa y la crítica suelen comentar la historia que se relata, la actuación de los protagonistas, la vida privada de los actores y, en ocasiones, algunos aspectos extra filmicos como los procesos monopólicos de distribución y comercialización de las cintas. La película *Roma* no fue la excepción.

En febrero de 2019 *Roma* llegó a los premios Óscarés como una gran favorita con diez nominaciones. En México se desató alguna controversia porque la actriz principal, Yalitza Aparicio, es indígena y porque la protagonista de la historia es una sirvienta doméstica. La película, así, hizo visible a un importante sector social. En Los Ángeles, California, Diego Luna presentó el filme con *pin* de una bandera mexicana en la solapa: “(...) ya se puede hablar español en los Óscarés (...) ya nos abrieron la puerta, ya no nos sacan de aquí” (Diego Luna presenta, 2019) –dijo. El chef José Andrés arrancó una ovación al señalar que la cinta nos recuerda la comprensión y compasión que debemos a todas las personas invisibles de nuestras vidas: los inmigrantes y las mujeres. (Diego Luna presenta, 2019).

El análisis de la recepción de una película aborda los aspectos arriba señalados, pero no toma en cuenta que el cine es una sucesión de fotos fijas, de imágenes, que producen emociones en el espectador. Estas páginas destacan la narración visual de *Roma*, a partir de las entrevistas que Eugenio Caballero concedió a la prensa.

## El proceso creativo: qué se quiere decir

*Roma* relata un año en la vida de una familia que vivió en la colonia Roma, en la ciudad de México. Pero no fue un año cualquiera, sino 1970-1971, el primer año de gobierno de Luis Echeverría Álvarez, el del *Halconazo*, hecho histórico que se entrelaza con la historia de esta cinta.

El director y guionista del filme, Alfonso Cuarón, y Eugenio Caballero querían abordar la soledad de los niños, la ruptura familiar, la condición de la mujer, un contexto sociopolítico específico... el contraste entre las clases sociales, el racismo y el clasismo de la sociedad mexicana —explicó Caballero. Cuarón buscó recuperar el México de su infancia, pero fundamentalmente quiso hacer un homenaje a su madre y a Libo, su nana (Eugenio Caballero, director de arte, 2019, s.p.).

Caballero relata que, mediante largas charlas, Cuarón y él recuperaron la memoria: qué se comía en casa, cómo eran las dinámicas familiares, a qué olía la ciudad de México, cuáles eran sus sonidos. Paulatinamente entendieron que era lo que querían narrar y de inmediato se planteó un problema: cómo lo iban a hacer (Eugenio Caballero, director de arte, 2019, s.p.).

## La construcción de la imagen

72

---

Una película es un trabajo en equipo en el que colaboran estrechamente el director del filme, el director de arte y el director de fotografía para diseñar cómo se verán las cosas a cuadro. El director contrata a especialistas en distintas ramas para desarrollar un concepto o una perspectiva propia.

El director de arte se encarga de dar forma al concepto visual de la película, elige las locaciones, diseña y construye los escenarios en el set, supervisa y coordina el diseño del vestuario, peinados, maquillaje y los objetos que utilizan los actores. Estos elementos son los que dan forma al mundo de una película (Guzmán, 2019, s.p.). Caballero explica que: “(...) de todo lo que se ve en pantalla —excepto el trabajo de los actores— lo que se puede tocar lo hace el director de arte; lo intangible, lo hace el director de fotografía, es decir, la luz y los encuadres” (IFF Panamá 2017, 2017).

El trabajo en equipo entre el fotógrafo y el director de producción se ilustra con la elección de color de los muebles y objetos para graduar los tonos de grises en cada escena de esta película en blanco y negro.

Para configurar el concepto visual Caballero suele hacer una profunda investigación histórica en bibliotecas y hemerotecas. Para *Roma* hizo una investigación exhaustiva de fotografías de la época en periódicos y revistas, pero sobre todo estudió fotos familiares, pues en éstas se aprecian los detalles de la vida cotidiana, por ejemplo, el diseño de las botellas y empaques, juguetes, la moda (¡Hey! con Susana Moscatel, 2018).



## La casa

La película se desarrolla en varios espacios, fundamentalmente en el interior de una casa. Cuarón afirma que quiso recrear el hogar de su infancia en la Colonia Roma: “Quería rodar en la casa real, pero ahora está tan subdividida y transformada que hubiera sido imposible” (Guzmán, 2019, s.p). Caballero ofrece mayores detalles: la fachada de la casa se filmó en la calle donde vivió Cuarón, mientras que el interior se rodó en una casa de la colonia Narvarte, que iba a ser demolida para construir un edificio. Fue necesario reforzar la estructura para poder quitar casi todas las paredes internas y así facilitar la iluminación y el desplazamiento de la cámara (Los secretos detrás de ROMA, 2019).

La recreación de la casa no sólo es minuciosa, es obsesiva. En el patio se colocaron baldosas iguales a los que había en la infancia del director, que se tuvieron que mandar a hacer para la película. Recuperaron muebles y pinturas de la familia Cuarón, que estaban dispersos en distintos estados de la República; otros tuvieron que reproducirse a partir de viejas fotografías. La casa está totalmente amueblada, con libros, trastos y ropa dentro de cajones (Eugenio Caballero, director de arte, 2019, s.p.). Cada detalle está cuidado: los pósters del mundial, los luchadores de plástico con rebaba, los garrafones de vidrio, los viejos radios, el diseño de los *Choco Crispis*, del *Choco Milk* y el antiguo escudo del Cruz Azul: “Para mí, el trabajo de dirección de arte debe tener precisión” (Castañeda, 2019, s.p.) —explica Caballero— es decir, cada objeto debe ayudar a contar la historia.

## Insurgentes

Uno de los mayores retos que enfrentó Caballero fue reconstruir la Avenida Insurgentes. En los últimos 50 años la ciudad de México se ha transformado: el terremoto de 1985 cambió la cara de la Colonia Roma. Hoy la manera de transitar en la ciudad es otra, se construyeron los ejes viales, desaparecieron los camellones, y el tránsito vehicular se multiplicó de manera geométrica. Ha cambiado tanto la principal avenida de la ciudad, que era imposible filmar en ella: “Así es que decidimos construir Insurgentes desde cero” (¡Hey! con Susana Moscatel, 2018).

En un terreno situado en Vallejo construyeron un set gigante de más de 250 metros (dos cuadras y media). Recrearon



el asfalto, las banquetas, las vías del tranvía, las fachadas de los comercios, la marquesina del cine *Las Américas* y los anuncios luminosos, que se usaban en la época. Ciertos detalles de las fachadas de las tiendas y los fondos se hicieron con efectos visuales de tecnología digital (¡Hey! con Susana Moscatel, 2018).

Caballero recreó un paisaje urbano perdido en el terremoto de 1985. Al final de la calle Tepeji reconstruyó digitalmente el enorme complejo habitacional conocido como el Multifamiliar Juárez y en la calle Baja California, el Centro Médico, que fue demolido (Ruiz, 2019, s.p.).

## Las locaciones

Ciudad Nezahualcóyotl, la villa miseria que Cleo visita, fue construida en un terreno baldío situado en Chalco (Eugenio Caballero, director de arte, 2019, s.p.). Neza era un lugar de asentamientos irregulares –construida con materiales que ya no se usan– sin servicios públicos: “Las fotos de referencia muestran que era un lodazal impresionante” (Eugenio Caballero, director de arte, 2019, s.p.). Cuarón introdujo un comentario político al situar la acción en un mitín de la campaña electoral de Carlos Hank González como gobernador del Estado de México, cuyas promesas se reproducen en el filme.

Con los distintos espacios en los que se desarrolla la película, Cuarón y Caballero quisieron mostrar la complejidad de la Ciudad de México: *Insurgentes* representa la modernidad, mientras que el Centro Histórico, la tradición. Los contrastes sociales se hacen visibles al contraponer una hacienda en la que la familia se hospeda para pasar las estas navideñas con los barrios de clase media y con ciudad Nezahualcóyotl (Eugenio Caballero, director de arte, 2019, s.p.).

El director de arte explica: “Yo creo que cada fotograma, cada cuadro de la película, tiene un comentario más allá de lo que sucede en la historia. Es un comentario social o político” (Eugenio Caballero, director de arte, 2019, s.p.). Por ejemplo, en un espacio abierto de ciudad Neza –donde los halcones reciben entrenamiento militar– se muestra un cerro en el que se han pintado con cal blanca las iniciales del presidente, lea. Este es un detalle realista y a la vez un comentario sobre el presidencialismo mexicano.



### *El jueves de Corpus*

Cleo y a la abuela son testigos de la manifestación del 10 de junio de 1971. Como la mayor parte de la población mexicana, no conocen las demandas estudiantiles, ni participan en el movimiento.

Cuarón y Caballero quisieron rodar en los lugares donde sucedieron los hechos que se narran: “Entonces, la Calzada México-Tacuba, donde fue *El Halconazo*, había que usarla” (Ruiz, 2019). Para recrear la manifestación hicieron una investigación histórica minuciosa basada en fotos y testimonios. Trataron de calcar las fotografías del jueves de *Corpus Christi* al escoger cada extra, cada pieza de vestuario, los elementos policiacos y los vehículos (Hey con Susana Moscatel, 2018). De nuevo fue necesario recrear el espacio para suprimir las modificaciones que se han hecho a los edificios y a las calles en los últimos 50 años.

El director de arte explica que algunas decisiones se tomaron por motivos técnicos. La violencia alcanza a Cleo y la Abuela en una mueblería: “Originalmente ésta se encontraba en el segundo piso del edificio, pero nosotros la pusimos en el tercero, para que se viera mejor [la acción que ocurre en la calle y que los personajes ven por la ventana]” (Ruiz, 2019).

El fin último del cine es –para Caballero– crear emociones en el espectador. El público dará significado a los elementos que los cineastas ponen a su disposición. •

*Título:* **Roma**. 2018.

*Dirección, Guión, Fotografía y Edición:* Alfonso Cuarón.

*Dirección de Producción:* Eugenio Caballero.

*Idioma:* Español

*Duración:* 145 mins.

*Género:* Drama

*País:* México.

*Premios:* Mejor película, Festival de Cine de Venecia, 2019. Premios del Cine Independiente Británico. Premios BAFTA. Premios American Film Institute, Globos de Oro, Premios Goya. Mejor película de habla no inglesa, Mejor director y Mejor fotografía, Premios Oscar.

*Elenco:* Yalitza Aparicio | Marina de Tavira | Diego Cortina | Carlos Paralta | Mauricio Graf | Daniela Damasa | Nancy García | Jorge-Antonio Guerrero | Andy Cortés | Fernando Gradiega.

*Síntesis:*

La película aborda de manera íntima la cotidianidad de una familia de clase media, en el México de 1970, una familia que vive bajo los cuidados de la nana Cleo, eje del relato.

## Referencias

1971: *Jueves de Corpus* (2001). *Proceso*, 9 de junio.

80

---

Castañeda, Ulises (2019). Eugenio Caballero da cátedra sobre la forma y el color en el cine.

*Crónica*, 11 de marzo de 2019.

Recuperado de <http://www.cronica.com.mx/notas/2019/1112788.html> [Consulta: 13 de octubre de 2019].

Diego Luna presenta-Roma-Óscar 2019 (2019).

Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dxs83mOo9Tw> [Consulta: 13 de octubre de 2019].

Eugenio Caballero, director de arte, habla sobre detalles de utilería y locaciones de Roma (2019).

*Sin embargo*, 21 de febrero.

Recuperado de <https://www.sinembargo.mx/21-02-2019/3540128>.

Eugenio Caballero y Roma (s.f.). Cinema Underground.

Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4IMgF-MesD5Q> [Consulta: 13 de octubre de 2019].

Guzmán, Andrea (2019). Quién es Eugenio Caballero, el Director de Arte en Roma, *El informador*, 24 de enero. Recuperado de <https://culturacolectiva.com/cine/quien-es-eugenio-caballero-director-de-arte-roma> [Consulta: 13 de octubre de 2019].

¡Hey! con Susana Moscatel (2018). Entrevista a Eugenio Caballero, director de arte, Roma. *Milenio*, 21 de noviembre de 2018. Recuperado de <https://www.milenio.com/mileniotv/espectaculos/entrevista-eugenio-caballero-director-arte-roma> [Consulta: 15 de octubre de 2019].

IFF Panamá 2017 (2017). *Clase Magistral en Dirección de Arte, Eugenio Caballero* [podcast]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=2px1F\\_BcQ5M](https://www.youtube.com/watch?v=2px1F_BcQ5M). [Consulta: 13 de octubre de 2019].

Los secretos detrás de ROMA (s.f.). Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=Ni\\_mKS2p0Nc](https://www.youtube.com/watch?v=Ni_mKS2p0Nc) [Consulta: 13 de octubre de 2019].

Ruiz, Nicolás (2019). Eugenio Caballero: El genio que creó la Ciudad de México en Roma. Noticias TELEVISIÓN, 11 de febrero. Recuperado de <https://noticieros.televisa.com/especiales/eugenio-caballero-genio-ciudad-mexico-roma/> [Consulta: 24 de octubre de 2019].

### **Imágenes (referencias):**

Pág.66:**90**:<https://politica.expansion.mx/mexico/2019/01/22/10-datos-de-roma-la-pelicula-de-cuaron-con-10-nominaciones-al-oscar>[consulta: 12 de noviembre de 2019]Pág71: **FOTO-2-3**: [https://www.hoyesarte.com/cine/green-book-gana-el-oscar-a-la-mejor-pelicula\\_262173/](https://www.hoyesarte.com/cine/green-book-gana-el-oscar-a-la-mejor-pelicula_262173/)[consulta: 12 de noviembre de 2019] Pág72: **Imagen:Netflix**: <https://www.merca20.com/estas-marcas-aparecen-en-la-pelicula-roma-en-que-se-convirtieron/>[consulta: 16 de enero de 2021] Pág75: **roma**:<https://variety.com/2019/film/news/cineworld-withdraws-support-bafta-roma-1203152147/>[consulta: 12 noviembre de 2019]



## Créditos

Guadalupe Ríos de la Torre  
Edelmira Ramírez Leyva  
Leonardo Martínez Carrizales  
Luis Miguel Tapia Bernal  
María Luna Argudín  
Textos

Juan Moreno Rodríguez  
Editor

•

SCRIPTORIA

Diseño

•

Josafath Ernesto Díaz González  
Corrección

•

**Imágen de portada: Construcción del Palacio Legislativo:**

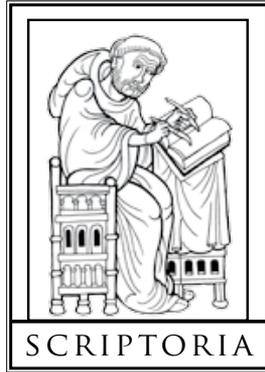
[https://en.wikipedia.org/wiki/Monumento\\_a\\_la\\_Revolución#/media/File:Construcción\\_del\\_Palacio\\_Legislativo.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Monumento_a_la_Revolución#/media/File:Construcción_del_Palacio_Legislativo.jpg)

[consulta: 18 de enero de 2021]

•

Cada texto es responsabilidad de su autores,  
quien además, posee los derechos correspondientes.

El presente es un libro conformado como parte  
de la investigación universitaria y no tiene fines de lucro.



JUAN MORENO RODRÍGUEZ

• 2021 •

•

Este libro se terminó en  
Abril de 2021, en la CDMX.

Se emplearon en su elaboración, las tipografías

*Baskerville & Trajan Pro*

•

