



ECUADOR
**UNIVERSIDAD
INTERNACIONAL
SEK**

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL “SEK”

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

EL CINE Y LA CIUDAD EN LA CINEMATOGRAFÍA LATINOAMERICANA.

CASO ESPECÍFICO: SAN FRANCISCO DE QUITO

AUTOR: PATRICIO MARCELO CEDEÑO MOLINA

DIRECTORA DE TESIS: RITA ROJAS

QUITO – ECUADOR

SEPTIEMBRE 2012

Extracto

La presente investigación de tesis exhibe apuntes de la cinematografía mundial y latinoamericana con el afán de conseguir un criterio uniforme en lo que respecta a la construcción del cine a partir de retratar una ciudad y sus personajes. Dichos apuntes hacen referencia a la interacción del séptimo arte, sus elementos técnicos y formales, personajes, escenografía, guión, con un sistema coordinado en torno a establecidas instituciones sociales, parámetros culturales, tradiciones, que determinan a una ciudad. El análisis y estudio de esta interacción entre cine y ciudad, desembocan en la particularización de San Francisco de Quito y su cinematografía localista.

Abstract

This research shows notes of world cinematography and Latin American cinematography in an effort to achieve a standardized approach with regard to the production of film from representing a city and its characters. These notes refer to the interaction of cinema, its technical and formal elements, characters, scenery, script, with a coordinated established social, cultural parameters, traditions, which determinate a city. The analysis and study of the interaction between cinema and the city ends up into the particularization of San Francisco de Quito and its localist cinematography.

A mi primo Marcelo (†)

Agradecimientos

A mi mamá Marcia.

Por su incondicional soporte en todos los ámbitos de mi existencia. Tu amor, tus consejos, valores, la motivación constante me han ayudado a concluir esta etapa del camino profesional.

A mi padre Patricio.

Por haber confiado en mis decisiones de vida y por apoyarme en cada una de ellas. Nunca tendré como retribuir todo lo que me has dado. Gracias infinitas papá.

A mis hermanos Jonathan y Karla.

Que han sido mis compañeros durante los días de escritura y que con su alegría han motivado mi trabajo.

A mi familia

Tías, tíos, primas y primos por su preocupación. En especial a mi tía Lupe, y a mis primos Juancho e Indy. Su presión sistemática dio resultado, pero sobre todo su apoyo.

A María y Miriam

Por cuidar de mí y estar pendientes de mis requerimientos. Su ternura y dedicación facilitaron mi trabajo.

A mis amigos

Que de una u otra manera han estado presentes durante todo el transcurso de mi formación profesional y personal. A Carlos Acosta, a Juan Carlos, a Ronny y al resto de amigos que no dudaban en presionarme para concluir “la tesis”.

A mi novia Teresa

Por devolverme la motivación y por estar junto a mí en cada paso que doy. Iluminaste mi camino para concluir este periodo profesional con tu noble corazón. Como olvidarme de Laurita, tu mamá quien me ha recibido como un hijo en su casa.

Finalmente a mis maestros y profesores, aquellos que marcaron cada etapa de mi camino universitario. Fernando Villaroel, Kira, Lobsang, Armando, pero en especial a Silvia Chiriboga y a mi tutora Rita Rojas, su apoyo y asesoría han hecho de mi trabajo final un episodio alegremente inolvidable.

Declaración Juramentada

Yo, **Patricio Marcelo Cedeño Molina**, con cédula de identidad **1709207813** declaro que la presente tesis titulada: *El Cine y La Ciudad en La Cinematografía Latinoamericana. Caso específico: San Francisco de Quito* es de mi autoría y que de ninguna manera es copia total o parcial de otra investigación, tesis o trabajo publicado. Todas las fuentes bibliográficas han sido citadas, al igual que los nombres de los autores y autoras.

Asumo mi total responsabilidad en el caso de existir cualquier tipo de plagio.

Patricio Cedeño
C.I.:1709207813

Índice

INTRODUCCIÓN	1
METODOLOGÍA.....	4

CAPÍTULO I

1. EL CINE Y SU HISTORIA URBANA.....	6
1.1 Un Arte en construcción.....	6
1.2. El Cine Urbano.....	14
1.3. Arquitectura del Cine Mudo.....	17
1.3.1. EEUU: Del Viejo Oeste a la Urbe.....	18
1.3.2. La Ciudad Del Expresionismo Alemán.....	28
1.3.3. Francia y La Ciudad del <i>Réalisme Poétique</i>	33
1.3.4. Una Italia Realista y Urbana	40
1.3.5. La Rusia Urbana y La Unión Soviética	45
1.3.6. El Cine de las Grandes Urbes Latinoamericanas	51

CAPÍTULO II

2. EL CINE Y LA CIUDAD.....	59
2.1. El Espacio llamado Ciudad.....	60
2.2. La Ciudad del Cine	61
2.3. Las Capitales Latinoamericanas del Cine	70
2.3.1. Mexico D.F.	79
2.3.1.1. <i>Los Olvidados</i>	80
2.3.1.2. <i>El Callejón de Los Milagros</i>	83
2.3.1.3. <i>Amores Perros</i>	85
2.3.2. Buenos Aires.....	86
2.3.2.1. <i>La Historia Oficial</i>	87
2.3.2.2. <i>Tango Feroz, La Leyenda De Tanguito</i>	90

2.3.2.3.	<i>Pizza, Birra, Faso</i>	92
2.3.3.	Río de Janeiro.....	94
2.3.3.1.	<i>Rio, 40 Graus –Río 40 Grados–</i>	95
2.3.3.2.	<i>Estação Central do Brasil –Estación Central de Brasil–</i>	96
2.3.3.3.	<i>Cidade de Deus – Ciudad de Dios–</i>	98
2.3.4.	La Habana, Bogotá, Lima, Santiago y Otras	100
2.3.4.1.	<i>Memorias del Subdesarrollo</i>	102
2.3.4.2.	<i>La Estrategia del Caracol</i>	103
2.3.4.3.	<i>No se lo Digas a Nadie</i>	104
2.3.4.4.	<i>La Buena Vida</i>	105
2.3.4.5.	<i>Veinticinco Watts -25 Watts-</i>	106
2.3.4.6.	<i>La Virgen de Los Sicarios</i>	107

CAPÍTULO III

3.	LA CIUDAD DE QUITO Y EL CINE.....	109
3.1.	La Ciudad de San Francisco de Quito	109
3.2.	El Cine de Quito.....	110
3.2.1.	<i>Ratas, Ratones y Rateros</i>	114
3.2.1.	<i>Fuera de Juego</i>	116
3.2.1.	<i>Cuando Me Toque A Mi</i>	118

CAPÍTULO IV

CONCLUSIONES	121
BIBLIOGRAFÍA	124
FILMOGRAFÍA.....	129

INTRODUCCIÓN

El proyecto que se presenta a continuación previo a la obtención del título universitario *estudia la relación e interacción entre el cine y la ciudad -la sociedad, imaginarios colectivos, los espacios urbanos y el entorno arquitectónico y cultural-, de San Francisco de Quito y las principales capitales cinematográficas de Latinoamérica.*

El proceso dinámico del cine latinoamericano desemboca en la conformación de un film netamente urbano, producto de la confrontación de los imaginarios urbanos de las ciudades latinoamericanas y sus cadenas comunicativas desarrolladas a partir del paisaje arquitectónico. En este sentido, la recurrente presencia y ubicación de la cultura mestiza latinoamericana en el cine, ha sido determinante para la evolución del mismo. “La relevancia del cine en la industria cultural, al alcanzar vastos grupos de espectadores, es indicativa del gran impacto que tienen las películas en la construcción de la memoria colectiva. A partir de una evaluación sobre la interacción del cine con la sociedad en las películas antiguas, puede ser posible entonces entender la formación de estructuras sociales, junto con sus entornos arquitectónicos. Así como la vida privada de un individuo está estrictamente atada a su vida en sociedad, la percepción de su entorno está íntimamente relacionada con el significado de sus representaciones.” (Gül Kale, 2005)

El cine latinoamericano está ligado directamente a la conformación –cultural, social, histórica- de las grandes urbes latinoamericanas modernas –Lima, Buenos Aires, Sao Paulo, Bogotá, Quito-; así como la ciudad latinoamericana se vincula directamente al cine latinoamericano y su espectro creacional.

Presentación del Proyecto

En ésta investigación, se develan las raíces de la conformación del cine y su vinculación con la modernidad de la ciudad, a través de la historia cinematográfica, encaminada por las principales industrias productoras y comercializadoras de filmes. Dentro de este recorrido cronológico de los hechos más relevantes de la creación misma del cine, se tomó como referencia a los autores Georges Sadoul, Faulstich Korte, entre otros, quienes en sus publicaciones detallan la conformación de las primeras industrias filmográficas en el espacio físico llamado ciudad y su posterior expansión global.

Posteriormente, basado en las publicaciones –sobre el cine y la ciudad– de Stephen Barber, George Simmel y Mauricio Durán, se enlaza al cine con las urbes más representativas del séptimo arte a nivel mundial. El cine ha dedicado gran parte de su espectro creacional a recorrer la ciudad bajo una mirada fílmica. Las imágenes de una película plasman la memoria existencial de una urbe y sus habitantes, retratan su cotidianidad y dan vida a escenarios propios de una ciudad, testigos presenciales de hechos y acontecimientos que ayudaron a moldearla de forma única. Dentro de estos sucesos está la aparición del cinematógrafo en la urbe y la vinculación del cine

latinoamericano con sus ciudades, y aún más, con las capitales latinoamericanas, evocando miradas intrínsecamente ligadas al contexto histórico de cada nación. La investigación finaliza con el estudio específico del cine y su correlación con la ciudad de San Francisco de Quito.

El arte cinematográfico como recreador de realidades urbanas en el plano de la imagen y su realización espacio-temporal, abstrae las nociones del discurso de la imagen en un escenario cultural, llamado ciudad, que se configura a partir de los filmes analizados.

Para finalizar, se presentan las conclusiones obtenidas después del trabajo de investigación, análisis y abstracción. Se incluyen la bibliografía y filmografía estudiada.

METODOLOGÍA.

El proyecto parte de una investigación histórica que sustenta la teoría de la relación entre el cine y la ciudad. En las indagaciones pertinentes se consideran aspectos metodológicos que auspician la labor final del trabajo y facilitan la consecución de los objetivos planteados.

La presente investigación se fundamenta en los métodos de investigación, para la obtención del conocimiento científico. En un primer caso se aborda el método inductivo-deductivo, que consiste en ir, de algunos casos particulares a la generalización y viceversa; funcionando como catalizador lógico de las consideraciones planteadas por la tesis en cuestión –la hipótesis-.

Otro aspecto del método de investigación para la obtención del conocimiento científico utilizado, fue el análisis y síntesis, donde se manejaron juicios de verdad en contraplano con la esencia misma del objeto de estudio –la hipótesis, razones, opiniones- y luego se crea un todo. En este mismo sentido y siguiendo la línea –la del conocimiento científico-, se utiliza una variable que mayormente depende del investigador: la descripción. La descripción se aplica en la observación de fenómenos sociales

recurrentes en la dinámica de las relaciones urbanas dentro de la ciudad –etapa sensorial¹-, para instituir una abstracción².

El trabajo se alimenta de las técnicas de la investigación. En un inicio la tesis recopila información en base a la técnica documental, lo que permite poseer antecedentes teóricos válidos que sustentan el estudio. Aquí se recopilan textos relacionados con el cine y la arquitectura, revistas, informes técnicos, tesis, monografías, entre otros. De todos estos textos se acude, específicamente, a los capítulos y espacios documentales, que basan su temática, hacen mención o que guardan similitud -que se relacionan- al objeto de estudio.

¹La etapa sensorial consiste en captar por medio de los sentidos los fenómenos, procesos y objetos de la naturaleza.

² Pensamiento abstracto en donde se elaboran las hipótesis y se diseña el experimento, con el fin de reproducir el objeto de estudio, controlando el fenómeno para probar la validez de las hipótesis.

CAPÍTULO 1

EL CINE Y SU HISTORIA URBANA

1.1 Un Arte en construcción

El proceso cronológico de las etapas por las que transitó el cine, remiten a un registro diverso vinculado a espacios comunes de otras artes. Los primeros rastreos visuales de la realidad, vuelcan la memoria a los primitivos trazos de bisontes dibujados por los hombres de las cavernas, en las cuevas de las regiones de Cantabria y Levante, en España; estos esbozos garabateados –pinturas rupestres– del periodo Paleolítico Superior, enunciaban la intención social del hombre, hasta ese entonces prehistórico, por detallar –y registrar– su entorno natural, y lo que ellos consideraban meritorio preservar.

Ya en la edad antigua, el filósofo griego Aristóteles, emplea un singular método para presenciar figuras hechas de luz. Aristóteles utiliza un *cuarto oscuro* para observar y estudiar los eclipses de sol. Se presume que el griego, descubrió este extraño suceso, cuando al internarse en una cueva, observa el reflejo de la luz sobre un charco de agua. El filósofo, cautivado por el hecho, hace una imitación del fenómeno, ubicando un pequeño agujero por sobre su cabeza en un cuarto completamente cerrado; la luz que entraba por dicho orificio del cuarto, reflejaba en la pared opuesta al agujero, una imagen casi nítida.

Durante el *renacimiento* las experimentales prácticas de Aristóteles en el *cuarto oscuro*, fueron escritas y diseñadas por el italiano Leonardo da Vinci; quien en un loable afán por el progreso de las artes, emplea este método para desarrollar la *cámara oscura* como ayuda para dibujar y pintar algunas figuras. Daniel Barbaro³ describió al *cuarto oscuro*:

...cuando una imagen de un cuerpo iluminado atraviesa un pequeño orificio y entra en una habitación oscura, si se refleja sobre un pedazo de papel blanco, colocado verticalmente en la habitación a una cierta distancia de la abertura, se observa sobre éste todos los objetos con su forma y colores originales. Se distinguirán en tamaño reducido y en posición invertida debido a la intersección de los rayos de luz en la rendija. (Paul Clee, 2005: 6-8)

Lejos aún de la aparición de la imagen cinematográfica y de concebir al cine como un arte, el napolitano Giambattista della Porta, crea en 1593, un elemento artístico utilizado por los italianos durante el renacimiento para jugar con los reflejos de la realidad: la *cámara oscura*⁴. Esta existencia antecesora de la cámara fotográfica, posibilitó a los artistas como Francesco Guardi y Giovanni Antonio Canal pintar a la ciudad de Venecia con gran realismo.

Athanasius Kircher, alemán de nacimiento, crea, en el siglo XVII, un aparato óptico capaz de invertir el proceso de la *cámara oscura*. Este invento, con el nombre de la

³ Daniel Barbaro fue un artista y arquitecto veneciano, y uno de los encargados de adaptar los descubrimientos de Da Vinci, con respecto a la *cámara oscura*.

⁴ Instrumento basado en el diseño de Da Vinci, más compacto, y que al igual que su precedente, refleja una imagen externa invertida.

linterna mágica, utiliza transparencias pintadas sobre placas de vidrio, ubicadas en el interior del aparato y proyectadas hacia afuera, mediante una lámpara de aceite. En 1780, el miembro de la Academia de Ciencias de Paris, Jacques A. Charles introduce el *megascope*, un aparato que envía imágenes ampliadas en una pantalla plana.

Este equipo se populariza entre los artistas y los magos. Etienne Robertson es un mago que, en 1798, realiza un montaje de proyecciones –precinema– en *Phantasmagoria*. Robertson emplea, como espectáculo central del show, transparencias de fantasmas, dibujadas sobre vidrio, concebidas con la ayuda del *megascope*; éste montaje está considerado como un precedente de lo que en un futuro serán las sesiones de proyección del cine.

Thomas Wedgwood fue quien incluyó la idea de los químicos sensibles a la luz e innovó en el proceso de obtención de imágenes de la cámara oscura. Junto a Humphrey Davey, publican en 1802, una reseña cronológica sobre un método para modelar siluetas con la utilización del nitrato de plata y la influencia de la luz. Años más tarde, en 1826, Josep Nicéphore Niepce logra capturar “*Punto De Vista Desde La Ventana De Gras*”, imagen considerada como la primera fotografía de la historia.

En 1829, el belga Joseph Plateau, establece que una imagen permanece en la retina del ojo humano una décima de segundo antes de desaparecer totalmente. Éste fenómeno al que lo llama *persistencia visual*, permite apreciar la realidad como una acción continua

y no como imágenes aisladas. Es decir, el ojo humano elabora un cuadro continuo de una imagen móvil. Plateau también impulsó el *phenaquistiscope*, basado en el concepto de *persistencia visual* e inspirado en la *magic lantern* –*linterna mágica*–. Éste invento era un disco metálico con dibujos en secuencias, que al girar originaba una sensación de movimiento continuo al ser proyectados con luz. Plateau jamás pensó que su invento llegaría a ser parte esencial de un obturador de cine, y que posteriormente, la *persistencia visual* fuera aprovechada para promover la imagen cinematográfica a 24 cuadros segundo.

Tiempo después del enunciado de Plateau, en 1831, Michael Faraday creó un aparato de dos ruedas entre rejadas, que giraban sobre un mismo eje vertical. Éste aparato fue denominado *rueda giratoria*.⁵ Un año más tarde sale a la luz el *stroboscope*, creado por Simon von Stampfer. Esta innovación era un disco giratorio con ranuras por las que se observaba el objeto movable como si estuviera en reposo ó parado. Más tarde, apareció el *zootrope*, invento concebido por William G. Horner en 1834. Éste era un cilindro con ranuras a manera de tambor, con 16 dibujos en su interior que giraban horizontalmente y lograba completar una vuelta completa en un segundo, lo que permite fusionar las imágenes para ver una sola animada. Plateau vuelve a la escena y presentó en 1939, el *anortoscopio*; una herramienta que combina dos dibujos manuales aislados en una imagen visual fija.

⁵ Este invento producía ilusiones visuales cuando al observar a través de las aberturas de una rueda, el movimiento de la otra hacía que el objeto se convertía en móvil.

En 1851 Frederick Scott Archer implementa el *colodión húmedo*,⁶ una técnica que hace posible las exposiciones instantáneas. En este mismo año Jules Duboscq, un artista circense francés inventa la *fotografía estereofónica* o *estereoscópica*; este sistema consiste en un par de fotografías o imágenes combinadas, al ser situadas adecuadamente, figuran impresión de profundidad. En 1852 aparece el *visor estereoscópico*, creado por el científico inglés Charles Wheatstone; este dispositivo creado a partir del principio de la *fotografía estereoscópica*, fue una banda de imágenes estereoscópicas instaladas en torno a un tambor, que el girar intermitente simulaban movimiento.

Un año después, en 1853 el general, austriaco, Franz Von Uchatius, inventa un proyector de imágenes y dibujos móviles a partir de la combinación del *stroboscope*, el *zootrope*, la *linterna mágica* y el *phenakistiscope* de Joseph Plateau. Este suceso constituyó el primer ejemplo de una proyección animada. El invento de Von Uchatius fue denominado *kinetoscope*, término que después retomó Thomas Edison, para uno de sus inventos.

Alexander W. Parkes descubre en 1855 la *base de celulosa*, un compuesto químico, que décadas más tarde constituyó parte del compuesto de *celuloide*, utilizado en la fabricación de la cinta de cine. En 1866 aparece el *choreutoscope* –*cortoscopio*–, uno de

⁶ También como algodón-pólvora, es una clase de explosivo cuya base es la celulosa nítrica; fue utilizado como recubrimiento sobre unas planchas de cristal húmedas sensibles a la luz, en las que la imagen obtenida debía ser revelada y expuesta al mismo tiempo, mientras las planchas permaneciesen húmedas.

los dispositivos más importantes de la historia del pre-cine. El *cortoscopio* de L. S. Beale, es un tipo de *linterna mágica* con proyección tipo *slide*, con seis imágenes fijas separadas, que proyectadas en sucesión hacia una pantalla plana, simulan la impresión de movimiento. El *cortoscopio* es reconocido como el primer dispositivo de proyección en utilizar movimientos internos intermitentes. Cabe mencionar que el invento de Beale, tiempo después, fue el mecanismo básico de todas las cámaras y proyectores de cine.

En 1868, el estadounidense John Wesley Hyatt facilita el proceso de producción del *celuloide*. Hyatt perfecciona el invento de Alexander W. Parkes, mejora el proceso y funda la *Celluloid Manufacturing Company* comercializadora del *celuloide*. Dos años más tarde del invento de Hyatt, en 1870, Henry Renno Heyl crea el *phasmatrope*, un artefacto con el que proyectan fotografías móviles. En 1872, el fotógrafo Eadweard Muybridge, desarrolla el *obturador mecánico*, que captura secuencias de imágenes de un caballo jineteado en movimiento en un fondo blanco. Muybridge detalla en imágenes el trote largo del caballo Occident en el *Hipódromo de Sacramento*, utiliza una serie de cámaras fotográficas apostadas alrededor de la pista.

En 1877, Emile Reynaud, ingenia el *praxinoscope*. Reynaud decide reemplazar el obturador de los anteriores modelos cinemáticos y sustituirlo por espejos, siguiendo el modelo de tambor como el del *zootropo*. Dentro del tambor las imágenes estaban adheridas a las paredes internas en forma concéntrica, en el centro se ubica un prisma cubierto de espejos, lo que posibilita ver una imagen continua que simula movimiento.

Eadweard Muybridge vuelve a aparecer en 1881, inventa el *zoopraxiscope*, un aparato con el que se proyectan imágenes en movimiento, a partir de fotografías que el mismo ha capturado. Un año más tarde, en 1882, Étienne Jules Marey desarrolla un fusil fotográfico: el *chronophotographer* –*cronofotógrafo*–. El invento basado en el diseño de pistola de Jansen⁷ captura doce exposiciones en un segundo, sobre una placa emulsionada; en 1888 Marey perfecciona el *cronofotógrafo* e introduce la utilización de película de rollo. Los elementos básicos para la creación de imágenes en movimiento se han inventado.

Thomas Edison, toma la posta de los inventos relacionados con el pre-cine y decide crear un sistema de captura y proyección de imágenes, basándose en el principio de cilindro del *phonograph* –*fonógrafo*–, diseñado también por Edison. En 1889 Edison y su asistente William Kennedy Dickson, desarrollan el *kinetoscope* –*kinetoscopio*–, utilizan el rollo de película creado por Eastman⁸ para cámaras fotográficas, y agrega una serie de ranuras que fijan y mueven la película dentro de una cámara cilíndrica especial.

⁷ Jules Jansen, fue un astrónomo francés involucrado con el desarrollo de aparatos ópticos para la observación de fenómenos solares. Desarrolla entre sus inventos una pistola fotográfica con la que empieza a capturar imágenes del sol, con la ayuda de un telescopio: *Atlas de photographies solaires* (1904).

⁸ George Eastman fundador de la KODAK, desarrolla una película de negativo con 24 cuadros –ó exposiciones– por rollo.

La imagen registrada en un *cronofotógrafo*, se reproducen con un lente magnificado, consiguiendo así un movimiento continuo y una secuencia más prolongada de proyección. Posteriormente Edison, fundador de la *Edison Manufacturing Company* – *Edison Co*– instala un pequeño estudio fotográfico en Nueva Jersey, en donde crea un rollo de película de 15 metros de largo, para capturar imágenes sobre *celuloide*. En 1891, Edison y Dickson graban un sin número de secuencias en imágenes de trapecistas, acróbatas, bailarines, cirqueros y boxeadores que proyectan, con la ayuda del *kinetoscopio*, en funciones públicas individuales.

En 1892, Reynaud, con la influencia del teatro, comienza a presentar espectáculos públicos para lo que utiliza el *praxinoscopio* y transparencias pintadas a mano: *Pantomimes Lumineuses*; estas imágenes no poseen movimiento fluido. En este mismo año aparece el *cronofotógrafo* eléctrico de Albert Londe, quien fundamentó su creación en el invento manual de Marey. En 1893, Marey utiliza el *cronofotógrafo* con imágenes animadas, al mismo tiempo, alrededor del mundo, varios artistas, científicos e inventores trabajan en perfeccionar e inventar sistemas más avanzados de reproducción de imágenes. Así aparece el italiano Albertini y sus proyecciones casuales de fotografías en movimiento; los ingleses William Friese-Greene, Robert W. Paul y Birt Acres quienes utilizan el *biógrafo*⁹ como herramienta de reproducción; los alemanes Ottomar Anschütz y Max Skladanowsky y sus proyecciones públicas de corta duración;

⁹ La invención del *biógrafo* no se le atribuye a alguien en particular, ya que éste tiene distintas versiones; desde la que registraba 30 imágenes individuales por segundo sobre un disco de cristal, hasta la de película continua de 40 imágenes por segundo.

los estadounidenses Herman Casler, C. Francis Jenkins y Thomas Armat y la utilización del material celuloide y el *kinetoscopio*; el colectivo francés de Louis Aimé, Augustin Le Prince, Henry Joly, Raoul Grimoin-Sanson, Léon-Guillaume Bouly y sus intentos de imitar el funcionamiento del *zootropo* y el *kinetoscopio*, y Georges Demenÿ y su versión del *biógrafo*; entre otros. El cine se convierte, desde sus inicios, en un documento histórico que avanza conjuntamente con los cambios de época y el apareamiento de la modernidad en escenas cotidianas de las ciudades.

1.2. El Cine Urbano

Los hermanos Lumière –Louis Jean y Auguste Marie Louis Nicholas, conocedores de los inventos de Edison, de Marey, entre otros, desarrollan un sistema de proyección para reproducir imágenes registradas en formato de película: *le cinématographe Lumière*, el cinematógrafo.

El 28 de diciembre de 1895, los Lumière, realizan la presentación pública de su invento en el *Salón Indien* del *Grand Café* del *Boulevard de los Capuchinos* en París. El filme fue *La Sortie Des Usines –La Salida De Los Obreros De La Fábrica–*. La película muestra obreras de faldas acampanadas a la salida de una fábrica, detrás de ellas, obreros vestidos de traje, montados sobre bicicletas empujan a las primeras; a la zaga de los obreros aparecen los patrones en un carruaje tirado por dos caballos negros. Al final

de la secuencia, y una vez que todos han salido de la fábrica, las puertas cierra el portero.

En Francia, las personas que presencian las primeras proyecciones de los Lumière, entre ellas, el joven Georges Méliès, quedan maravilladas con el invento. Las primeras páginas y portadas de diarios y rotativos parisinos, comunican el hecho como un suceso excepcional, un espectáculo extraordinario. Los siguientes días de proyección de los filmes de los hermanos Lumière, el *Salón Indio del Grand Café del Boulevard* luce abarrotado. *La L'Arrivée d'un train à La Ciotat –Llegada de Un Tren a La Estación–* filmada en gran plano causó gran impacto entre el público lo que provocó más de un desmayo durante su proyección por el realismo de la secuencia: en el filme de 45 segundos se aprecia el acercamiento acelerado del tren hacia la estación ferroviaria de Ciotat; éste termina cuando el tren se detiene por completo, desembarcan algunos pasajeros y embarcan otros.

Los filmes de los hermanos Lumière, son una nueva experiencia visual y cultural que se expande por todo el mundo. Pronto aparecen las primeras productoras cinematográficas: *American Mutoscope and Biograph Company* en 1897 y *Vitagraph* un año más tarde, en 1898; uniéndose así a la existencia de *Edison Co*, fundada en 1892, por Thomas Edison y su asistente William Kennedy Laurie Dickson.

Hasta el aparecimiento de *le cinématographe Lumière*, las cintas de *Edison Co*, filmadas en su mayoría por Dickson, constituyen los primeros filmes exhibidos públicamente; no obstante el poco interés que despiertan en el público neoyorquino y la terquedad de Edison de exhibir los mismos en espectáculos individuales, hacen de este suceso un fracaso.

Más allá del poco exitoso espectáculo de la productora de Edison y Dickson, el *kinetoscopio* y sus filmes remiten un antecedente fílmico: en las cintas de *Edison Co* habitan personajes histriónicos, artistas callejeros, del circo, del teatro, trabajadores, bomberos, dentistas y cocheros, retratados en su ambiente urbano natural, durante la práctica de sus actividades cotidianas: una de las creaciones de Dickson, en la cual, usa el formato del *kinetoscopio*, inscribe un nuevo universo creacional al filmar teatro, el musical *Hoyt's Milk White Flag* captado en 1894; obra en donde aparecen decenas de actores en una escena urbana.

En 1897 W.K. Dickson se muda a Inglaterra y se une a la *British Mutoscope and Biograph Company*. Las cintas de la *Biograph* heredan la tendencia creada por Dickson cuando aun formaba parte de la *Edison Co*. El imaginario artístico adquiere la temática narrativa del teatro, filman a los personajes que interpretan las escenas convencionales de la obra sobre los tablones. La mayor parte de estas escenas son recreaciones de situaciones que suceden dentro del entorno urbanístico. *Opium Smokers –Fumadores De Opio–* de 1898 y *Chinese Ladies Bound Feet –Pleito En Una Lavandería China–* de

1900, por ejemplo, son obras caracterizadas por su valor interpretativo y puesta en escena en las que aparece la ciudad como escenario omnipresente.

1.3. **Arquitectura del Cine Mudo.**

El cine aparece en un contexto social cuando la lucha de clases, burguesía versus proletariado y viceversa, las ideas del socialismo de Marx, y las corrientes artísticas del *Realismo* y el *Naturalismo* marcan el entorno cotidiano de las ciudades europeas. Los colectivos culturales y los imaginarios creacionales de los artistas conviven en una creciente clase proletaria urbana, que migra de las periferias hacia las grandes ciudades en busca de nuevas oportunidades.

La aparición de *le cinématographe*, confirma el quehacer artístico del cine. Los autores fílmicos europeos y americanos, auspiciados por una explosión industrial cinematográfica y el crecimiento de las urbes motivan a productores cinematográficos de todo el mundo a experimentar espacios infinitos de creación fílmica.

En París, empiezan a funcionar desde 1900, *Film d'Art –Pathé Frères–*, *Gaumont Pictures*, *Lux* y *Eclair*. En Italia, la actividad de las compañías fílmicas comienza después de 1904 con *Ambrosio Film*, *La Cinès*, *Aquila*, *Itala Film*, *Milano*. A estas se suman las compañías productoras americanas *American Mutoscope and Biograph Company*, *William Selig*, *Siegmund Lubin*, *Kalem Company*, *American Vitagraph*, *Essanay* y *Edison Co* que funcionan desde 1896. Esta última mantiene una batalla en los

juzgados con Thomas Edison por los derechos de patente del cine, batalla que llega a su fin en 1908, con la fundación de *Motion Pictures Patents Company –MPPC–* .

1.3.1. EEUU: Del Viejo Oeste a la Urbe

Edwin S. Porter filma *The Great Train Robbery –Asalto Y Robo De Un Tren–*, el primer “western” de la historia, en 1903. Esta película, filmada en medio de los primeros esbozos de las urbes norteamericanas en expansión, emplea un argumento estructurado, dividido en escenas, en las que aparece el “travelling” –una técnica del francés Jean Alexandre Louis Promio en 1896– y el montaje como recurso narrativo. Porter es uno de los pioneros del cine argumental, usa para sus filmes una estructura no-lineal, fusiona el “montaje paralelo” –en el que destaca detalles del ambiente periférico de los asentamientos pre-urbanos, de la acción, de la secuencia y de los personajes–, la puesta en escena de Georges Méliès y la estructura dramática de las películas francesas realizadas por Ferdinand Zecca.

Promio, trabajó en la firma de los Lumière como vendedor e instructor de operadores de *le cinématographe*. En uno de sus múltiples viajes comerciales por el mundo –con la *le cinématographe*– observó que podía imitar el efecto del desplazamiento humano con la cámara estática, mientras surcaba el canal de Venecia sobre una góndola: Promio logra recoger tomas en movimiento horizontal de la ciudad con una técnica de filmación que más tarde adopta el nombre de “travelling”.

Los costos que se pagaron a la *Motion Pictures Patents Company*, ocasionó que, la producción fílmica, decayera. Sin embargo, un grupo de personas involucradas con la actividad cinematográfica se rehúsan a pagar a Edison las cuotas establecidas, por esta negación se recupera, en parte, la producción.

Dentro de este colectivo de independientes se encuentran: Carl Laemmle, William Fox, Louis Mayer, Samuel Goldwyn, Adolph Zukor, Samuel Goldfish, Marcus Loew, Adam Kessel, Charles Baumann, Barney Balaban, Morris Katz, y los hermanos Warner, quienes conformaron más tarde el imperio Hollywood, en las periferias de Los Ángeles. En esta urbe de la costa Este, crece a pasos agigantados por la inmigración, funcionan las compañías productoras *Paramount Pictures*, *Universal Pictures*, *Warner Brothers Company*, *20th Century Fox*, *Keystone Film Company*, entre otras. Estas empresas empiezan a producir filmes a mediados de 1907 y presentan a la ciudad y a sus personajes como parte del imaginario creacional.

La *American Mutoscope and Biograph Company* –conocida como *Biograph*– logra el concurso de David Wark Griffith, uno de los más prometedores actores cinematográficos de la época. Griffith ya ha actuado en algunos filmes de la *Biograph*, debuta tras las cámaras como director en 1908, en *The Adventures of Dollie* –*Las Aventuras de Dollie*–. Un año más tarde dirige, *A Corner in Wheat*, un legendario filme en el que detalla la confrontación de la aristocracia, posicionada en el centro de la urbe, con sus excesos y poses, versus la sencillez de los campesinos, habitantes de las

periferias. Griffith filma en asociación con la *Mutual Films* –empresa aliada a *Triangle Pictures Corporation*–, una de las películas más representativa de su carrera *The Birth of a Nation* –*El Nacimiento De Una Nación*–.

Griffith relata desde una perspectiva épica y heroica la conformación histórica del “Ku Klux Klan” después de la “Guerra de Sesión” norteamericana. El filme, considerado como precursor del lenguaje fílmico, destaca por la dirección de actores, la selección de escenarios poco comunes –algunos contruidos específicamente para el rodaje–, pero sobre todo, por la visualidad de los planos –de corta y larga duración– que encaminan al espectador por el desarrollo de la trama, mientras, se producen los enfrentamientos bélicos.

Un año más tarde, Griffith inicia el rodaje de *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* –*Intolerancia*– que se estrena en 1916. El filme recoge cuatro historias de distintas épocas, que convergen en un punto lineal al final del filme, en medio de escenarios que recrean lugares característicos de urbes históricas, urbes del primer mundo en crecimiento, sitios habituales para la aristocracia con un pasado rural. Griffith concatena las historias con los movimientos de cámara, de recurso retrospectivos –*flashback*–, paisajísticos, entre otras técnicas innovadoras creadas por el propio director norteamericano y que pone en circulación, una nueva forma de hacer cine, una nueva “sintaxis cinematográfica”.

Con los conceptos, en la estructura narrativa del filme, que Griffith ha introducido, el cine deja de ser un bien cultural de pocos y pasa a ser un espectáculo público, la industria cinematográfica “Hollywoodense” crece a pasos agigantados.

El director de cine Thomas Ince,¹⁰ quién ha trabajado con Griffith, inaugura los estudios cinematográficos *Inceville*, en 1913. Ince fue actor, director y guionista de sus películas; sus primeros filmes realizados casi todos en exteriores, son inspirados en dos temas centrales *The American Civil War –La Guerra De Secesión–* y el “Far-West” –“Lejano Oeste”–, destacan, *When Lee Surrenders –Cuando Lee Se Rinda–* y *War on the Plains*, filmadas en 1912. Las películas de Ince deslumbran por la gran dirección escénica de las comparsas, de las caballerías, de los extras y demás elementos fílmicos. Sin embargo, se empeña en rodar en escenarios lejanos de las urbes, en zonas rurales las puestas en escena.

En 1911, Julius Jaenzon anticipa un desapego con los estudios y escenarios recreados, para dar rienda suelta a un retrato urbano: *New York*. El filme de Jaenzon recoge la magnificencia de la ciudad portuaria y sus habitantes, en tomas que recorren los paisajes urbanos de Nueva York y sus centros empresariales.

¹⁰ Ince instituye nuevos modelos de gestión en la producción y comercialización de filmes, estableciendo la organización del trabajo industrial por etapas, empezando por el guion, la pre-producción, producción,... hasta llegar al montaje de las películas.

El cine ha nacido en el seno de la urbe industrial, y con el emerge, Adolph Zukor,¹¹ cofundador de la *Paramount Pictures*, quien inicia la inmensa tarea de redefinir los conceptos de una industria saturada, contrata directores y actores con prestigio, para hacer publicidad, y consigue mejores películas, más espacios –salas– de exhibición, mayor asistencia de público y por lo tanto mayores réditos. Zukor ha-conformado así una combinación publicitaria capaz de sacar las películas –norteamericanas– de las pequeñas salas de cine y las ferias, y llevarlas a espacios más amplios de exhibición.

Con la industria cinematográfica norteamericana asentada en Los Ángeles,¹² Mack Sennett funda los estudios *Keystone Film Company*, lugar, de donde, surgen *The Keystone Cops*, una serie de filmes de comedia sobre un grupo de incompetentes policías. La serie producida por Sennett, empieza a rodarse con estos personajes típicos de las urbes, personajes urbanos, que componen una historia cómica encadenada. *Hoffmeyer's Legacy* es el primero de los filmes divertidos sobre representaciones urbanas.

En 1914 Sennett filma su primer largometraje, *Tillie's Punctured Romance*, que más tarde se convirtió en un éxito de la comedia norteamericana, donde brilla la

¹¹ Zukor fue un empresario involucrado con el cine y quien empezó a conformar un negocio rentable a partir de comercializar los filme que su compañía compraba o producía. En 1912 Zukor compra *La Reine Elisabeth* un filme francés que había resultado altamente costoso de adquirir, pero con el que Zukor lucra tres veces su precio de compra cuando comenzó a ser exhibido, resultando un éxito en asistencia.

¹² En 1913 la inversión en la industria del cine norteamericano, asentada principalmente en Hollywood, ascendió a más de 125 millones de dólares, que fueron destinados para la construcción de salas de cine, y 50 millones más para la producción de películas.

interpretación de un joven, Charlie Chaplin, en el papel del “muchacho de la ciudad”. Los filmes de la *Keystone Film Company* están matizados por una intensa presencia de “urbanidad” –la ciudad y sus personajes–, la labor cómica actoral, en donde predomina la pantomima, la exageración de los gestos y las situaciones, la jactancia de lo que representa “la autoridad” y el empeño en la autodestrucción, un estilo cómico que más tarde recibe el nombre de *slapstick*.

En Hollywood el largometraje –filmes de más de dos carretes de *celuloide*– son desplazados a los filmes de corta duración, al mismo tiempo que la Primera Guerra Mundial, colabora a que la industria norteamericana se afirme en el plano internacional.

Los filmes que resultan de la proliferación fílmica de Hollywood, empiezan a migrar desde el “western” a la comedia. Charles Chaplin encanta al mundo del cine con su interpretación cómica y el personaje urbano de *Charlot*. Tema aparte para *Manhatta*, de Paul Strand de 1919, una película filmada lejos del Hollywood, un filme que corrobora ese alejamiento del campo, y detalla la fascinación por las grandes urbes. *Manhatta* es un compendio de imágenes documentales que simplifican la vida dinámica de una ciudad en constante movimiento. Strand realiza un documental con una visión abstracta de la ciudad, como si la estuviese capturando con una cámara de fotos: imágenes de las máquinas a vapor, de los rascacielos, de la ciudad y el pasar de sus multitudes, configuraban una urbe protagónica.

Mack Sennett vuelve a la palestra mundial con el filme *Maggie's First False Step* en 1917, dirige *Oh, Mabel Behave; Home Talent* y *A Small Town Idol*, tres filmes de 1921 que marcan el trayecto exitoso del director norteamericano, y se reafirma la posición de arrancar al cine de las periferias hacia las grandes urbes pobladas, con personajes rurales que migraban a las grandes ciudades.

Cecil De Mille¹³ dirige algunas películas con alto contenido cómico y erótico, combinadas con algunos toques moralistas, estrena el drama urbano *Don't Change Your Husband –No Cambies A Tu Marido–*, un filme que encierra la confesión de temas sociales más profundos, en donde las clases sociales se relacionan estrechamente con la dinámica de la ciudad y los procesos usuales, que en ella suceden. En esa misma línea dramática y con esos personajes urbanos bizarros se mantendrán filmes como *The Affairs of Anatol* de 1921 y *Triumph* de 1924.

Por otra parte Griffith –quien funda junto a Carles Chaplin la compañía *United Artist*, en donde se industrializa el *star system*–¹⁴ es el primero en abandonar las anecdóticas escenas de un cine urbano primitivo de corta duración, para construir verdaderas historias dramáticas, en una gran destreza escénica con personajes fundamentados. Así

¹³ Cecil De Mille ha debutado en el cine con *The Squaw Man* de 1914. Un año después dirige *The Cheat*, una obra celebre de la cinematografía norteamericana.

¹⁴ El *star system* fue un sistema de producciones que se basaba en el éxito de los actores protagonistas de los filmes, para atraer al público.

Griffith¹⁵ dirige *Broken Blossoms* en 1919, un drama, en el cuál, la presencia de las calles juegan un papel complementario y de transición. *Way Down East*, en 1920 sobre un personaje femenino que pretende abandonar la periferia, hacia el centro de una gran urbe, poblada de vicios, y *Orphans of the Storm*, en 1921, dentro de un país en construcción pasa a la urbanidad; en ese mismo año, estrena el exitoso filme *Dream Street*, aquí la urbe de Londres es protagonista de una historia dramática que se extrae de los callejones. En 1924 estrena *Isn't Life Wonderful?* y *America*, dos de sus mejores películas como director para la *United Artist*.

Mientras tanto, Charles Chaplin, quien protagoniza los éxitos *The Vagabond –El Vagabundo–* en 1915, *The Immigrant Kings –El Inmigrante–* en 1917, y *A Dog's Life –Vida de Perros–* en 1928, en los cuales interpreta el personaje ciudadano de *Charlot*, estrena para la *United Artist*, dos obras célebres de la comedia mundial: *The Kid –El Chico–* en 1921 y *The Gold Rush –La Quimera Del Oro–* en 1925. Más tarde, en 1928, filma *The Circus –El Circo–*, que junto con *The Gold Rush* son las películas más taquilleras del cine norteamericano. Estos filmes involucran situaciones cómicas, basadas en la diferencia de clases, los cambios traídos de la revolución industrial para las ciudades, la pobreza, la solidaridad, entre otros temas de corte social y urbano.

¹⁵ De la mano del director norteamericano aparecen los planos secuencia, escenas encadenas con sentido artístico; el primer plano, recurso básico al momento de denotar un personaje o un objeto con la intencionalidad de darle mayor profundidad dramática a la escena, así como, el *flash-back* que brinda la posibilidad de relatar en planos, eventos de anteriores de la vida del personaje.

El cine se ha consolidado como un arte expresivo, en donde, la cámara, los ángulos, la escenografía, las ciudades, los actores y su virtuosismo, componen una sinfonía de imágenes que no necesitan del complemento sonoro, para ser comprendidas. A finales de los años 20, los cineastas se centraban en realizar obras, desde la perspectiva del movimiento y su manifestación en la imagen.

El director teutón, Friederich Murnau, presenta su trabajo *Sunrise: A Song of Two Humans –Amanecer–* de 1927, una historia de desencanto que utiliza las diferencias de lo urbano con lo rural. En este filme, un hombre pueblerino se deja seducir por una ciudadina inoportuna. Robert Flaherty presenta el corto documental, *Twenty-Four Dollar Island*, en el que, desde el río “Hudson”, destaca al majestuoso “Manhattan”, y un desembarco en su trazado, la forma “natural” de su estructura imponente, los hombres construyen una metrópoli que se expande a la velocidad en que crece la masa, y las calles que se pierden en medio de los edificios.

En este año, el director Alan Crosland, filma *The Jazz Singer –El Cantante De Jazz–*, la primera película –con sonido– en la cual se aprecia los diálogos hablados de los actores; el filme utilizó el sistema de grabación de audio de la compañía *Vitaphone*,¹⁶ y las primeras palabras del protagonista estremecieron a más de uno de los asistentes al

¹⁶ *Vitaphone*, utiliza un sistema de sonido en el cual el audio es registrado sobre un disco y reproducido después al momento de la proyección. En los inicios del período de “la gran depresión”, en Hollywood, los estudios de la Warner Bros. quienes auspiciaron la incorporación del sonido en los filmes de Crosland en un intento desesperado por salvar de la quiebra a la compañía; sin embargo, nunca estuvieron consientes del éxito y la revolución artística que este suceso “desesperado” causaría en el ámbito de producción fílmica.

estreno de la película. La incorporación del sonido inaugura una nueva etapa de producciones cinematográficas alrededor del mundo; los directores, productores, actores y hasta las salas de exhibición se adecuan a esta novedad sonora.

King Vidor, con su filme *The Crowd –Y EL Mundo Marcha–* de 1929, muestra una urbe lejana de Hollywood, descarnada, transformada, en una especie de máquina que funciona con humanos. Nueva York es la protagonista de un drama y la cámara se pasea cerca, por escenarios urbanos y rascacielos, para mostrar a una protagonista sumida en la cotidianidad de la urbe, una ciudad poblada por millones de personas, pero solitaria a la vez. Después, en 1931 se estrenan dos filmes que recorren a la ciudad de manera horizontal, *A Bronx Morning –Una Mañana en el Bronx–* de Jay Leyda y *City of Contrasts* de Irving Browning. Las dos apelan a la crisis, y al sentimiento de una urbe que asume su papel de madriguera.

En 1934, *Manhattan Melodrama –El Enemigo Público Número 1–* de Woodbridge Strong Van Dyke, presenta situaciones de calles con una agitación urbana de automóviles y confusión, expresadas por medio de *collages* de esta ciudad anacrónica. En 1938, *Angels with Dirty Faces –Ángeles Con Caras Sucias–* de Michael Curtiz, se evidencia una barriada problemática de la ciudad de Nueva York, sus habitantes se pelean por separar a las clases sociales y desterrar a los bandidos a las periferias.

En 1940, el actor y director de cine Orson Welles,¹⁷ estrena *Citizen Kane* –*Ciudadano Kane*–, su ópera prima. El filme está compuesto por una serie de recursos técnicos – movimientos de cámara, travelling, contrapicados, iluminación directa, utilización de sombras, profundidad de campo, escenográficos- y narrativos, destaca una urbe poblada de prácticas costumbristas.

1.3.2. La Ciudad Del Expresionismo Alemán

A mediados de 1895 se presenta en Alemania el filme creado por el inventor Max Skladanowsky,¹⁸ *Italienischer Bauernanz*. Oskar Messter,¹⁹ nombrado como el “gran pionero” del cine alemán, inicia la producción de filmes en 1897. Messter ha filmado una serie de imágenes de entornos costumbristas, personajes citadinos, situaciones cómicas, entre otras, que recopila en un catálogo con intenciones comerciales; en ese mismo año estrena su primera película como director *Das Brandenburger Tor in Berlin*, con los primeros rasgos de una tendencia por retratar –o documentar– paisajes urbanos.

A partir de 1913, en las vísperas de la Primera Guerra Mundial, la cinematografía alemana cursa una nueva etapa: *der expressionismus* –*el expresionismo*–. Llega a

¹⁷ Orson Welles reinventó el código narrativo para el cine norteamericano, su aportación creativa cambió el rumbo de una cinematografía que parecía no evolucionar.

¹⁸ Max Skladanowsky y su hermano Emil, desarrollan en 1895 el *bioscopio*, un invento basado en la *linterna mágica*, con el que se proyectan imágenes fijas de figuras humanas. Junto a su hermano son reconocidos como los pioneros del cine alemán.

¹⁹ Oskar Messter era un director y productor de cine alemán. Fundó el primer estudio cinematográfico en Alemania, creando una nueva forma de comercialización para los filmes locales.

Alemania el Urban Gad,²⁰ quien dirige *Die Arme Jenny*, en 1912 sobre la historia de un personaje femenino ciudadano, que encuentra refugio a su soledad en un cabaret, en donde se prostituye, y *Engelien*, en 1914, dos obras fundamentales de la nueva cinematografía “expresionista” alemana, en las cuales, la ciudad será retratada con dureza. El *expressionismus* cinematográfico se constituye en un movimiento artístico amplio, que responde a manifestaciones artísticas: la huella sentimental del autor y su entorno.

A la populosa ciudad de Berlín, ha llegado Max Reinhardt,²¹ quien filma *Eine Venezianische Nacht –La Noche Veneciana–* en 1913, aquí, se aprecia a una urbe italiana desde una perspectiva romántica, ensaya con los canales, los detalles de las casas y las escaleras como personajes secundarios. Un discípulo de Reinhardt, Paul Wegener²² junto a Henrik Galeen,²³ estrenan a principios de 1915 la película *Der Golem –El Golem–*, una adaptación de la novela homónima del escritor Gustav Meyrink.²⁴ El filme recoge la historia de un “monstruo” creado por un rabino, para

²⁰El director de cine danés Urban Gad, llega a Alemania junto con la actriz de cine Asta Nielsen. Dirige más de 40 películas, entre 1910 el año del debut como director y 1927.

²¹ Max Reinhardt, fue director, productor, escenógrafo cinematográfico. Su labor en el cine la alternó como director de teatro, colaborando mayormente en la renovación del teatro moderno y la implantación del expresionismo germano en las artes escénicas.

²² Paul Wegener inició su andadura en los escenarios en la compañía teatral de Max Reinhardt, con quien trabajó en obras de corte impresionista. El danés Stellan Rye, quien se había trasladado a Berlín para en 1914 filmar *Der Ring Des Schwedischen Reiters* y *Der Student von Prag –El Estudiante de Praga–* descubre a un joven Paul Wegener como actor de cine.

²³ El actor –de teatro y cine– y director alemán Henrik Galeen, hace su estreno detrás de una cámara en 1914 con el filme *Der Golem*, inicia su carrera como director de cine fantástico y terror. Es reconocido dentro de los cineastas del impresionismo alemán.

²⁴ Gustav Meyrink fue un escritor austríaco, conocido por su labor en la literatura fantástica de principios del siglo XX.

salvar a la ciudad de los judíos, una ciudad compuesta por casas y calles deformes, oblicuas.

En 1917, nace la compañía cinematográfica *Universum Film Aktiengesellschaft –UFA–*, en un intento para reactivar la alicaída producción cinematográfica en Alemania, después de la Primera Guerra Mundial. Con los escenarios urbanos casi devastados, las primeras creaciones de cine de la *UFA* son obras “monumentales”, que intentan reponer el sentido espacial de las ciudades destruidas con escenografías fastuosas.

En 1920 se estrena uno de los filmes más representativos y que consolidó el estilo “expresionista” alemán: *Das Cabinet des Dr. Caligari*. El filme fue dirigido por el cineasta Robert Wiene, en el se narran los crímenes que comete Cesare, bajo los efectos de la hipnosis del maligno doctor Caligari; la película, cuenta con una macro escenografía en donde resaltan los decorados, las ventanas retorcidas, las chimeneas oblicuas, puertas trapezoides y el *attrezzo*, posee un estilo de diseño expresionista de una ciudad reinventada; una urbe alimentada de la intención dramática y la creación de una atmósfera de suspenso psicológico.

Dentro de la corriente fílmica del *expressionismus*,²⁵ F. W. Murnau²⁶ estrena *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens –Nosferatu, una Sinfonía de Horror–* una adaptación de la

²⁵ Otros filmes de la corriente expresionista que destacaron durante el periodo mudo son *Varieté* de E. A. Dupont en 1925; *Ein Walzertraum* de Ludwig Berger, del mismo año y *Geheimnisse einer Seele* de G. W. Pabst, filmado en 1926.

novela *Drácula* del escritor Bram Stoker, en 1922. Murnau en *Der Letzte Mann –La Última Risa–* de 1924 reconstruye una ciudad atestada de gente, que transita aceras y avenidas de forma acelerada, evidenciando la nueva relación que el habitante urbano tiene con su ciudad, a la que muestra como un camino a la cima o al fracaso. El estilo de Murnau se remite al más acérrimo sentido del *expressionismus*, su puesta en escena recoge las bases fundamentales de una expresión sentimental, plasmada en la utilización de escenarios reales o localizaciones urbanas, relacionando el manejo del “suspense”, de la acción de los personajes y la evolución de la trama.

Fritz Lang²⁷ dirige en 1927 *Metropolis*. El filme de ciencia ficción ambientado en una megalópolis del año 2006, narra la historia de la confrontación de los obreros que viven hacinados en el centro industrial de un gueto subterráneo, junto al presidente de Metrópolis; a quien su hijo desafía con la colaboración de una humilde joven. La película rescata una serie de valores sentimentales –el amor y el perdón– contrarios a lo que la mecanización de la ciudad estipula.

En ese mismo año se estrena la obra del artista, Walter Ruttmann, *Berlin: Die Symphonie der Großstadt –Berlín: Sinfonía de una Ciudad–*, un proyecto concebido sobre la

²⁶ Friedrich Wilhelm Plumpe –F. W. Murnau– quien ha peleado en la “La I Guerra Mundial”, fue uno de los más afamados directores del expresionismo cinematográfico alemán, debuto como director en 1919 con el filme *Der Knabe In Blau*.

²⁷ Friedrich Christian Anton Lang –Fritz Lang– era un director de cine de origen austriaco, quien realizo gran parte de su carrera en Alemania y Estados Unidos. Lang colaboro en la acuñación del estilo impresionista del cine alemán de los años 20. En 1923 estrena *Die Nibelungen*, en dos episodios *Die Nibelungen: Siegfried* y *Die Nibelungen: Kriemhilds Rache*, clásicos de la cinematografía alemana y mundial.

representatividad de la ciudad alemana. En el filme, participa, el director de fotografía de *Metropolis*, consiguiendo espectacularidad. La película de Ruttmann muestra una metrópoli plagada de inmensos trazados arquitectónicos, que albergan a personajes que actúan como una masa, despiertan con el alba y se resisten en abandonar el escenario hasta el ocaso del día. *Berlin: Die Symphonie der Großstadt* se convierte en un retrato del estilo de vida de la capital y sus habitantes, una ciudad que está viva.

El cine alemán con el imaginario artístico de Joseph von Sternberg con *Der Blaue Engel* de 1930, se inspira en los recovecos del cabaret, lugar distintivo de las grandes ciudades. Fritz Lang, mientras tanto, filma *M – M, el vampiro de Düsseldorf* en 1931. La historia de Lang narra el sonado caso del asesino serial de niños Peter Kürten. *M* posee gran calidad en cuanto a la utilización de planos, de las sombras que se mimetizan con las calles y paredes, la musicalización, el doblaje y los efectos de sonido, los cuales permiten recrear un ambiente de suspenso dentro de la atmosfera lúgubre de la ciudad.

En 1933 el gobierno del *Großdeutsches Reich –Imperio de la Gran Alemania–* crea el *Propagandaministerium –Ministerio de Propaganda del Reich–*, que se encarga de controlar a los medios masivos de comunicación, entre ellos, el cine. Con Josef Goebbels²⁸ la cabeza del *Propagandaministerium*, las películas extranjeras son censuradas, por considerarse una mala influencia para el “espíritu de la nación”. Así aparecen las primeras instituciones de control que facilitan la producción del cine

²⁸ Durante la consolidación del régimen del “Führer” la figura de Josef Goebbels fue clave. Este utilizó al cine alemán como enlace comunicativo entre la sociedad germana y la ideología “Nazi”.

“Nazi” y no la importación de material fílmico extranjero; se crea el *Filmkreditbank* – *Banco de Crédito Cinematográfico*– y la *Reichsfilmkammer* –*Cámara Nacional de Cine del Reich*– que registra de manera obligatoria a todos los directores y profesionales de la industria cinematográfica alemana. Hans Steinhoff realiza en 1933, *Hitlerjunge Quex: Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend* –*El Flecha Quex*–; la obra propagandística nazi de Steinhoff, relata la historia de la muerte de un alemán en una barriada comunista, muestra a los suburbios como una parte siniestra de la urbe.

1.3.3. Francia y La Ciudad del *Réalisme Poétique*

Los primeros filmes de los Lumière proyectados en Europa y el resto del mundo, recogen imágenes de momentos cotidianos, capturados en entornos de paisajes rurales y urbanos –calles de Lyon–, o simplemente, presentan situaciones costumbristas – motobombas y bomberos en camino a un incendio o soldados en instrucción–. En su mayoría los filmes de los Lumière no duran más de “un minuto”, en cuyo tiempo, se presentan unas 15 a 60 escenas grabadas, de la vida real y algunas dramatizadas. Dos tendencias cinéfilas que se mantienen a lo largo del camino en la construcción del cine: la ficción y el documental.

Con *le cinématographe* comercializado por todo el mundo, el cine entra en una etapa nueva, la etapa de la industrialización. En el comienzo del siglo XX, un cine aparentemente organizado, abre las puertas a nuevas firmas productoras y a creadores fílmicos que hacen de las grandes ciudades europeas sus bases de operaciones: aparecen

en escena los franceses Charles Pathé²⁹, fundador de *Pathé Frères* y Ferdinand Zecca, quienes trabajan en el proyecto *Les Films d'Art*, un espacio de películas para un público exclusivo –burgués–; los filmes están basados en célebres obras literarias y cuentan con la presencia atractiva de famosos actores del teatro.

En Francia la productora *Gaumont Pictures*, fundada por Léon Gaumont³⁰ en 1895, adquiere la patente de *le cinématographe* y empieza a desarrollar filmes bajo la dirección de Alice Guy-Blaché³¹ y Louis Feuillade. En 1905, Guy-Blaché filma *La Esmeralda* en 1906, una película basada, en la novela de Víctor Hugo *Le Bossu de Notre-Dame –El Jorobado de Notre Dame–* y en la que se presenta a un París del Medioevo, formado por la inmigración y la influencia cultural de los errantes habitantes de la ciudad.

Mientras, la inversión desmedida en la explotación del cine norteamericano continúa su marcha, Francia ya goza de una lucrativa industria cinematográfica; una industria que se constituye como el principal abastecedor de filmes de muchas salas de cine alrededor del mundo, con el legado de *Les Films d'Art* y la *Gaumont Pictures*. Magníficas adaptaciones se hicieron de las grandes obras literarias de Emilio Zola y Víctor Hugo.

²⁹ Charles Pathé fue un empresario que sorprendido por el potencial rentable de *le cinématographe*, decide fundar una compañía cinematográfica, *Pathé Frères*, y crear salas de proyecciones permanentes para los filmes que en esta se produzcan.

³⁰ Léon Gaumont fue uno de los pioneros en la producción de cine francés, y que al igual que Pathé apoyo el desarrollo industrial del cine.

³¹ Alice Guy-Blaché fue la primera directora de la historia del cine y la primera en filmar una película narrativa.

Los filmes de Albert Capellani quien se hace cargo de *Les Films d'Art*, utiliza las novelas de escritores franceses y realiza el rodaje de dos de las más grandes producciones del cine francés –y mundial–, *Les Misérables* –*Los Miserables*– y *Germinal*, en 1913, dos películas que hablan del desarraigo y de la actitud violenta en el comportamiento urbano.

Louis Delluc conforma un movimiento renovador del cine francés, a partir de la influencia del *Avant-garde*³² –*movimiento vanguardista*–. Delluc junto a otros productores y directores independientes de cine, auspician salas de exhibición, lejos de las políticas de *Les Films d'Art* de Pathé y la *Gaumont Pictures*. Delluc filma, *Fièvre* –*Fiebre*– en 1921, ambientado en Marsella, trata de las historias de dos marineros y las relaciones que estos entablan con las mujeres que encuentran en un bar, escenario de la vida nocturna citadina. El revuelo artístico causado por *Avant-garde*, marca una tendencia en el cine francés, liberando la creatividad y las formas de expresión de algunos artistas involucrados con el cine, se destacan los trabajos de: Jean Epstein, Marcel L'Herbier, René Clair, Jacques Feyder, entre otros, que de una u otra forma, hacen suyas las concepciones de un arte en movimiento que crece con la ciudad, un arte netamente urbano.

³² El *Avant-garde*, fue un movimiento artístico vanguardista que trasgredía los conceptos establecidos del arte en la pintura, literatura, teatro, cine, música y hasta la arquitectura; el *Avant-garde Cinema* enfatiza la libertad creativa, de expresión, la desconstrucción de obras teatrales, entre otras características.

Jean Epstein ubicado en la corriente *Avant-garde* dirige, *Coeur Fidèle*, un filme melodramático que escribe en una noche, y retrata una historia de amor y violencia con telón de fondo, la situación en un paisaje urbano. El director francés utiliza los primeros planos como recurso narrativo, a los que agrega la superposición de imágenes y las técnicas del montaje rítmico, y consigue amalgamar una trama de intencionalidad expresiva única.

Marcel L'Herbier, quien sirvió al ejército francés durante la Primera Guerra Mundial, como cinematógrafo, empieza a rodar filmes con una tendencia confrontadora y experimental en cuanto a la estética y las técnicas de rodaje; su primer largometraje, *Rose-France*, en 1919 en asociación con la *Gaumont Pictures*. L'Herbier estrena, en 1922 *L'inhumaine*, un filme que reluce los elementos fantasiosos de una historia melodramática, y que representan, en aquella época, una secuencia fílmica de “arte moderno”, donde la ciudad es retratada con rasgos minimalistas arquitectónicos, pero conserva la personalidad de una urbe francesa, dominada por la aristocracia y la hipocresía. Años más tarde, L'Herbier filma algunas adaptaciones literarias, *Le Feu Mathias Pascal* –*El Difunto Matías Pascal*– de la obra de Luigi Pirandello³³ y *L'Argent*³⁴, obra homónima de Emile Zola, en 1928, dos textos que encierran la espacialidad de una ciudad compleja, llena de actividad, de rasgos arquitectónicos y situaciones remitidas a las prácticas costumbristas de la urbe parisina.

³³ El novelista Luigi Pirandello escribió *Il Fu Mattia Pascal* –*El Difunto Matías Pascal*– en 1903. La obra del literato romano, retrata una novela romántica plagada de actualidades.

³⁴ *L'Argent* fue un film incompleto que se terminó en 1990 gracias al apoyo de *La Cinémathèque Française*.

El cine francés marcado por una tendencia independiente y contradictoria de la mano del *Avant-garde*, inspira a los cineastas René Clair y al belga Jacques Feyder, a una búsqueda continúa de estilo. Ellos realizan filmes innovadores, más intimistas, más estéticos y a su vez, realistas, recorren la urbe bajo un espectro creacional distinto.

En 1923, Feyder filma *Crainquebille: Les travailleurs des Halles de Paris à l'Aube*, una película apegada al “realismo” y que muestra una parte poco retratada de París y sus habitantes, lugares poco comunes con personajes comunes. Así mismo lo hizo en *Thérèse Raquin* en 1928, una película que evidencia la vida en los suburbios próximos a París.

René Clair estrena en 1924, *Paris Qui Dort –París Dormido–*, un filme que fusiona el realismo y lo cotidiano con el sueño y la fantasía, un estilo propio que lleva gran parte de la filmografía de este director. En *Paris Qui Dort* Clair hace una apología fantástica de una historia que se desarrolla en lo alto de la *Tour Eiffel*, donde los protagonistas visionan la ciudad, se asoman en medio de los hierros, dejando ver un París monumental.

En ese mismo año, filma el controversial *Entr'acte –Entreacto–* con la colaboración del pintor “fovista” Francis Picabia; aquí aparecen Marcel Duchamp y Man Ray. La película aborda una temática surrealista que más se asemeja a una composición

pictográfica de una ciudad y sus habitantes, que aparecen y desaparecen conforme la narración decida. Bajo esta premisa fílmica –controversial–, dirige *Le Fantôme Du Moulin-Rouge –El Fantasma del Moulin Rouge–* y *Le Voyage Imaginaire –El Viaje Imaginario–* en 1925, dos filmes que enseñan a un París, parte de un macro paisaje urbano que encierra historias propias; y *La Tour*, un filme de género documental, dedicado a la pasión del símbolo de la urbanidad parisina: la *Tour Eiffel*.

En la misma línea, Alberto Cavalcanti presenta su ópera prima, *Rien Que Les Heures*, que muestra la voracidad de la ciudad con los pobres y la benevolencia con la que ellos tratan a las burguesías acomodadas en gigantes mansiones, ubicadas en el centro de París. En 1930, el realizador, presenta el filme *Sous Les Toits De Paris –Bajo los Techos de Paris–*, la primera película con sonido producida en territorio galo, y que nos acerca a una ciudad plagada de costumbrismos, ligada a la música, con callejones rebosados de habitantes urbanos, unida en medio de una sinfonía omnipresente y cuenta una historia.

Jean Vigo confirma su labor creacional y artística, influenciado por el trabajo de Vertov, compone una obra con un claro carácter documental: *À Propos De Nice –Sobre Niza–*. La película de Vigo es una recopilación de la diferenciación de clases sociales reinantes durante esa época, en la voz y actividades de los mismo personajes reales, quienes confluyen con los escenarios urbanos como testigos del argumento. Para À

Propos De Nice, Vigo llama a Boris Kaufman³⁵ para que sea el encargado de operar la cámara.

Los franceses fundan sus obras en el *réalisme poétique* –*realismo poético*–, una mezcla de situaciones de actualidad, fantasía y la confrontación de las alegrías de la vida con la tragedia humana en los escenarios urbanos; los personajes bohemios, desvalidos y necesitados, habitan un mundo citadino señalado por las desigualdades sociales, pero también por la felicidad armónica de sus vidas.

En 1931, René Clair dirige *Le Million y A Nous, La Liberté –Viva La Libertad–*, este último un filme de corte musical que recoge la historia de dos amigos que intentan fugar de la cárcel. La película *A Nous La Liberté*, es un tanteo a sus próximas creaciones: historias de desdichas populares, en ambientes tradicionales de las barriadas francesas con un desarrollo de trama feliz.

Jean Renoir,³⁶ estrena la película *La Chienne –La Golfa–*. El filme rebela, dentro del argumento, el estilo del *réalisme poétique*, que sucede en una ciudad solitaria, con el protagonista –personaje central– solo y desprovisto para enfrentar la vida. Renoir, filma

³⁵ Boris Kaifman, y su hermano Dziga Vértov, -seudónimo de Denís Abrámovich Káufman- abordan sus obras fílmicas desde la perspectiva del documental social, del punto de vista documentado. Ellos creyeron fielmente que el cine era una instrumento social de expresión.

³⁶ Jean Renoir, creció bajo las influencias del impresionismo artístico lo que le permitió aglutinar una serie de variantes en sus filmes.

Les Bas-Fonds –Los Bajos Fondos– en 1936, retrata aspectos de clases, ambientados en escenarios desprovistos de estética.

1.3.4. Una Italia Realista y Urbana

En Europa la corriente fílmica en expansión llega a Italia de la mano de Filoteo Alberini, quien patenta en 1895 el *Kinetógrafo Alberini*, un aparato similar al ejemplar de Edison. Las primeras imágenes que recoge Alberini, se limitan a imitar el trabajo de los Lumière y de otros tantos que ya habían experimentado, filmar la llegada del tren, artistas circenses, magos, cintas cómicas. Alberini capta durante algunos años situaciones comunes que se presentan en las calles y las ciudades como inspiración hasta 1905, año en el que consigue *La Breccia di Porta Pia –La Toma de Roma–*, considerada, la primera película italiana y el inicio de la actividad cinematográfica como tal en la península itálica. En éste filme, Alberini utiliza el recuento de los hechos suscitados en Roma³⁷ en 1870 y conjuga una serie de comparsas con sentido teatral, que filma a la capital italiana como centro de las escenas, consiguiendo retratar a una Roma progresista.

En Turín, Arturo Ambrosio, en 1905 funda *Ambrosio Film* productora fílmica con la que comienza a registrar imágenes de la vida cotidiana de la ciudad y sus habitantes, un sello que marcaría, en gran medida, el cine italiano de un futuro cercano. La *Cinès* con Alberini a la cabeza, empiezan a rodar un sin número de películas con escenarios

³⁷ En 1870 se produce la invasión de Roma– hasta ese entonces controlada por el ejército francés– por parte de las tropas italianas, convirtiendo a esta en la capital de Italia.

históricos de urbes en construcción, urbes históricas, donde se desarrollan historias épicas de conquista, dramas urbanos y hasta comedias.

Ambrosio contrata al actor Luigi Maggi de la compañía teatral de Piemonte, como director de películas para la *Ambrosio Film*. Maggi, filma en 1907, *Gli ultimi giorni di Pompei* –*Los últimos días de Pompeya*–, película que se roba la atención mayoritaria del público en las salas de cine italianas por su espectacularidad, en la cual se muestra a una antigua urbe romana en decadencia. Tiempo después del éxito de los primeros filmes de las productoras italianas, la industria fílmica italiana empieza a importar técnicos cinematográficos y creadores de otras partes de Europa –Francia e Italia– que llegan a colaborar con una industria incipiente.

Mientras, en gran parte de Europa, el cine se debate entre temáticas de autor y filmes culturales, en Italia la corriente se centra en realizar majestuosas películas de epopeya. En 1910, el director de cine Giovanni Pastrone dirige *La caduta di Troia* –*La Caída de Troya*–. En 1912, el italiano Enrico Guazzoni, *Quo Vadis* basada en la novela del escritor polaco Henryk Sienkiewicz, una película de género histórico, que describe la vida de varios personajes durante la época del emperador romano Nerón.

En 1922, el triunfo del *Partito Nazionale Fascista* –*Partido Nacionalista Fascista*– revierte en algo la crisis del sector cinematográfico. Los filmes que se producen a partir de 1923, responden a la aprobación o censura del Gobierno del dictador Benito

Mussolini y de *L'Unione Cinematografica Educativa* –por sus siglas en italiano *LUCE*–, cuya función principal es la de promover la realización de filmes y documentales de corte educativo. El periodo fascista del país italiano, afecta de manera directa al cine, ya que constituye un instrumento de entretenimiento ideológico con una dosis de propaganda.

En 1929, el magnate de la industria cinematográfica italiana, Stefano Pittaluga,³⁸ produce el filme *La Canzone dell'Amore*, abre la puerta a un renacer cinematográfico constituido por novelas, melodramas y comedias románticas que suceden dentro de espacios urbanos, y que más adelante recibirán el apelativo de filmes de *Telefoni Bianchi*³⁹ –*Teléfono Blanco*–. En 1931, se presentan los filmes *Patatrac* de Gennaro Righelli, *Rubacuori* –*Rompe Corazones*– de Guido Brignone y *La Segretaria Privata* –*La Secretaria Privada*– de Goffredo Alessandrini, ambientados en Roma como parte de la cotidianidad de la urbe.

Emilio Cecchi⁴⁰ estrena el exitoso filme *Gli Uomini Che Mascalzoni* –*Qué Singuervenzas Son Los Hombres*– de Mario Camerini, en 1932. Película dotada de planos interminables de la ciudad, describe al escenario urbano como bello, pero el paisaje urbano muchas veces está desolado. En ese año el Gobierno de Mussolini

³⁸ El productor cinematográfico Stefano Pittaluga, quien inició dentro de la cinematografía italiana como distribuidor de filmes extranjeros, fue el primero en montar un estudio de doblaje en territorio italiano.

³⁹ Los *Telefoni Bianchi* son un símbolo de la opulencia de la clase burguesa italiana y del crecimiento económico de la Península Itálica.

⁴⁰ Emilio Cecchi, se hace cargo de la producción cinematográfica italiana debido a la muerte de Stefano Pittaluga. Cecchi instala en Italia el modelo de producción de la industria de Hollywood.

comienza a plantear una ley que prohíbe la traducción de filmes italianos a otros idiomas e insta a los filmes extranjeros que se exhiben en el país a ser traducidos al idioma italiano. También las productoras foráneas deben pagar impuestos, que son reinvertidos en la industria cinematográfica italiana.

En 1933 se estrena el filme pre-neorrealista, *1860* de Alessandro Blasetti sobre la historia de un mafioso siciliano, la presentación de la película coincide con la fundación la *Direzione Generale Della Cinematografia –Dirección General de Cinematografía–* bajo el mando de Luigi Freddi.⁴¹ Las actividades de esta *Direzione Generale Della Cinematografia* concierne la supervisión y aprobación –o corrección– de los guiones, el financiamiento –de hasta el cien por ciento– de las películas a producir, y la censura y clasificación de filmes extranjeros.

En 1935, los filmes italianos consiguen consolidar el apoyo del Gobierno de Mussolini con la fundación del *Ente Nazionale Industrie Cinematografiche* –por sus siglas en italiano *ENIC–*, aglomeran a los profesionales de la industria cinematográfica de la Península Itálica y la creación de los estudios cinematográficos *Cinecitta' Studios*.

A finales de 1940 se gesta un movimiento renovador del cine italiano: *Il Neorealismo – El Neorrealismo–*. Esta corriente “neorrealista” se reafirma con las historias urbanas. Los filmes, *Quattro Passi Fra Le Nuvole –Cuatro Pasos Por Las Nubes–* de Alessandro

⁴¹ Luigi Freddi, fue el secretario y el encargado de la propaganda del gobierno de Mussolini.

Blasetti y *Avanti C'è Posto* de Mario Bonnard, filmadas en 1942 e *I Bambini Ci Guardano –Los Niños Nos Miran–* de Vittorio De Sica⁴² realizada en 1943, son ejemplos de obras que retratan crudamente historias, dentro de la sociedad italiana y sus ciudades, cuando la urbe invisible para los ojos de la mayoría, es presentada como melancólica, canibalista y a la vez, modernista.

Luchino Visconti⁴³ irrumpe en la escena “neorrealista” con el filme *Ossessione – Obsesión*, una obra cinematográfica, adaptación de la novela del estadounidense James M. Cain, *The Postman Always Rings Twice –El Cartero Siempre Llama Dos Veces–*. El filme de Visconti no dista mucho del tema central de sus antecesores Blasetti y De Sica, muestra una ciudad italiana, en donde escasea la comida, el trabajo, el dinero, una urbe en donde reina la decadencia del fascismo.

Posterior a la caída de Mussolini y al afianzamiento del *Comitato di Liberazione Nazionale –El Comité de Liberación Nacional–* en 1945, Roberto Rossellini⁴⁴ realiza en colaboración con Federico Fellini⁴⁵ *Roma Città Aperta –Roma Ciudad Abierta–*,

⁴² El director italiano Vittorio De Sica quien había comenzado su andanza en el cine como actor de películas, dirige su primera película *Rose Scarlatteen –Rosas Escarlata–* en 1940. Ese año sería el inicio de una de las figuras más repetitivas del movimiento de *Il Neorealismo*.

⁴³ Luchino Visconti fue influenciado por la obra cinematográfica de Jean Renoir, con quien trabajó durante su estancia en París. Visconti amalgama los conceptos aprendidos en Francia y los adapta a la realidad del cine italiano y la corriente “neorrealista”.

⁴⁴ Los filmes –casi documentales– de Roberto Rossellini reciben las influencias de la teoría del *cine-ojo* de Dziga Vertov. Rossellini recopila en sus obras fílmicas temas cotidianos, plasmados con gran realismo, similar al tratamiento de la imagen de las películas documentales.

⁴⁵ Durante sus inicios en el cine, Federico Fellini trabajó como guionista en varios filmes de Roberto Rossellini, entre ellos *Paisà*. Como parte de una familia burguesa, Fellini disfrutó de las mejores épocas

narración, en imágenes casi documentales, del dolor causado por la guerra, e inaugura la producción en serie de filmes “neorrealistas”. El filme concatena historias que suceden mientras la ciudad devastada intenta recomponerse entre ruinas.

1.3.5. La Rusia Urbana y La Unión Soviética

El cine ruso se remonta a los años 1896, con la primera exhibición del cinematógrafo de los Lumière y la película *L'Arrivée D'un Train à La Ciotat*, y la aparición de un tipo de literatura de corte masivo, la *literatura de boulevard*.⁴⁶

La primera película filmada del cine ruso se estrena en 1907, *Stenka Razin*, dirigido por Vasili Goncharov.⁴⁷ A partir de 1908, la producción rusa se centra en creación de documentales y algunos filmes de ficción, promoviendo así la creación de más espacios y salas de exhibición. Las primeras películas de ficción se limitan a realizar adaptaciones literarias, de canciones y poemas, en donde los escenarios urbanos son recreados.

En 1911 se experimenta, una variación de la temática de los filmes rusos, con el rodaje de la *Oborona Sevastopolya –Defensa de Sebastopol–*, un filme de género histórico, el

de la nación fascista, situación que le permitió tener contacto directo con la elite intelectual italiana y el ambiente artístico del cine.

⁴⁶ La *literatura de boulevard* apadrino la llegada de novelas de género rosa, detectivesco, aventura y hazañas; este fenómeno literario allanaría el camino a una corriente de escritura considerada vulgar, en donde los libros escritos eran de gusto popular. Este tipo de literatura más tarde proveería de argumentos y personajes a las primeras historias fílmicas del cine ruso.

⁴⁷ Vasili Goncharov fue un director y escritor de cine ruso. Inicio la filmación de películas en territorio ruso, nivelando el camino a una naciente industria cinematográfica rusa.

cual es dirigido por el oficial del ejército, Aleksandr Janzhonkov.⁴⁸ Janzhonkov filma en locaciones reales y cuenta con la puesta en escena de tropas, buques de combate y artillería del ejército del Zar Nikolai. Al final del filme aparecen los veteranos de guerra, situación que otorga al filme de un lado humano y arrebatador.

Otros realizadores cinematográficos como Yakov Protazanov y Evgueni Bauer esbozan algunos filmes de época. Protazanov dirige en 1912, la película basada en la vida de Lev Tolstói, *Anfisa Ukhod Velikovo Startza –La Huida del Gran Anciano–*, con imágenes de Tolstoi, semanas antes de la muerte del escritor y pensador soviético, en escenarios periféricos.

En 1914, con el estallido de la Primera Guerra Mundial, el cine ruso aumenta su capacidad productiva como parte de un plan de inversión nacionalista. Al igual que sucede en, otros países, el cine ruso cierra sus fronteras a filmes extranjeros y se dedica por completo a la producción de películas con una gran carga emotiva. Evgueni Bauer, quien trabaja como escenógrafo en algunas producciones de teatro y en obras fílmicas de Pathé, dirige *Ditya Bol'shogo Goroda –La Niña De La Gran Ciudad–* en 1914. El filme es una alegoría a la visualidad, los planos escalados, el montaje rítmico, que se debaten entre la presentación de una ciudad yuxtapuesta, casi invisible, pero presente en las costumbres y espacialidad de los personajes y escenarios.

⁴⁸ Aleksandr Janzhonkov fue uno de los precursores del quehacer fílmico del cine soviético. En 1906 marcha a Parsi en donde realiza estudios en cine y compra algunos equipos. Retorna a Rusia en 1908 y monta –junto con algunos socios– el estudio cinematográfico *Estudios Janzhonkov*, el más grande de Rusia.

Después de la “Revolución de Octubre”, la proliferación del cine soviético propagandístico y cívico alcanza su mayor nivel. Vladimir Lenin cita “*el cine es para nosotros la más importante de todas las artes*”.

En 1918 y después de una serie de discusiones, *La Comisión Estatal de Educación* del nuevo gobierno, decide establecer el *Kino Komitet –Comité de Cine–*, que se encargue de regular y propiciar la labor del cine en el nuevo orden de gobierno. Los filmes establecidos para su realización responden a un incuestionable sesgo ideológico, en los cuales la experimentación con el montaje y las técnicas de filmación están involucradas desde la creación. Los filmes realizados no solo sirven para entretener al público soviético, sino que también actúan como herramientas de adoctrinamiento en temas sociales y políticos.

Durante este año, el *Kino Komitet* decide instaurar el noticiero soviético *Kinodelia*, en donde se presenta el trabajo realizado por los camarógrafos encargados de cubrir una serie de eventos: frentes de la guerra civil, congresos, fabricas, teatros, escuelas infantiles, talleres de arte, las comunas de trabajo, la construcción de monumentos a revolucionarios.

En noviembre de 1918, se estrena *Uplotnenie –Vivir Juntos–* con el guion de Anatoli Lunacharski, quien fue el presidente de *La Comisión Estatal de Educación*. El filme

relata la historia de un profesor de la Universidad de Petrogrado y la relación de este con su hijo –el cual afirma que la política debe estar fuera de la ciencia– y la familia de un obrero, a quien la Revolución de los bolcheviques le otorga un cuarto en la casa de este. El filme empieza a visibilizar a las ciudades soviéticas como escenarios de oportunidades, lugares donde confluye el pensamiento socialista.

Dentro de la conformación del equipo del noticiero soviético *Kinodelia*, aparece la figura del joven, Dziga Vertov. Éste desempeña las funciones de secretario, y es el encargado de recibir y archivar el material filmado por los camarógrafos soviéticos, de el noticiero y otros filmes. Los *Estudios Janzhonkov* contratan, en 1916, al escenógrafo Lev Kuleshov⁴⁹ quien trabaja en la escenografía de los filmes de Evgueni Bauer.

En 1918, dirige *Proekt Inzhenera Prayta –El Proyecto Del Ingeniero Prythe–*, película en la que presenta escenarios urbanos que se mimetizan con el personaje central. Para mediados de aquel año, Vertov estrena su primer filme como director *Godovscina Revoljucy –El Aniversario De La Revolución–*, una película documental que tiene una hora y media de duración, y en donde el joven director aprende a editar con la práctica.

En ese mismo año, Vertov edita la primera edición de *Kinodelia*. Dziga Vertov, junto a otros artistas forma el colectivo *Kino-Glaz –Cine-ojo–*, el cual publica varias teorías sobre la relación del hombre con la cámara y el cine:

⁴⁹ Lev Kuleshov fue profesor en el *Instituto de Cine de Moscú*, en donde crea el *Laboratorio Experimental de Cine*, al que asistirán Vsévolod Pudovkin, Alexander Dovzhenko, Sergei Eisenstein, entre otros, grandes representantes del cine soviético.

“Siento vergüenza ante las máquinas por la incapacidad de los hombres de transformarse, pero que hacer, si las maneras infalibles de la electricidad nos emocionan más que el apuro caótico de los hombres activos y la apatía corruptora de los intereses. La necesidad, la exactitud y la velocidad son tres exigencias del movimiento que es digno de filmarse y proyectarse.” (Vertov, 1922)

Influenciado por el trabajo de Kuleshov aparece Sergei Eisenstein, quien fue soldado en la Escuela de Oficiales de las tropas de Ingeniería del Ejército Rojo. En 1919, se estrena su primera película *Stachka –La Huelga–*. El filme describe la naturaleza revolucionaria del autor, centrándose a un sentido social, donde los asentamientos urbanos industriales carecían de sentido si no estaban en las manos del “pueblo”.

Como Eisenstein, Vertov busca fundamentar una nueva aplicación para el arte cinematográfico dentro de una función social, la cual sea capaz de plasmar la nueva realidad soviética sustentada en formas revolucionarias, incluidas las urbes y ciudades. En 1920 dirige *Vserossiskii Starosta Kalinin –El Rey de Todas Las Rusias–*, una recopilación de algunas campañas propagandistas de la “Revolución de Octubre” a bordo de un tren. En ese mismo año filma *Agitpoezd VCIK –El Tren Lenin–*. En 1922 rueda la primera edición del noticiero *Kino-Pravda –Cine-Verdad–*, que recoge imágenes de la cotidianidad, realidades sociales, trabajo, entre otras, en las que detalla brevemente los paisajes urbanos.

Vertov realiza el rodaje paralelo de *Sagaj, Sovet! –¡Adelante Soviet!–* y *Shestaia Chast Mira –La Sexta Parte Del Mundo–*, siendo este último exhibido y aplaudido en todo el

territorio soviético, en 1926. Aquel año presenta a Vsévolod Pudovkin, quien exhibe la obra cinematográfica *Mat –La Madre–*, un filme que comienza por entrelazar escenas a partir del ordenamiento crucial de tomas, en función de respetar la realidad gráfica de las callejuelas en conflicto.

Tiempo después estrena los filmes *Konets Sankt-Peterburga –El Fin de San Petersburgo–* en 1927, sobre la migración de las periferias a las grandes urbes. En ella Pudovkin utiliza el naturalismo de los paisajes rurales, las escenografías urbanas, y el valor humano de los individuos como elemento narrativo del film. En 1929, Vertov filma una serie de actualidades urbanas en *Cheloviek S Kinoapparatom –El Hombre Con La Cámara–*, en donde predomina el uso documental de la imagen, la técnica de operación de la cámara, pero sobretodo el trabajo de montaje.

*Cheloviek S Kinoapparatom*⁵⁰ resume una jornada diaria de trabajo de un cinematógrafo, filma la cotidianidad de San Petersburgo, desde que sale el sol hasta cuando cae la noche. El film de Vertov conforma una serie de imágenes donde la ciudad moderna es protagonista, traza un paralelismo de la modernidad urbana con las divergencias sociales presentes. Esta se convierte en una tendencia documental por filmar ciudades y espacios urbanos.

⁵⁰ *Cheloviek S Kinoapparatom* se asemeja a los filmes documentales urbanos llamados "sinfonías de grandes ciudades".

1.3.6. El Cine de las Grandes Urbes Latinoamericanas

Los países latinoamericanos no pudieron estar exentos de la comercialización del aparato fílmico de los Lumière, que recorrió cada esquina del continente europeo y llegó también al sur de América. A inicios del siglo XX, la producción fílmica en algunos países del continente americano se concentra en las urbes latinoamericanas, atestadas de burguesías y burocracias locales, testigos de un progreso con un pasado de mestizaje que determina la forma de hacer y ver cine.

En **Argentina**, la metropolitana Buenos Aires recibe al cine en 1896. Las salas de proyección sirven como un instrumento de segregación y estatus. Las primeras recopilaciones de imágenes, recogen el estilo de vida de los ricos, apostados en mansiones y calles de barrios céntricos de la urbe porteña.

Los primeros cinematógrafos con bandera argentina –pese a su nacionalidad–, el francés Eugene Py y el italiano Fedenco Valle, capturan casi todo tipo de eventos presentes en la capital. En 1908, se presenta la primera película argentina, *El Fusilamiento de Dorrego* del italo-argentino Mario Gallo,⁵¹ un filme que cuenta un drama de la vida real. Enrique García aparece en 1914, para presentar *Amalia*. Un año después Eduardo Martínez de la Pera y Humberto Gairo presentan la diferenciación de la ruralidad del campo con la modernidad de las urbes en *Nobleza Gaucha*, una dramática historia que

⁵¹ Max Gallo influenciado por la corriente europea de hacer “teatro filmado”, realiza filmes sobre los escenarios con una cámara que actúa como espectador.

recrea escenas de pobreza en las periferias, en oposición al progreso y modernidad de la ciudad.

En 1922, se estrena la película *La Ciudad de Los Sueños*, de José Agustín Ferreyra. El filme aborda a Buenos Aires desde una perspectiva clasista, muestra rasgos de una ciudad europea enclavada en el sur de América. La metrópoli aparece como un retrato sudamericano de París, con bulevares, callejones, edificios y costumbres que se asemejan a la capital francesa. Eran años de difícil producción cinematográfica local, pues el mercado argentino importa gran cantidad de material cinematográfico del extranjero, particularmente de Estados Unidos y Francia.

En 1928, Nelo Cosimi hace la película *Federales y Unitarios*, un filme que muestra partes de un Buenos Aires en construcción arquitectónica y social. En ese mismo año Edmo Cominetti⁵² filma *La Borrachera del Tango*, que destaca la vida de los tangueros, personajes porteños que nacieron con la modernidad de la urbe, y su exclusión por parte de las burguesías y los acaudalados criollos.

México recibe la producción de los Lumière en 1896, antes que ningún otro país del continente americano. En ese año llegaban a la capital mexicana, enviados desde Francia, dos representantes de los hermanos Lumière, Claude Bon Bernard y Gabriel

⁵² Edmo Cominetti había dirigido *Los Hijos de Naidés*, un filme de corte rural, en el que el director destaca la gran calidad técnica y puesta en escena.

Veyre, fueron los encargados de filmar la primera película mexicana de la historia: *El Presidente Cabalgando En Los Bosques de Chapultepec*.

Bernard y Veyre reúnen una serie de imágenes de actualidades del país norteamericano, escenas folklóricas, costumbres y fiestas populares, las cuales se muestran en las exhibiciones públicas, auspiciadas por el entonces presidente Porfirio Díaz. A los franceses les toma la posta, Salvador Toscano, quien se dedica a documentar la dinámica social de la capital con los seguidores de Porfirio, y la gestación rural de la revolución. En 1906, *Fiestas Presidenciales en Mérida*, es el primer largometraje realizado en México, dirigido por Enrique Rosas.

En los años posteriores a 1910, los filmes mexicanos se dedican a seguir a las personas de la revolución y sus ejércitos apostados en las periferias. Los hermanos Alva⁵³ estrenan en 1912, *Revolución Orozquista*, graban de cerca a las tropas del general Pascual Orozco.

En 1918 aparece un filme que retrata las costumbres ciudadinas, *El Automóvil Gris* de Enrique Rosas. La película recorre la historia de una banda de criminales, que atemoriza a Ciudad de México. En ella, se muestran calles como escenarios vivientes de la huida, auspiciadas por paisajes de la ciudad que toman forma de testigos.

⁵³ Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos Alva.

Los años 20 son una etapa de transición en el cine mexicano, que al igual que en algunos países latinoamericanos bajan su producción fílmica local para dar paso a las producciones provenientes de Estados Unidos.

En **Brasil** el cine llega a finales del año 1896. Las primeras producciones brasileñas se remontan a documentales mal logrados, sin estética alguna. Rio de Janeiro y Sao Paulo se convierten en los centros de distribución de material fílmico. Estas dos urbes serán polos de desarrollo cinematográfico y símbolos de la modernidad del país.

En 1898, el italiano Alfonso Segretto filma su llegada a la Bahía de Guanabara, imágenes desde el barco en el que proviene de Francia. Estas imágenes, componen una serie de vistas, del puerto y sus alrededores. En ese mismo año, el hermano de Alfonso, Pascoal Segretto, recopila tomas documentales del presidente Prudente de Morais en una visita al Arsenal de la Marina. Estos dos “filmes” marcan el inicio de la producción cinematográfica en Brasil.

El cineasta portugués, Antonio Leal, llega a Brasil en 1905, invitado por el presidente Pereira Pasos. Él filma la remodelación de algunas zonas de Rio de Janeiro, en la que detalla un proceso de cambio hacia la modernidad de la urbe. En ese año, Antonio Serra filma *Pela Vitoria dos Clubes Carnavalescos*, donde recoge imágenes del carnaval de la ciudad.

Francisco Marzullo dirige en 1906, *Os Estranguladores*, recopila la historia real de un asesinato, ambientado en la ciudad de Sao Paulo. Esta urbe es protagonista de la película *Parada na Avenida Tiradentes* de 1908, dirigida por Emilio Guimarães, y logra plasmar la principal calle de la urbe. La misma ciudad es otra vez partícipe de un filme, cuando Serra estrena *Noivado de Sangue*, sobre el asesinato de un hombre en plenas festividades de carnaval. El filme detalla el barrullo de la fiesta en las calles, mientras, por otro lado, resume el cometimiento del crimen.

Algunos años más tarde, en 1914, Francisco Santos realiza *Os Óculos do Vovô* y *O Crime dos Banhados* sobre las fiestas de una población urbana cercana a Porto Alegre. En los filmes de Santos, detalla cómo la ciudad varia en estructura, decorado y comportamiento cuando hay festejos.

Estalla la Primera Guerra Mundial y la producción cinematográfica brasileña decae. Sin embargo, logra producir un filme de temática citadina *Vivo Ou Morto –Muerto o Vivo–* de Luiz de Barros, rodada en espacios aristocráticos de la urbe Fortaleza, que develan costumbres y tradiciones arraigadas en el comportamiento. En 1920, resurge tibiamente la cinematografía brasileña.

Para 1928 se presenta un melodrama urbano, *Amor Que Redime*, de Eduardo Abelim, que recoge una historia de amor y asesinato en la ciudad de Porto Alegre. Un año después Rodolfo Rex Lustig y Adalberto Kemeny, estrenan *Sao Paulo: A Sinfonia da*

Metropole –San Pablo: Sinfonía de una Metrópolis– un filme que muestra la relación de cada clase social en su entorno con el movimiento progresista de la ciudad. *Sao Paulo* muestra una cara mecanizada del avance de la urbe, que no se deslinda de un pasado pobre, empero, crece a pasos agigantados.

Los países latinoamericanos: **Cuba, Uruguay, Chile, Colombia, Perú, Venezuela, Bolivia, Paraguay** reciben el cinematógrafo a finales de la década de 1890. La geografía y el nivel económico reinante en estas tierras, hacen que las producciones cinematográficas sean escasas y se compre la mayoría de filmes al extranjero.

En **Ecuador** las primeras imágenes del cinematógrafo de los Lumière se exhiben en 1903, cuando es presentado el filme *La Corrida de Toros* protagonizada por el torero Luís Mazzantini. En 1906, Carlo Valenti, representante italiano de los hermanos Lumière, arriba a la urbe de Guayaquil.⁵⁴ Valenti filma actualidades de la urbe porteña: *Procesión del Corpus en Guayaquil*, que muestra parte del trazado de la ciudad y la actividad religiosa de sus habitantes. En ese mismo año, Valenti viaja a Quito, donde realiza *Festividad del 10 de Agosto*, un retrato de la conmemoración del “Primer Grito de la Independencia”, con la franciscana ciudad de Quito a manera de un inmenso teatro.

⁵⁴ En Guayaquil se instala la primera sala de cine del Ecuador: Edén. La sala pertenecía a *Ambos Mundos*, una compañía ecuatoriana dedicada a la distribución de material cinematográfico, y que fue fundada por Francisco Parra y Eduardo Rivas.

En ese entonces las ciudades de Quito y Guayaquil se convierten en los principales escenarios de difusión del cine en el Ecuador. Sin embargo, el tren que llegó de la mano del gobierno de Eloy Alfaro, y que formaba el nexo entre la capital y la porteña Guayaquil, sirve también, para que el cinematógrafo de los Lumière recorra el país.

En 1913, la calle 9 de Octubre, en la ciudad de Guayaquil, es la escenografía para filmar *Parada Militar*, una película de Francisco Parra y Eduardo Rivas. Después de la Primera Guerra Mundial, llegan filmes provenientes de Estados Unidos y se posicionan en las salas de cine nacionales.

La producción de filmes en el país se vuelve nula hasta 1921, año en el que Parra y Rivas presentan un filme que detalla el proceso de transición a la modernidad y algunos problemas urbanos de la ciudad: *Vista Panorámica General de Guayaquil A Vista De Pájaro*. En ese mismo año, la compañía *Ambos Mundos*, ofrece un homenaje póstumo al ex presidente Alfaro, en el filme documental *Los funerales del General Eloy Alfaro*. En la capital se exhibe *Festividades del Centenario de la Independencia*, de José Ignacio Bucheli, Quito y sus habitantes vuelven a ser el centro de la película.

En 1923, aparece en escena el italiano Carlos Crespi,⁵⁵ quien recorre los pueblos amazónicos nativos del Ecuador, con una cámara “en mano” y logra recopilar imágenes nunca antes vistas del país.

Un año después la compañía *Ecuador Film Co*, fundada por Augusto San Miguel,⁵⁶ estrena el primer largometraje hecho en Ecuador: *El Tesoro de Atahualpa*. Contemporáneo a San Miguel se estrena *Se Necesita Una Guagua*, una sátira que envuelve a la ciudad de Quito en medio de una protesta del Partido Conservador en contra del Partido Liberal.

Quito protagoniza una serie llamada *Actualidades Quiteñas*, en la cual, la urbe capitalina es presentada como conservadora y a su vez alegre. Guayaquil es retratada en la película de Alberto Santa,⁵⁷ *Guayaquil de Mis Amores*, un filme de 1931, en su presentación se acompaña de música en vivo. *Guayaquil de Mis Amores* exhibe una urbe cercana a convertirse en ciudad rodeada de cabarets, teatros, hipódromo, pero también, de la ruralidad de sus haciendas y periferias.

⁵⁵ El sacerdote Carlos Crespi llega a Ecuador procedente de Italia, como parte de una misión Salesiana. Este personaje se convertirá con el tiempo en uno de los auspiciadores de la actividad fílmica local.

⁵⁶ El guayaquileño Augusto San Miguel logra filmar en tan solo ocho meses, tres películas argumentales y tres documentales, un record para aquella época en el Ecuador: *Un Abismo Y Dos Almas*, incluida en la serie, es un filme que censura los comportamientos de los hacendados en contra de los indígenas.

⁵⁷ El chileno Alberto Santa, recorre Latinoamérica en busca de nuevos escenarios para realizar sus producciones cinematográficas.

CAPÍTULO II
EL CINE Y LA CIUDAD

2.1.El Espacio llamado Ciudad

El espacio que establece la construcción social y cultural de un asentamiento bajo los cánones de población, desarrollo y el poder económico, dan el origen a la llegada de “la ciudad”. Estas características son el resultado de una serie de procesos culturales propios del ser humano que busca vivir en comunidad, cerca de todo y provisto de lo que le haga falta para su supervivencia.

La ciudad surge como el hábitat macro de los colectivos multitudinarios, quienes determinan la territorialización y límites de un lugar físico, en el que conviven, desarrollan actividades individuales y conjuntas, y del que se benefician.

Conforme el paso del tiempo, la ciudad muta, llegando a diferenciarse –unas con otras– en número poblacional y en características del lugar de construcción, pero no en su particularidad de significado.⁵⁸ La ciudad se aleja del campo y las periferias, a las que se llama “ruralidades”, y se bautiza en “urbana”, convirtiéndose después del siglo XIX, en grandes centros urbanos, en metrópolis, en megalópolis colmadas de caminos, barriadas y monumentales estructuras arquitectónicas.

En Europa y América, las ciudades fueron asociadas como gestoras de desarrollo económico y de comportamientos sociales, reconociendo una interacción entre el área urbana y sus habitantes, que a su vez estableció, una correspondencia del poder del

⁵⁸ Según Saussure, es el contenido mental que le es dado a un signo lingüístico.

capital y de las clases sociales con la transformación geopolítica de un país. La ciudad no solo se estructura como un producto societario, sino como una combinación cultural ilimitada y concatenada, de la humanidad y el espacio físico: “la ciudad no es una entidad social con consecuencias sociológicas, sino una entidad social con forma espacial” (George Simmel, 1971).

La ciudad se convierte en un escenario de creaciones y manifestaciones urbanas, expresadas en objetos materiales, como las grandes fábricas e industrias, apostadas en el centro de las urbes, con objetos abstractos como el arte, desperdigados en las calles, plazas y aceras.

2.2. La Ciudad del Cine

Desde los precarios inicios del *kinetoscope* hasta la concepción final materializada en *le cinématographe*, un dispositivo mecánico que nace en una urbe parisina, las grandes ciudades fueron protagonistas y testigos presenciales del crecimiento del cine y su progreso evolutivo. Estas metrópolis del mundo que coadyuvaron, intrínsecamente, a la prosperidad y cimentación del cine, adoptaron a *le cinématographe* como propio y se convierten en sus nodrizas. En retribución el cine no solo proyecta a las ciudades como una magna escenografía o como un espacio simbólico de los directores cinematográficos, si no que las convierten en un personaje más de los filmes, con la motivación actoral de un documento cinematográfico lejano a la geografía.

Las primeras imágenes de los suburbios urbanos registradas en *le cinématographe* ya son un registro de la ciudad, de sus paisajes, estilos de vida, cotidianidad de sus habitantes, basta con recordar los primitivos filmes⁵⁹ de los hermanos Lumière. Desde entonces la ciudad, es abordada con la metodología que la sociedad y cada individuo mira; es decir, por partes, y cada filme asume a la ciudad de la misma forma, es decir, por tomas.

La ciudad del cine actúa como protagonista, como personaje secundario, terciario, subjetivo, asomando también, como un escenario “teatral”, en donde, el drama cobra vida. Sin embargo, la urbe que varía, en parte, de la narración cinematográfica, hace sus primeras apariciones en la pantalla, mostrándose acartonada, actuada, exageradamente agraciada y bien decorada: “sinfonías de ciudad”.⁶⁰ Posterior a este lapso de fantasía cinematográfica en cómo se describe a la ciudad, ésta empieza a mostrarse como un ser no homogéneo, como una existencia, en donde conviven la cotidianidad de sus habitantes con paisajes –arquitectónicos– fastuosos y panoramas desoladores. La existencia de la urbe desde la perspectiva cinematográfica se convierte en un coral de espectáculos, de gente, de historias, todas cargadas de un sinfín de posibilidades fílmicas.

⁵⁹ Revise el Capitulo I, literal 1.2. “El Cine Urbano”, pág. 9-10.

⁶⁰ Véanse *Autumn Fire –Fuego de Otoño–* y *A City Symphony –Sinfonía de Ciudad–* de Herman Weinberg, de 1930. *Cheloviek S Kinoapparatom –El Hombre con la Cámara–* de Dziga Vertov de 1929. *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt –Berlín; sinfonía de una gran ciudad–* de Walter Ruttmann y *Twenty-Four Dollar Island –La Isla–* de Robert Flaherty de 1927. *Rien Que Les Heures –Solo Las Horas–* de Alberto Cavalcanti, de 1925. Y *Manhatta* de Charles Sheeler y Paul Stran, de 1920.

El cine cambia a la ciudad y la vuelve en un personaje dotado de atemporalidad espacial, capaz de recrearse y reconstruirse dentro de un filme, pero también, dentro de la psiquis de un espectador. A diferencia de la literatura del siglo XX, que había hecho de la ciudad un lugar inmaterial, citando a los terrenos urbanos distantes y acomodándolos en la imaginación del lector, el cine da a esos lugares, materialidad.⁶¹

Los filmes establecen una ciudad a partir de paisajes, de entornos culturales, sociales, de escenas cotidianas manifestadas a través de *le cinématographe*, para ligarse no solo al espacio físico en el que se desarrolla el drama, sino para convertirse en una protagonista pragmática de los filmes.⁶²

La ciudad omnipresente⁶³ en un filme, muestra su textura cartográfica compuesta de imágenes paisajísticas –urbanas–, de sonidos particulares, edificios y formas arquitectónicas. Esta diversidad es la que los cineastas recogen en la visualidad de sus filmes abocados a retratar las alegrías, añoranzas, tristezas, guerras,⁶⁴ carencias de los residentes, a través del lente de la cámara y con una urbe como protagonista.

⁶¹ El recorrido que hace la cámara cuando baja las escaleras de Odesa en *Bronenósets Potiomkin –El Acorazado Potemkin–* dirigida por Serguéi Eisenstein, en 1925 o el camino que recorre Michel Poiccard por las calles de París en *À Bout de Souffle –Sin Aliento–* hacen referencia a una ciudad omnipresente que se materializa.

⁶² Tanto *Il Neorealismo* como *Nouvelle Vague*, utilizan el pragmatismo de la ciudad en sus creaciones cinematográficas, fusionando la ficción –drama– con el realismo puro. Véanse: *Ladri Di Biciclette –El Ladrón de Bicicletas–* dirigida por Vittorio De Sica en 1948 e *Hiroshima Mon Amour –Hiroshima Mí Amor–* dirigida por Alain Resnais en 1959.

⁶³ Se refiere a la espacialidad atemporal y presencia persistente en: personajes y costumbres ciudadanos y no solo entorno paisajístico.

⁶⁴ Las guerras civiles y las dos guerras mundiales cambiaron la forma de mirar a la ciudad. En Europa por ejemplo Berlín, París, Bucarest, Varsovia, entre otras, fueron arrasadas por los conflictos bélicos, pasando de ser grandes metrópolis colmadas de edificaciones y habitantes a ser escenarios de guerra, abarrotados de cadáveres, destrucción y ruinas.

Aparecen las calles iluminadas de la vida nocturna, las aceras abarrotadas de gente que cruza de un lugar a otro sorteando automóviles, las mujeres vestidas con la moda de París, las barriadas pobres, los personajes ciudadanos del vagabundo, el pobre y el “ricachón”, el rufián y la rubia del cabaret, a quienes la ciudad ha creado y moldeado con características únicas. Cada ciudad cinematográfica da a luz a personajes, a los cuales proporciona un contexto social sesgado, donde reside el drama: Nueva York puesta en escena, dista en demasía de México DF, y sus co-protagonistas “ciudadinos” son proporcionalmente diferentes.

Cinematográficamente, la ciudad es ajustada a la sonoridad de las metrópolis, después de esa tarde de 1927, en la que se presenta *The Jazz Singer –El Cantante De Jazz–* de Alan Crosland, la primera película con sonido.⁶⁵ Aquellas primeras palabras sonoras del protagonista –que estremecieron a más de uno de los asistentes–, sellan el pacto entre la vida urbana, representada en la voz del cantante, la ciudad, y el celuloide.

El cine ciudadano se consolida hasta ese entonces, como una manifestación expresiva, en donde la cámara, los ángulos, los actores y su virtuosismo, se centran en realizar obras desde la perspectiva del movimiento y la exposición de la imagen. Se empieza a mutar y a determinar una plaza para filmes que no solo exploren el lado escenográfico de las urbes, sino también sus sonidos, sus zonas, sus texturas, su multitud citadina.

⁶⁵ Se utilizó el sistema *Vitaphone*, con un sistema de sonido, en el cual, el audio es registrado sobre un disco y reproducido después al momento de la proyección.

En Europa los sonidos de la ciudad se meten en un filme, por primera vez, en 1930, cuando el realizador cinematográfico René Clair presenta, *Sous Les Toits De Paris – Bajo los Techos de Paris–*, una imagen de los bajos fondos y sus habitantes callejeros, que disfrutan de la precariedad de sus existencias, al ritmo de una urbe que habla, canta y baila. Paris se transforma, cinematográficamente, en un espacio melodramático, romántico y cómico, que se ve reflejada en filmes del *réalisme poétique –realismo poético–*, una mezcla de situaciones de actualidad, fantasía y la confrontación de las alegrías de la vida con la tragedia humana; los personajes bohemios, desvalidos y necesitados que habitan una ciudad marcada por las desigualdades sociales, pero también, por la felicidad de sus existencias simples.

La cámara registra a la ciudad o la retrata invisiblemente, Chicago, por ejemplo, aparece en la mirada de Mervyn Le Roy, en el filme de “gánsteres” *Little Caesar –Hampa Dorada–*, de 1930, de Howard Hawks en *Scarface –El Terror Del Hampa–*, en 1932, en las escenas que dejan imaginar parte de la ciudad, de ambientes lúgubres, mientras se encarna la violencia que corroe a la urbe. Similar asoma, Nueva York, en *Manhattan Melodrama –El Enemigo Público Número 1–* de Woodbridge Strong.

Van Dyke, en 1934, define a la ciudad a partir del micro-mundo del “cabaret” y una historia cruzada por las calles y un título de “gánster”. *Angels with Dirty Faces –*

Ángeles Con Caras Sucias– rodada, en 1938 por Michael Curtiz. Frank Capra⁶⁶ también revela a la urbe neoyorquina desde una representación crítica y moralista, donde la ciudad es el centro de “todos los males”; en el filme *Mr Deeds Goes to Town* –*El Secreto de Vivir*–, en 1936, narra cómo el protagonista abandona su precaria ruralidad y es absorbido por la vorágine de la urbe y sus vicios.

La ciudad convertida en un lugar desagradable de espacios viciados, de patrañas entrelazadas e historias ocultas. En 1941, Orson Welles⁶⁷ estrena *Citizen Kane* –*Ciudadano Kane*–. El personaje principal huye de una Nueva York caótica, incómoda, agresiva que había sido copartícipe de su éxito.

En 1942, se estrenan los filmes cómicos que muestran a una ciudad omnipresente, *Hellzapoppin* –*Loquilandia*– de Henry Potter y *To Be or Not To Be* –*Ser o No Ser*– de Ernst Lubitsch. Carol Reed retrata la ciudad a Viena, que aparece dividida por delgadas líneas imaginarias que separaban a los ejércitos aliados de la Segunda Guerra Mundial, en *The Third Man* –*El Tercer Hombre*– en 1949. En Londres se filma *Passport to Pimlico* –*Pasaporte para Pimlico*– de Henry Cornelius y *The Blue Lamp* –*El Farol Azul*–, de 1950, dirigida por Basil Dearden declarando la irreverencia de una marginalidad que se niega a cumplir las leyes de la urbanidad.

⁶⁶ Veasé *You Can't Take It with You* –*Vive Como Quieras*–, 1938, una comedia que envuelve a dos personajes citadinos que coexisten en medio de una lucha clasista determinada por una ciudad “amoral”, y su decadente sociedad.

⁶⁷ Orson Welles reinventó el código narrativo para el cine con sus aportaciones creativas desde una perspectiva al mirar de adentro hacia afuera.

Aparece el *free cinema*⁶⁸ –*cine libre*–, una nueva corriente cinéfila británica, influenciada por la *nouvelle vague* francesa y la “Escuela Británica Documentalista”,⁶⁹ que atiende a la realidad social, a lo cotidiano, como fuente de inspiración y escenario, desligándose de todo condicionante moral, social y hasta político, defendiendo la independencia artística: los filmes de Karel Reisz, *We Are the Lambeth Boys* –*Somos Los Chicos Lambeth*– de 1958, de corte documental, revela la contextura de un Londres callejero entonado por obreros. Paralelo *Look Back in Anger* –*Mirando Hacia Atrás con Ira*– de 1959, enuncia un realismo urbano, que representa a la ciudad omnipresente de Tony Richardson.

La perspectiva abrumadora sobre las metrópolis es utilizada por John Huston en *The Maltese Falcon* –*El Halcón Maltés*–, en la cual, la ciudad es parte de la escenografía y el ambiente lúgubre vinculado con las fábulas criminales: el *film noir* –*cine negro*– encierra escenarios lúgubres de San Francisco, modelando a una ciudad con iluminación discreta, en claroscuro y cuenta la historia de un crimen. Similar es el filme *The Naked City* –*La Ciudad Desnuda*–, dirigida, en 1948, por Jules Dassin, Nueva York es dimensionada como un territorio de conflicto. En la misma línea *The Asphalt Jungle* –

⁶⁸ Las primeras películas del movimiento del *free cinema*, hacen referencia a cortos documentales realizados por un grupo de jóvenes directores ingleses encabezados por Lindsay Anderson, Karen Reisz, Tony Richardson entre otros: *National Film Theatre*, *O Dreamland* de Anderson, *Momma Don't Allow* de Reisz y *Together* de Lorenza Mazzetti.

⁶⁹ En la década de los '30 aparece un nuevo postulando para el cine documental contemporáneo, el cual abogaba por un tratamiento creativo de la realidad, utilizando el material filmado de forma objetiva, imparcial y con sentido. La “Escuela Británica” de John Grierson, Robert Flaherty, Basil Wright, Harry Watt, Paul Rotha, entre otros, se convirtió en un referente para la cinematografía documental mundial.

La Jungla De Asfalto– de 1950, de John Huston y *The Killing –Atraco Perfecto–* de 1956, de Stanley Kubrick.

La corriente de *il neorealismo* produce *Il Grido –El Grito–* en 1958, de Michelangelo Antonioni, donde se muestran, desde la mirada de un obrero, a varias ciudades distantes de las metrópolis. Aparece Roma, en imágenes de sus monumentos, de sus calles, la ciudad es autenticada y descarada en la burguesía sus barrios en *La Dolce Vita –La Buena Vida–*, de Federico Fellini y *L’Eclisse –El Eclipse–* de Antonioni. Análoga *A Bout De Souffle –Sin Aliento–* en 1960, de Jean-Luc Godard, película que encierra retratos de París.

Otra perspectiva de la ciudad parisina, se aprecia, en 1962, en *Le Procés –El Proceso–*, de Orson Welles y *Ultimo Tango A Paris –El Último Tango En París–* de Bernardo Bertolucci de 1972. Antonioni muestra en *Blow Up*, pequeñas tomas de una ciudad de Gran Bretaña, que esconde un crimen, en 1966, situación parecida también está, en los habitantes de los suburbios de *La Madriguera*, en 1969, de Carlos Saura.

Woddy Allen dice: “La ciudad está presente en cada una de mis películas porque es el único contexto que conozco” con esta premisa hace protagonista a New York en *Manhattan*, de 1979, sobre historias que se entretajan dentro de un contexto urbano.

En, *Les Nuits De La Pleine Lune –Las Noches De La Luna Llena–* de Eric Rohmer, en 1984, sobre una historia de amor que toma a París como aliada y *Hanna and Her Sisters –Hannah y sus hermanas–* de Allen, en 1986 a New York. Aparecen los dramas que presentan a la ciudad como territorio del “mal” en, *Someone to Watch Over Me –La Sombra del Testigo–*, de Ridley Scott y *Der himmel Über Berlin –El Cielo Sobre Berlín–* de Wim Wenders⁷⁰ en 1987, y *Hammett –El Hombre de Chinatown–* de este último, en 1982.

La ciudad asume la cotidianidad de la vida en sus adentros en, *Short Cuts –Vidas Cruzadas–* de Robert Altman, en 1993, *Barcelona* de Whit Still, en 1994, y *Smoke* de Wayne Wang, en 1995. Nueva York y París muestran la intimidad violenta de un barrio neoyorquino en, *Clokers* de Spyke Lee y *La Haine –El Odio–* de Mathieu Kassovitz.

La esperanza de salir adelante, pese a las adversidades y con la ciudad como contexto es palpada, por Lee en *He Got Game –El Juego Sagrado–* de 1998 y en *Todo Sobre Mi Madre* de Pedro Almodóvar, en 1999. Las historias urbanas vuelven a entrecruzarse, esta vez, de manera gradual en *Kôhî jikô –Café Lumière–* de Hou Hsiao-hsien y en *Crash –Alto impacto–* de Paul Haggis. Dramas que cobran sentido en el irrespeto a los convencionalismos sociales en, *Les Amants Réguliers –Los Amantes Regulares–* de Philippe Garrel, en 2005, y *Vicky Cristina Barcelona* de Woody Allen, en 2007.

⁷⁰ Véase *Tokio-ga* (1985), un documental sobre la urbe japonesa de Tokio: desde el centro hacia las periferias.

2.3. Las Capitales Latinoamericanas del Cine

La configuración de las ciudades latinoamericanas sucede, en medio de los rezagos de la colonia y posterior independencia de los reyes y sus emisarios europeos. Desde el norte, en México, hasta el sur del continente americano, en Chile. Latinoamérica está determinada como una mixtura de países –y ciudades– donde predomina la lengua romance, adquiridas de una dominación pretérita, que determina no solo el idioma, si no la conformación de sociedades heterogéneas. Urbes cargadas de herencias mestizas, de herencias criollas, de herencias europeas, amalgamaron lo occidental, lo indígena y hasta lo africano y se expandieron por montañas, colinas, cerros y planicies. Así, la ciudad latinoamericana nace inspirada en metrópolis, del otro lado del Atlántico, ciudades españolas, portuguesas, francesas y holandesas que se alimentan de oro indígena, sirven como modelo para la cimentación de metrópolis⁷¹ de este lado del océano.

En la mayor parte de países del continente americano –Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Guatemala, Honduras, México, Paraguay, Perú, Venezuela, entre otras– los conquistadores españoles, marcan los trazos de las ciudades en forma de damero sobre las ruinas de las urbes pre-coloniales que ellos se encargan de desaparecer

⁷¹ Bajo el caudillaje de los reinados europeos se fundaron las ciudades de Asunción en 1537, Bogotá en 1538, Buenos Aires en 1580, Caracas en 1560, La Habana en 1519, Lima en 1535, México en 1521, Quito en 1534, Rio de Janeiro en 1565, São Paulo en 1554, Santiago en 1541 y otras tantas en el Siglo XVI, las mismas que se convirtieron en importantes centros de cultura para el continente y polos de desarrollo para sus respectivas naciones.

–casi– por completo. Distinta es la creación de las primeras ciudades de Brasil, que cuentan con influencias portuguesas, concebidas a partir del pragmatismo y adaptación a lo que ofrece el territorio, desembocando en la construcción de irregulares asentamientos urbanos unidos por serpenteantes calles y callejones. En el caso de las ciudades ubicadas cerca del Río de la Plata que, en un inicio, siguen al pie de la letra aquella “Ley de Indias” ordenada en España, que establece el trazado en forma lineal, pero que, posteriormente mutaron en reproducciones de otras urbes europeas, debido a la gran cantidad de inmigración italiana, inglesa y alemana.

El resultado de estas experiencias es la instauración de capitales europeas –calçadas– en América, primogénitas del mestizaje y que se convierten siglos después en grandes ciudades, las mismas que se instalan lejos de los campos agrícolas –a los cuales desterraron por el cemento y ladrillo– tratando de alejarse de su pasado histórico, de sus tradiciones indígenas, de su arraigo cultural cruzado y asemejarse más a las grandes capitales occidentales.

Esta preponderancia occidental es la que trae el cine a tierras latinoamericanas de la mano de emisarios europeos, quienes cargados de películas, muestran escenas cotidianas de algunas ciudades del otro lado del Atlántico, arriban con *le cinématographe*. Este colosal aparato se afianza en las capitales americanas como un bien aristocrático o de quienes pueden asistir a las funciones privadas, en casas de burgueses o a aquellas costosas presentaciones, realizadas en teatros de renombre local.

Estas películas reflejan la conformación de las grandes ciudades y capitales del continente, que alzan vuelo como producto de la industrialización, de la diferenciación de clases sociales según los ancestros raciales y el apellido, de la migración interna de las periferias a los centros poblados y la llegada de extranjeros. Los filmes⁷² que se presentan sobre las capitales locales, ofrecen un imaginario ligado a la modernidad de las sociedades europeas o norteamericanas y al poder económico.

Cuando el sonido invade las pantallas de cine, las primeras experiencias latinoamericanas –aunque tardías–, construyen un cine sonoro para las masas, recurren a la territorialización y determinación de los espacios llamados “campo” y “ciudad”, a través de la música⁷³ y el drama localista. En el imaginario cinematográfico latinoamericano al campo se lo visibiliza como un lugar “fuera de lugar”, un *outsider*, dotado de rasgos de naturaleza áspera y pobreza extrema, muestra una existencia vinculada al trabajo agrícola, apartada de las comodidades propias de las urbes latinas modernas y del estruendoso ruido citadino: las películas de ranchos, de retratos periféricos con locaciones y personajes campestres conforman filmes en donde aparece el “gaucho” argentino, el “charro” mexicano, el “gaúcho” o “guadeiro” brasileño o el “guajiro” cubano.

⁷² Revise el Capítulo I, literal 1.3.6. “El Cine de las Grandes Urbes Latinoamericanas”, pág. 45-53.

⁷³ El papel de la industria musical en los primeros años del cine sonoro en Latinoamérica es fundamental. Figuras de la música popular como Libertad Lamarque, María Félix, Pedro Infante, Jorge Negrete, Carlos Gardel, Grande Otelo, Carmen Miranda, entre otros, aparecen en los filmes de esa época interpretando temas musicales. Esta situación facilitó la masificación del cine latinoamericano dentro de sus terruños, edificando también grandes estudios musicales como Argentina Sonó Films y Lunitón.

El cine latinoamericano, se desliga de la “imitación” de los proyectos cinematográficos de Europa y Estados Unidos, y se adentra en las entrañas de sus pueblos y habitantes. En los dramas campestres se retratan situaciones de desesperanza, de tragedias humanas, pero también, se conforman ambientes cómicos, irreverentes, todos confinados dentro de contextos conmovedores, de arrabales, de periferias maldecidas. La película *Allá en El Rancho Grande*, del mexicano Fernando de Fuentes, en 1936, muestra como se expone al “charro” –campesino– y su vínculo con la alegría campestre; el filme no solo exhibe la existencia rural, palpa costumbres y formalidades propias del campo ligadas a la fiesta, con las rancheras y el amor de una mujer virgen. En el filme *La Guerra Gaucha* de 1942, también destaca la presencia del campesino y su entorno “salvaje”, esta vez personificado en una historia épica de tragedias “gauchas”; Lucas Demare descubre indómitos protagonistas que aupados por la Guerra de Independencia exteriorizan la rebeldía del hombre de las llanuras argentinas.

En 1943, Emilio Fernández filma, *Flor Silvestre*, sobre una historia trágica entre el hijo de un hacendado y una humilde mujer del campo que sufren las consecuencias de un secuestro; el drama cinematográfico como otros⁷⁴, en donde sus protagonistas son de orígenes campestres, está asistido de melodías folklóricas que estimulan la melancolía del público que los presencia.

A diferencia del campo y de aquellos filmes que toman éste contexto como hilo

⁷⁴ Véase *María Candelaria*, 1943, de Emilio Fernández.

conductual, a la ciudad se le otorga el grado de “tierra prometida”, de modernidad, un lugar, donde los sueños se hacen realidad y el dinero abunda; no obstante la misma es un terreno conflictivo, peligroso, agobiante, colmado de gente local –ciudadina– y paisanos provenientes de las periferias rurales. Se ofrecen historias que vinculan el desencanto de los habitantes “foráneos” y sus experiencias de inmigración urbana, pero también se revelan las vivencias de los habitantes de las ciudades latinoamericanas “modernas”, a quienes la urbe alberga, colmando a los filmes de un realismo trágico: la ciudad es manipulada, recreada y reconstruida en sus ambientes y sus habitantes de forma espacial y temporal. Estas ciudades con memoria colonial y procesos de mestizaje recurrentes, aparecen cinematográficamente reflejadas como un centro cruzado de comportamientos, relaciones y costumbres sociales propias del espacio ciudadano, pero también, de las periferias del campo.

Los habitantes urbanos, las radionovelas, la música local, la literatura, confabulan para que los personajes de las capitales latinas –y ellas mismas– “evolucionaran” en “modernos”. “Latinoamérica asistió al despegue de cierto número de ciudades, algunas de las cuales alcanzaron muy pronto la categoría de metrópolis... entonces las regiones y los países giraron, aún más que antes, alrededor de las grandes ciudades, reales o potenciales. Y cada una de ellas constituyó un foco sociocultural original en el que la vida adquirió rasgos inéditos” (Luis Romero, 2001:46)

El cine muta su fisonomía junto a las ciudades latinoamericanas y sus novedosas

construcciones y con ellos la forma de verlas y descubrirlas desde un sentido abstracto y fílmico. En Buenos Aires⁷⁵, *Luces de Buenos Aires*, en 1931, de Adelqui Migliar, presenta a la ciudad porteña como una metrópoli imponente, monumental: el tren llega a la capital y la protagonista, una cantante de provincia, divisa las calles bonaerenses, los edificios y el puerto que hace percibir progreso por doquier. La paisana encontrada y librada de las periferias por los buscadores de talento ciudadanos, muestra fragmentado el desarraigo de la protagonista y el vínculo afectivo de su par, un gaucho personificado por Carlos Gardel, quien la busca y la encuentra “urbanizada”, afirmada por una ciudad que la transforma según sus imposiciones: “*dejelá ella no tiene la culpa, es Buenos Aires*” le dice a Gardel uno los apoderados que trasladaron a la cantante campesina a la capital, como explicándole que la ciudad ha modificado a su mujer.⁷⁶

Los Muchachos De Antes No Usaban Gomina, en 1937, de Manuel Romero ofrece un filme celosamente afín a una ciudad que atormenta a los ricos ciudadanos, personajes que en el filme son deslumbrados por una vivaracha prostituta de cabaret, un lugar recurrente en los filmes de temática urbana. Buenos Aires también es mostrada como un territorio apremiante en 1937, *La Fuga*, de Luis Saslavsky, donde muestra a la ciudad de forma casi documental.

⁷⁵ Para la década de los años 30, la Republica de la Argentina produjo más de 100 filmes sonoros, que constituían gran parte de la cinematografía latinoamericana de aquel entonces, estableciéndose a la cabeza de la producción cinematográfica en el continente, solo por debajo de Hollywood.

⁷⁶ Historias de ciudad cargadas de tragedia, de engaños, de amor que llevan el nombre de “melodrama prostibularios”. Véase *Melodía de Arrabal*, 1933, de Louis Gasnier ó *La Mujer del Puerto*, 1934, de Arcady Boytler.

Ganga Bruta, en 1928, de Humberto Mauro, particulariza conflictos del personaje principal con la gran Río de Janeiro: la ciudad es convertida en testigo y acusadora de un crimen, que se ve reflejado en la mirada y el caminar frenético de los ciudadanos, mientras se recorren vistas de la ciudad. Esta ciudad brasileña es fuente de inspiración, para abordar de forma vívida temas relativos a su construcción social. A continuación, el mismo Mauro, se adentra en la médula de la ciudad, en los lugares menos comerciales y turísticos de la urbe en *Favela dos Meus Amores –Favela de mis amores–* en 1935, mostrando el interior de los barrios marginales de Río y las penurias de sus habitantes.

En ese afán por visibilizar a los marginales de Mauro, México aparece en *Nosotros Los Pobres* de Ismael Rodríguez, en 1947, una cruenta representación de los abusos cometidos a los desposeídos, que buscan la manera de sobrevivir confinados en los arrabales. Antes, en *Campeón Sin Corona* de 1945, realizada por Alejandro Galindo, se hace referencia a la idiosincrasia del comportamiento social de un barrio que apoya a un boxeador convertido en héroe de su ciudad.

Posteriormente, *El Bruto*, dirigida por Luis Buñuel, en 1952, descubre la avaricia de una ciudad violenta, que atraviesa por una época de resurgimiento económico, lo que ha traído consigo varios problemas; Pedro el carnicero, representa la crueldad de un México que se ha vuelto intolerable. Buñuel, en 1950, ya desenmascara a la ciudad capital, en *Los Olvidados*. Similar, *Río 40 Graus*, en 1955 y *Río, Zona Norte* de Nelson

Peira Dos Santos, en 1957, está última sobre la historia de un cantante de samba que busca trabajo y recorre Rio de Janeiro, por la franja pobre de la urbe, mientras le hace frente a las desigualdades sociales. En esa línea de referencia aparece el filme *Tire Dié*,⁷⁷ de Fernando Birri, en 1958, mostrando el diario vivir de los chicos de la calle, de otra urbe argentina, Santa fe. Este tema aparece en, *Buenos Aires*, en 1960 y *Los Inundados*, en 1961, de Birri, *Cinco Vezes Favela* compuesta de cinco filmes dirigidos por Marcos Faria, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade y Leon Hirszman en 1962; *Crónica de Un Niño Solo* en 1965, de Leonardo Favio y *Peixote* de Hector Babenco, en 1981.

En 1968, la ciudad de “El Dorado”, nombre simbólico tomado de aquella urbe pre-colonial jamás encontrada, representa a la inconformidad social de ciudades brasileñas con la burguesía que se autentifica en su patrimonio. Lo propio hace *Memorias del Subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea, con La Habana en plena época de transición al gobierno revolucionario. Buenos aires, aparece, otra vez en la memoria de los expatriados en *Tangos, el exilio de Gardel* de 1986, de Fernando Solanas, que recoge la trágica historia de una patria resquebrajada por la dictadura. *Sur* en 1988, de Solanas, es la secuencia de la anterior y parte justo en el regreso de aquellos exiliados a su ciudad natal, a una zona específica de la urbe bonaerense, entrecruzando historias que tienen un vínculo común.

⁷⁷ La película representa el inicio del movimiento cinematográfico conocido como el “Nuevo cine latinoamericano”, en el que los realizadores adquieren el compromiso moral de reflejar la realidad político social de las ciudades y países latinoamericanos sin escatimar detalles.

Los escenarios urbanos son coprotagonistas de historias cruzadas en *Caídos del Cielo*, en 1990, de Francisco Lombardi, pasan dramas sociales que suceden en la intimidad de Lima, de La Habana, en *Fresa y Chocolate*, 1994, de Tomas Gutiérrez Alea, que aborda una temática contradictoria entre la revolución y las tradiciones de un pueblo, de una ciudad.

La violencia urbana y la segregación social contemporánea reúne a Medellín, en *La Vendedora de Rosas*, 1998, de Víctor Gaviria, a Quito, en *Ratas, Ratones y Rateros* de Sebastián Cordero, a Lima, en *Tinta Roja*, 2000, de Francisco Lombardi, a México D.F., en *De La Calle*, 2001, de Gerardo Trot y *Amores Perros*, 2000, de Alejandro González Iñárritu; y a Rio de Janeiro, en *Cidade de Deus*, 2002, de Fernando Meirelles. Buenos Aires vuelve a recordar crisis sociales en la violencia y represión de la dictadura, en *Garage Olimpo*, en 1999, de Marco Bechis, y en la crisis económica provocada por un saqueo burgués, es representado en *Nueve reinas*, 2000, de Fabián Bielinsky.

La ciudad documentada, grabada en su expresión natural, no alterada, recoge los espacios sinceros de las costumbres y la dinámica social de las urbes, en 2003, con *Suite Habana* de Karim Aïnouz, *Fuera de Juego* de Víctor Arregui y *Días de Santiago* de Josué Méndez, producciones que muestran una cara desconocida para dramas de ficción de las ciudades de La Habana y Quito, respectivamente. O ciudades que encierran confesiones íntimas de sus habitantes en la ciudad en Rio de Janeiro en *Madame Satã*,

2002, de Karim Ainouz o *Cuando Me Toque A Mi*, 2006, de Víctor Arregui, en Quito.

La ciudad que inspira, modela o ejerce un filme, es similar a un “collage” de imágenes, tan distinta en cada película como el territorio de donde procedieron dichas creaciones cinematográficas.

2.3.1. Ciudad de México –México D.F.– (distrito federal)

Mientras México se alejaba de las políticas socialistas de los años 30 y entra en una época de “unidad nacional”, México D.F. es la capital cinematográfica de América Latina,⁷⁸ debido a la serie de restricciones –como no proveer de película virgen para rodajes– que impuso el Gobierno de Estados Unidos a su par de Argentina, por considerarlo aliado del régimen “fascista” y “nazi”.

México ingresa en una “era de oro”, una etapa en la cual, la ciudad de México se convierte en sinónimo de películas, y con esto, en destino de varios cineastas europeos que se ven atraídos, por la expansión del cine mexicano y su industria. Llegan Antonio Moreno y Luis Buñuel, dos directores españoles que marcan la cinematografía mexicana: Moreno filma, *Santa*⁷⁹ en 1931, sobre la historia de una prostituta de burdel que tiene a la ciudad como escenario, un escenario que se convierte en locaciones

⁷⁸ En Los Estados Unidos de México, la producción cinematográfica aumenta de 27 filmes en 1940 a 121 filmes en 1950.

⁷⁹ Antes en México se habían filmado *Más Fuerte Que el Deber* de Rafael Sevilla, *Náufragos de la Vida* de Salvador Pruneda, y *Soñadores de Gloria* de Miguel Contreras, todas películas de 1930 y con sonido de discos sincronizados *Vitaphone*.

populares, reconocibles, como algunos rincones de Chimalistac, la casa del torero “El Jarameño”, en la colonia “Hipódromo Condesa”, el “Hospital de Jesús” apostado en el centro de la ciudad y donde aquella cabaretera⁸⁰ –que habló por primera vez con acento mexicano inaugura los filmes sonoros hechos en territorio latinoamericano–, sucumbe por una mortal enfermedad.

Buñuel por su parte, establece un antes y un después del cine mexicano, cuando estrena *Los Olvidados* en 1950, película que cambia la forma de ver y asumir a la ciudad y su realidad. La ciudad que antes se percibía como un participante omnipresente y de planos generales, aparece en detalle, logra consolidar historias encerradas en la urbe, con una línea narrativa determinada por los escenarios o contextos que sólo se fraguan *in situ*.

2.3.1.1. *Los Olvidados*

“Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes... ..México, la gran ciudad moderna no es la excepción a esta regla universal. Por eso esta película, basada en hechos de la vida real, no es optimista, y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad.” con estos caracteres Luís Buñuel⁸¹ da paso a un filme inclemente, que

⁸⁰ El personaje de la prostituta, cabaretera, se vinculó a la urbe como parte de la ciudad y sus vicios. Véase también *Víctimas del Pecado*, 1950, de Emilio Fernández.

⁸¹ El director español filmó la vanguardista *El Perro Andaluz* en 1929, *La Edad de Oro* en 1930 y el documental *Las Hurdes, Tierra Sin Pan* en 1933 en una región fronteriza entre Francia y España. En México realiza *Gran Casino* en 1947 y *El Gran Calavera* en 1949.

muestra a una ciudad de México, vil y desalmada. *Los Olvidados*, de 1950, narra la tragedia sobre la supervivencia de unos impúberes en una barriada marginal de la Ciudad de México.

Pedro quien comparte protagonismo con la propia urbe, recibe a “el Jaibo” un delincuente juvenil que regresa a su “territorio”, a esa barriada que lo cobija y en la cual posee un sequito de discípulos que al igual que él están abandonados, sin familia y que agrupados tratan de sobrevivir diariamente en las calles de la ciudad, que los ha abandonado a su suerte, sumiéndolos en la violencia y la marginalidad de su existencia.

Los violentos residen en una ciudad que se muestra en construcción, referenciada en aquel edificio donde es lapidado el ciego y asesinado, uno de los discípulos de “el Jaibo” por él y su criminal grupillo infanto-juvenil. Otro abandonado, un niño campesino que se encuentra desorientado y abrumado por la ciudad, evoca la inmigración “inevitable” hacia el centro desde las periferias, el desplazamiento, la urbanización –o modernización– obliga, así como, el mestizaje de las tradiciones, costumbres rurales y mitos.

México luce apremiante, insegura, parece atiborrada de jovenzuelos abanderados de la criminalidad y la crueldad, características con las que esta ciudad los ha moldeado. “Jaibo”, Pedro y los otros “marginales” son herederos de las fechorías de la urbe cuando roban, dañan, matan; como aquel pederasta que persigue a un niño, agobiado por las

vitruinas iluminadas en las calles del centro de la ciudad, que se muestran a modo de alucinación.

En *Los Olvidados*,⁸² la mirada de Buñuel perpetúa el estilo de su filme documental *Las Hurdes, Tierra Sin Pan*, desnudando a la ciudad de México, revelándola como mestiza, sostenida en la miseria de los marginales, fragmentada por la modernidad que ha abandonado a unos muchos y ha bendecido a unos pocos. La naturalidad de sus actores, los escenarios reales, la constante presencia de la muerte, los sueños y el destino –fatal, en algunos casos– se aglutinan dentro de la ciudad, hacen del filme un retrato del México DF que se percibe realista, pero encierra una perspectiva surrealista, subliminal propia del director español.

⁸² La película de Buñuel sobre un México desconocido inspirará a Octavio Paz y Julio Cortázar a escribir sobre la obra y su vinculante argumento la ciudad. *Los Olvidados* también será reconocida como inspiración para Nelson Pereira Dos Santos, Fernando Birri, y Arturo Ripstein.

2.3.1.2. El Callejón de Los Milagros

El cine mexicano que había apostado durante gran parte de su trayecto al melodrama de arrabal, a la nostalgia simbolizada en las voces de sus cantores más representativos, al desamor o el engaño, sirve de inspiración a Jorge Fons, quien realiza una película melodramática dentro de una vecindad ubicada en un callejón del centro “colonial” de México. En ese lugar, las historias de tragedias individuales de los personajes se entrelazan, se fusionan cuando se desarrollan dentro de ese espacio barrial.

El Callejón de los Milagros, de 1995, presenta oscuros protagonistas que luchan por sobrevivir a la pobreza, a la desventura de sus existencias, a los pruebas de la vida cotidiana dentro de la ciudad. La película de Fons es un melodrama urbano que incluye a la suerte, como parte del contexto de México DF. Un drama social que a medida que avanza la cinta se entrelaza con los sueños, el amor y el desamor, las oportunidades y los fracasos, el machismo, la homosexualidad, la migración, la drogadicción, el engaño, la prostitución, las necesidades, todas estas características fungen como específicas de la metrópoli.

El filme muestra a tres personajes principales de la vecindad que se convierten en protagonistas de sus propias historias y a la vez de las historias de los demás personajes. Las historias tienen un vínculo en común, y es que las tres empiezan dentro de la cantina “Los Reyes Antiguos”, un lugar habitual de las barriadas céntricas mexicanas. El dueño “Don Ru” o Rutilio, un hombre excesivamente machista, cansado de su esposa

se ve tentado por experimentar nuevas sensaciones y se relaciona con un hombre mucho más joven que él, la ciudad será testigo y cómplice de este amor secreto disfrazado en los baños públicos, en su propia cantina, en las calles y en los pasillos del callejón de la vecindad. “Susanita” la dueña de la pensión, una vieja solterona y avara, busca al hombre de sus sueños y se enreda con “Guicho”, la mano derecha de “Don Ru”, un aprendiz de “gigoló” un ser urbano que busca convertirse en millonario, robando. “Almita”, una joven hermosa y sensual, quien vive con su madre, una lectora de tarot, se enamora de Abel, un muchacho pobre que se va a Estados Unidos acompañando a su mejor amigo “el Chava”. Alma, se refugia en los brazos de José Luis, un “ricachón” de otra zona de la ciudad, quien termina acarreándola al mundo de la prostitución, del cabaret, sinónimos de la modernidad y el progreso de una ciudad. Este particular situación recuerda a los desprotegidos marginales que son “obligados” y humillados por las clases pudientes de la urbe amoral.

En *El Callejón de los Milagros* la tradición del melodrama cinematográfico dicta que el destino confabula para que los personajes sean desafortunados en gran parte del trayecto del filme hasta llegar a la conclusión con un final feliz, sin embargo Fons⁸³ alude a la suerte y agrega temas irreverentes, inaceptables y, a su vez, comunes en las sociedades latinoamericanas y sus metrópolis, sin un final aparentemente esperanzador.

⁸³ Véase en *Principio y Fin*, 1993. Arturo Ripstein y Jorge Fons ya habían aplican la temática urbana como narrativa del melodrama.

La ciudad de México DF se presta, también como escenografía, protagoniza las historias paralelas, coexistiendo con cada uno de los dramas y sus personajes.

2.3.1.3. *Amores Perros*

Alejandro González Iñárritu presenta los problemas sociales más comunes que afectan a la sociedad mexicana, en la que tanto ricos y pobres sufren la marginalidad y la violencia de una urbe convulsionada. En *Amores Perros* se mezclan tres historias de vida que se cruzan en un tiempo y lugar determinado, historias que muestran un punzante escenario con su contexto en la contemporánea Ciudad de México. El filme intenta abordar a toda la urbe, porque están la ciudad, sus barrios y varias vecindades.

Un accidente de tránsito en una calle de la ciudad se convierte en el punto de encuentro –y partida– para tres historias de amor dispersas que se encuentran esa sola vez. Octavio un muchacho, fantasea con Susana, la esposa de su hermano y busca conseguir dinero para escaparse con ella, a cambio, ofrenda a su perro en espeluznantes escenas realizadas en tugurios clandestinos de la ciudad; la obsesión por Susana termina en tragedia.

Valeria Maya es una modelo famosa y cotizada en México, su imagen adorna los letreros apostados en las zonas comerciales de la urbe; después del terrible accidente queda discapacitada y se enclaustra en el lujoso departamento que compró con su amante Daniel, quien nunca se mudará a vivir con ella.

“El Chivo” un ex guerrillero convertido en indigente, abandona a su hija “Mave” cuando aún es pequeña, rescata perros de la calle y los convierte en sus amigos, de esta manera, busca aminorar el dolor y la frustración de su pasado; él no puede retomar la relación con su hija. El encuentro fortuito de estos tres personajes, hace que la vida de los tres cambie, al igual que sus suertes auspiciadas por una ciudad de paso acelerado, que termina por convertirse en protagonista del drama.

México es presentada a través de los diálogos e historias de estos personajes con sus compañeros de tragedia, que asoman y desaparecen dentro de una línea temporal de narrativa urbana, que visibiliza tanto al marginal, representado por “el Chivo”, como al pudiente, representado en Daniel y su amante Valeria, en “Mave”, y en medio está Octavio. La avenida donde sucede la colisión es la misma por la que cruzan ellos. Estos personajes que son tan distintos y diversos al igual que sus contextos sociales, terminan vinculados por la urbe.

2.3.2. Buenos Aires

A orillas del Río de la Plata, la cosmopolita Buenos Aires ha sido para la cinematografía latinoamericana una ciudad ligada con la vanguardia del cine y su trayectoria. La capital argentina, sinónimo de grandes películas, ha sido filmada con mirada poética, musical, mordaz y en gran parte trágica. Desde el primer filme sonoro argentino *¡Tango!* de Luis Moglia Barth, hecho en 1933, incluyendo a *Calles de Buenos Aires* de José Antonio

Ferreira en 1934, la urbe bonaerense está atada al tango, a las barriadas y a los dramas personales de quienes la habitan.⁸⁴

La “Década Infame”, la convulsión política del “Peronismo”, el “Proceso de Reorganización Nacional” con Videla a la cabeza y el saqueo de 2001, consignan a Buenos Aires un estatus dramático, fatal, conmovedor y con ello una forma íntima de mirarla y escucharla. La ciudad porteña, emerge, por una parte, manifestada a cuenta gotas, casi sobreentendida, imaginada, excluyendo lugares comunes, volviéndola simbólica. Y por otra es reconstruida y mostrada con realismo, de forma documental. Buenos Aires aparece personificada en precarios espacios, en el barrio, pero también en sitios privados que cuentan parte de las historias políticas, sociales y culturales de la urbe.

2.3.2.1. *La Historia Oficial*

El Himno Nacional argentino cantado por un grupo de jóvenes estudiantes, inaugura el filme que Luis Puenzo cita a una Buenos Aires, en traumático regreso del país, a la cordura y de paso a la democracia. *La Historia Oficial*, de 1985, cuenta un drama ligado a la historia escrita de una ciudad que fue cómplice de la desaparición⁸⁵ y exilio de sus hijos.

⁸⁴ Véase *El Organito de la Tarde*, de 1925, y *El Cantar de Mi Ciudad*, de 1930, películas dirigidas por José Antonio Ferreira.

⁸⁵ Véase *Garaje Olimpo*, en 1999, de Marco Bechis o *La noche de los Lápices*, en 1986 de Héctor Oliveira, películas que abordan el tema de los desaparecidos de forma vivencial y con la ciudad de Buenos Aires sitiada.

Alicia, una maestra de colegio se niega a aceptar la verdad que, las altas esferas bonaerenses se encargan de borrar en los libros o en publicaciones autorizadas, en los registros policiales, en los noticieros, en la censura de la prensa, y ella, finalmente termina aceptando como cierta. Puenzo, en el filme, critica a la dictadura, pero también arremete contra una parte de la sociedad argentina que calló y miró para otro lado, mientras sucedían las tragedias.

“Gaby” una pequeña niña entona la canción “en el país de no me acuerdo” como notificando la memoria esquivada de una ciudad que aparece silenciosa. Alicia, su madre adoptiva, intenta criar a su hija, según las convicciones adquiridas en las costumbres citadinas de los opulentos, y justo de ahí, irrumpe Ana, una amiga de la familia que regresa de Europa a su natal ciudad, después del exilio.

Los recuerdos de las torturas y violaciones a las que era sometida, y las anécdotas de sus desventuradas “compañeras” de presidio que perdieron a sus hijos en reclusión, siembran la duda en Alicia, quien empieza a cuestionarse temas relacionados con su misma conciencia. “Gaby” grita horrorizada, sus primos han entrado violentamente con pistolas de juguete, a su cuarto, mientras ella jugaba con la muñeca que le regalo Roberto,⁸⁶ su padre adoptivo; la escena conmemora la violencia con la que irrumpían las tropas del Dictador Videla a las casas de los “comunistas”.

⁸⁶ Roberto es el símbolo de los habitantes de Buenos Aires que se beneficiaron con la dictadura. Él representa a aquellos que se enriquecieron con negocios corruptos a cambio de su silencio.

Un alumno de su clase recuerda una parte de un texto donde se expresa la voluntad de la dictadura militar: “un habitante de Buenos Aires ni ebrio ni dormido debe tener expresiones contra la libertad de su país”, mientras otro lo confronta, hablando con rabia “la historia la escribieron los criminales”. Alicia reniega de este legado histórico publicado en los libros, justifica la labor y las protestas incansables de “Las Madres de Plaza de Mayo” en el centro de la ciudad. Su hija puede ser hija de una desaparecida, una mujer que habita en la memoria de una lista. La profesora termina descubriendo que su esposo Roberto, así como la ciudad de Buenos Aires, esconden el pasado y reprimen la memoria, apoyándose en *La Historia Oficial*, que no se parece en nada, a la verdad ignorada de la historia no oficial.

2.3.2.2. *Tango Feroz, La Leyenda De Tanguito*

“Tanguito” escribe en las paredes del “subte”—subterráneo— la palabra “mierda” como símbolo de lo que le ofrece Buenos Aires. Marcelo Piñeyro en *Tango Feroz, La Leyenda De Tanguito* de 1993, ofrece una ciudad capitalina “cercada”, prisionera de las imposiciones, una Buenos Aires que trata de limitar y reprimir al diferente, al “radical” y con oportunidades a quien se ajuste a ella y no a quien la contradiga. Los setentas, son años en los que la dictadura cívico-militar encerraba a las ideas nuevas y criminalizaba la protesta social.

Tango Feroz abandera una generación militante, de consignas renovadoras, revolucionarias, que se expanden por todo Buenos Aires con los acordes del rock, en clandestinos bares. La ciudad parece impasible ante el cambio, como afincada en los poderes de los que tienen “guita” o poder político. *Tango* lucha contra lo establecido desde la marginalidad que la ciudad le propone, una marginalidad aupada en la represión. Él manifiesta su protesta de forma indefinida, en las canciones que interpreta, para liberar a su alma aprisionada por una constante patrulla federal que impide su sincera expresión. Esta capital argentina no solo junta a “Tango” con el proletariado y los bajos fondos, también está Mariana, una burguesa criada en la ciudad que ha “bendecido” a los suyos y de los que sin embargo reniega.

La urbe porteña ofrece al “rockero” una suerte cuando el destino cruza a Mariana, justo en las protestas estudiantiles de las que no es parte, pero que “Tango” asume como

suyas también: “Asesinos, asesinos, asesinos...” es el grito que retumba en una calle y es interrumpido por los gendarmes, aliados de los opresores que se enfrentan a los “revoltosos”. “Tango” y Mariana huyen despavoridos, logran entrar a un edificio de apartamentos, en él se esconden subiendo a la azotea. Vista desde las alturas, la ciudad es cómplice de lo que sería un amor incondicional, manifestado en su primer encuentro pasional, tan ardiente como las banderas que se queman justo abajo de ellos, en la calle.

Mientras suena una canción: “era una noche sin luna y yo deje la ciudad, ahora piso yo el suelo de mi bosque otra vez el verde de la libertad” se divisa las márgenes del Río de la Plata con Buenos Aires de fondo, cuando “Tango”, Mariana, Willy, “Ruso”, Pedro y sus “camaradas” salen de aquel bar clandestino y empiezan a caminar jugando.

Esta escena muestra el desamor de sus jóvenes por su ciudad, por esa cárcel de la que quieren salir, una urbe que luego extrañará a sus hijos olvidados, por los registros de una Buenos Aires de Videla, que los ve nacer, pero que nunca más les acompaña. “Tango” termina devorado por la locura con alucinaciones insanas, provocadas por la violenta ciudad –racista– porteña, marginal, que lo encasilla con el apelativo de “negrito” y confinándolo a una cárcel y después a un manicomio del que nunca saldrá.

Sus camaradas continúan viviendo, pero viven, según lo que Buenos Aires impone: los estudiantes dejan las pancartas solas, Mariana regresa a su estatus burgués, Willy y “Ruso” venden uno de los temas de “Tango” a los mismos productores que el autor ha

rechazado, Pedro, aquel documentalista, que filma los “bordes de la vida” cambia sus imágenes realistas por la publicidad.

2.3.2.3. *Pizza, Birra y Faso*

Con este filme, Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, en 1998, muestran a la capital argentina desde sus adentros marginales, desde espacios poco visibilizados. Buenos Aires se convierte en un campo de conquista, un escenario de batallas diarias, cotidianas, urbanas, producto de la diferenciación de clases sociales, a la que unos jóvenes marginales intentan hacer frente, mientras tengan a la mano una pizza, cerveza y cigarrillos, aunque la ciudad se muestre hostil, agresiva, expresada en actos de violencia física y verbal.

Esta película inaugura las imágenes de los desvalidos, de los niños callejeros,⁸⁷ de los mendigos, habitantes de las estaciones del tren, de los puentes, de las avenidas del centro de la ciudad. Ahí están los protagonistas: “el Cordobés”, “Frula”, “Megabom”, Pablo y Sandra, quienes frecuentan el Obelisco, la calle Florida y el barrio de La Boca. Todos ellos, indómitos personajes de la urbe porteña, en la que se dedican a “tranzar” a quienes no son como ellos, a los que viven en las zonas seguras de la ciudad.

⁸⁷ Véase *La Vendedora de Rosas*, en 1998, de Víctor Gaviria. La violencia de la ciudad en el protagonismo de una niña que trabaja en las calles.

Buenos Aires, se muestra partida, separada en “castas”, en clases diferenciadas por el lugar de morada: zonas beneficiadas por la urbe y su economía, y otras olvidadas en las márgenes de la periferia.

Para el “el Cordobés”, Pablo y los otros de la ciudad o parte de ella es su territorio de guerra y a la vez su casa, una morada –invadida, tomada– asentada en las posibilidades de su pobreza circunstancial. Ellos desconocen a la otra ciudad, una frontera urbana cruza cuando el estómago apremia, es un lugar incógnito, donde viven aislados, aquellos que no roban –al menos de manera tradicional– para vivir de forma “decente”.

La ciudad es una para los pobres y otra para el resto, un resto víctima de la violencia de la capital y a su vez, urbe victimaria cuando reniega de su gente, la menos favorecida. “El Cordobés”, “Frula”, “Megabom” y Pablo representan a la clase urbana de los marginales, los enajenados, aquellos que son resistidos por ser “desiguales”. La pizza, la birra –cerveza– y el fasso –tabaco–, simbolizan, el contexto de la pobreza de un sector de la población urbana de la provincia⁸⁸ de Buenos Aires, que libra día a día una lucha contra el sistema predominante en la nación, y que no tiene otra salida, sino, la de rebuscarse la vida en una la urbe que los niega cualquier oportunidad para triunfar.

⁸⁸ Véase *El Bonaerense*, en 2002, de Pablo Trapero. El filme narra la historia de un hombre humilde de la provincia de Buenos aires que llega a la gran ciudad porteña para mejorar su vida.

2.3.3. Río de Janeiro

La ciudad se vincula con la música de samba y la batucada, y se ha establecido como centro poblado del progreso cultural. Mientras, en las otras metrópolis del continente, la modernidad llega en forma de construcciones y calles calcadas de Europa. Rio de Janeiro abre las puertas a la vanguardia de movimientos plásticos, literarios y estéticos.⁸⁹

El estreno de *Voz do Carnaval*, de Humberto Amuro, en 1933, primer filme sonoro de Brasil, hace que el cine brasileño se afine en los alrededores de los territorios costeros de la gran ciudad de “Rio”, después de estar, en otras ciudades de prolífera producción fílmica, como Sao Paulo, Recife, Bahía, Porto Alegre y Bello Oriente.

La modernidad –el desarrollo– urbana, política y cultural presente en Rio de Janeiro – Brasilia y Sao Paulo– trae consigo una eminente migración interna que termina, algunos años después, apostada en precarias casas, en las favelas,⁹⁰ compartiendo paisajes con las grandes estructuras y símbolos arquitectónicos de las urbes brasileñas, un tema, varias veces citado en los filmes del *Cinema Novo*.⁹¹

⁸⁹ En Brasil nace un movimiento pro modernista: el *movimento antropofágico brasileiro*, que se basa en la mezcla de la raza africana y la latina, como origen de la cultura brasileña. Esta corriente de influencias urbanas tiene influencias en los conceptos de Karl Marx, Sigmund Freud, la corriente surrealista, el dadaísmo, el cubismo, los escritos de Francis Picabia y de Jean-Jacques Rousseau.

⁹⁰ Véase *Favela dos Meus Amores –Favela de Mis Amores–*, 1935, de Humberto Mauro.

⁹¹ Esta corriente renovadora del cine brasileiro, está vinculada a la ciudad y sus contrastes. Su lema era: *Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça* –una cámara en la mano y una idea en la cabeza–. El *Cinema Novo*, que retrata la realidad social, la diferenciación de clases y la historia, sirve como influencia para directores como Waltwer Salles.

2.3.3.1. Rio, 40 Graus –Río 40 Grados–

Rio recibe el sol calcinante de un día de verano y sus habitantes se alistan para salir a buscárselas, desde aquellas precarias favelas. Cinco pequeños vendedores son los personajes que escoge Nelson Pereira Dos Santos, en 1955, para revelarnos a la ciudad de Rio de Janeiro, desde cinco contextos, todas ellos subordinados a la cotidianidad de una urbe en progreso. La ciudad se muestra enredada o sectorizada o unida por las historias paralelas que suceden dentro de ella. Sus habitantes urbanos se mezclan en *Ipanema, Copacabana, Quinta de Boa Vista, Maracanã, Pao de Açucar, Corcovado.*

Las imágenes aéreas de la ciudad corren la cortina del escenario que representa Rio de Janeiro, mientras los niños trabajadores se aprestan a recorrer sus calles, playas, monumentos y edificios emblemáticos, buscando deshacerse rápido del maní que tienen para la venta, juntar 30 *cruzeiros* para comprar un balón de fútbol. Aquí las historias de los pequeños vendedores convergen con las de una ciudad en pleno movimiento, historias que involucran a más personajes, descubren clases sociales, corrupción, peleas, sentimientos encontrados, mendicidad, muerte, fútbol, carnaval y samba.

“¿Dónde vives?” le pregunta una mujer a Pedro uno de los vendedores de maní, el responde, “en el cerro”, a lo que ella curiosa, contesta asombrada “¿dónde?” este diálogo encierra una confesión directa, ella no está cercana al mundo del pequeño, ni él

al de ella, a pesar de compartir el mismo espacio, el teleférico que los lleva al *Corcovado*.

Rio de Janeiro actúa como mediadora, otorga a cada personaje su espacio en el filme y en la ciudad, los personajes que habitaban en el día –la mujer que va al mercado a hacer compras, la madre enferma, su vecina, los burgueses en la playa, el cadete y su novia, los aficionados del fútbol– son reemplazados por otros que surgen en la temporalidad de la noche – mendigos, turistas, fiesteros–. En medio, aparecen los héroes de la jornada *Foginho* el futbolista, le reina de la escuela de zamba, la fiesta y el velorio de uno de los maniseros, todos ellos creados dentro de una misma ciudad, donde habitan miles de personas, cada uno representa una parte de Rio de Janeiro, una urbe concatenada superficialmente y que, sin embargo, se encuentra distante en la segregación, la marginalidad y el dinero.

2.3.3.2. *Estação Central do Brasil –Estación Central de Brasil–*

“Un niño que busca a su padre, una mujer que busca su corazón y una nación que busca sus raíces” así ha definido Walter Salles a su película, de 1998. Josué, el niño que pierde a su madre, revive los sentimientos de esperanza y bondad en una jubilada profesora de primaria, dedicada a escribir, en la estación central, cartas para analfabetos que tal vez nunca serán leídas por sus destinatarios. Ambos personajes se encuentran solos, en medio de una ciudad abarrotada, apresurada, caótica, representada en esta estructura, llamada *Estação Central do Brasil*, de donde parten presurosos los trenes

que traen y llevan a ciudadanos e inmigrantes, así como la historia de estos dos personajes.

Dora se gana la vida escribiendo cartas que encierran confesiones, anhelos, sueños, despedidas, de gente que renuncia al campo por acercarse a las oportunidades que les ofrece Rio. Consumida por la ciudad, Dora es una mujer sin moral, hostil, con un solo propósito en la vida: reunir dinero para comprarse una nueva televisión. Ana, la madre de Josué, recurre a la escritora, para que ella redactase una carta con un pedido para el padre de su hijo que vive en las afueras. El azar une a Dora con Josué, justo después de que Ana es atropellada y muere, mientras la “ciudad”, pasa por un momento el frenesí, de su cotidianidad a prestar atención al accidente. Josué queda solo entre el transitar apurado de los ciudadanos que, no se conmueven, ni se inmutan con su presencia.

La escritora de cartas, recoge al niño y se aprovecha de la condición marginal de este, y decide venderlo con el fin de conseguir su tan ansiado televisor. Sin embargo, Rio no ha acabado del todo con la conciencia social de Dora, que rescata al pequeño de un edificio de apartamentos, donde viven quienes lo compraron; una mafia que representa la podredumbre de la urbe. Ya juntos, Dora y Josué abandonan Rio de Janeiro, se retiran de la urbe, están solos y van en busca de una familia desconocida que habita en las periferias del nordeste de Brasil, en la zona rural.

Salles filma en *Estação Central do Brasil*, a una Rio de Janeiro totalitaria, aglutinadora, casi sin espacio para los individuos. La ciudad se aprecia, en los edificios ubicados como si se tratase de un panal de abejas, una floresta de concreto, donde habita la gente citadina, esa masa que no se detiene, salvo cuando aparecen la muerte o el dinero. El filme transita por una ciudad hostil, egoísta y violenta, a la que Dora deja, momentáneamente, para olvidar su desamor por la vida y a la que Josué quizás nunca más vuelva.

2.3.3.3. *Cidade de Deus* – *Ciudad de Dios*–

Las favelas y su parentesco cercano con la ciudad de Rio de Janeiro es el punto de partida para el filme de Fernando Meirelles, de 2002. Los barrios marginales, la historia de su conformación y sus habitantes, forman parte esencial, también, de la historia de una ciudad.

Las favelas, símbolo del progreso de los años 60, son asentamientos de personas que no poseen dinero y quedaron relegadas por los gobiernos de turno de las grandes ciudades de Brasil. La película de Meirelles recolecta este pasado “histórico” y la vida diaria de una de las zonas más pobres, violentas y con mayor extensión que ocupa la ciudad de Rio de Janeiro, la favela de *Cidade de Deus*: “la vida en la favela, que era un purgatorio, se transformó en infierno”. El filme presenta la otra cara de la ciudad de “Río”, la cara menos agradable de una ciudad cosmopolita, nacida del mestizaje, una mezcla que

origina el carnaval, la música, el espíritu libre de sus habitantes y, al presente sufre por la miseria y la violencia de sus barrios marginales.

“Rocket” un nativo de la favela, guía la historia, a través de sus vivencias, junto al lente de su cámara de fotos, con la que documenta la dinámica ignorada de ese fragmento de la ciudad. Allí, él convive diariamente con criminales, malhechores, que no conocen otra forma de vida, sino delinquir, y, apunte de drogas y bala, intenta abrirse espacio en una sociedad que lo rechaza: “¿Por qué quedarte en la *Ciudad de Dios* donde Dios te ha abandonado?”.

La tradición de la favela narra dramas que se apoyan en la supervivencia, la bondad, la amistad y las esperanzas interminables por querer salir de ahí. Las historias de sus habitantes se entrelazan a manera de espiral, algunas se unen con las de “Zee Pequenho” y “Bené” los dos reyes de la favela, quienes encaramados en sus pequeños poderes se afirman dueños de la ciudad entera, urbe impregnada de herencias malditas: “¿Un niño? Yo fumo, aspiro, he robado y matado. Ya no soy un niño, ya soy un hombre”.

Rio de Janeiro se vuelve esquiva, encierra y confina a sus habitantes menos favorecidos a vivir en aquellas orillas, sin trabajo, sin educación, sin servicios básicos, en condiciones infrahumanas. La ciudad de calles desgastadas, inconclusas, se divide en dos, cada una con una independencia inmóvil, cada una diferente a la otra, pero con el

mismo código postal, una la de aquellos que nunca entraron a una favela y la otra de quienes entraron a *Ciudad de Dios* y no salieron jamás: “Olvidé decirles que mi nombre ya no es Rocket... ahora soy Wilson Rodrigues. Fotógrafo.”

2.3.4. La Habana, Bogotá, Lima, Santiago y Otras

Posterior a la aparición del sonido en filmes locales se aprecia a la ciudad como protagonista. Las capitales latinoamericanas –del cine– en franco crecimiento –social– anuncian en las carteleras de sus cines locales no solo películas provenientes del norte del continente o del sur, si no que empiezan a inscribir títulos locales y en ellos, la ciudad presente: La Habana–Cuba, en *Romance del Palmar* de Ramón Peón, *Sucedió en La Habana* de Ramón Peón, en 1938, *Yo Soy Cuba* de Mijail Kalatozov, en 1964, *Memorias del Subdesarrollo* de Tomas Gutiérrez Alea, 1968, *Suite Habana* de Fernando Pérez, en 2003, *Habana Blues* de Benito Zambrano, en 2005, *Habana Station* de Ian Padrón, en 2011.

Bogotá–Colombia, en *El Sereno de Bogotá* de Gabriel Martínez, en 1950, *Raíces de Piedra* de José María Arzuaga en 1963, *Paco* de Rober O’neil en 1975, *La Gente de la Universal* de Felipe Aljure y *La Estrategia del Caracol* de Sergio Cabrera, 1993, *Es Mejor Ser Rico Que Pobre* de Ricardo Coral, en 1999.

Lima–Perú en *Juliana* de Fernando Espinoza Alejandro Legaspi, en 1988, *La Ciudad y Los Perros*, en 1985, *Caídos del Cielo*, 1990, *Tinta Roja*, en 2000, *Mariposa Negra*, en

2006, *No Se lo Digas A Nadie*, en 2008, de Francisco Lombardi; *Ciudad de M* de Felipe Degregori, en 2000, y *Días de Santiago* de Josué Méndez, en 2004.

Santiago–Chile *Un Hombre de la Calle* de Eugenio Liguoro, 1942, *Viaje a Santiago* de Hernán Correa, en 1960, *Tres Tristes Tigres* de Raúl Ruíz, *Largo Viaje* de Patricio Kaulen, en 1967, *Machuca* de Andrés Wood, en 2004, *Play* de Alicia Scherson, en 2005, *La Buena Vida* de Andrés Wood, en 2008.

Otras como Medellín–Colombia, *Rodrigo D Futuro* en 1990 y *La Vendedora de Rosas* en 1998 de Víctor Gaviria, *La Virgen de Los Sicarios* de Barbet Schroeder, en 2000, o Montevideo–Uruguay en *25 Watts* de Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, 2001.

Fulgencio Batista en espera a la nueva constitución en su “palacio” en La Habana.

Lima se debate entre terremotos, tsunamis y golpes de estado.

La crisis político-institucional colombiana, desemboca en el “Bogotazo”.

En Santiago, obreros asesinados en la “Masacre de la Plaza Bulnes”.

Quito recibe la noticia de la invasión del “Ejército del Perú” a territorio ecuatoriano.

Estos filmes que reúnen parte de la particularidad de sus ciudades, encierran en ellas, historias personales, de amor, de desengaños, de marginalidad, de segregación, de pobreza y son utilizadas como fuente de inspiración para el cine latinoamericano.

2.3.4.1. Memorias del Subdesarrollo

La revolución cubana implicó, en sus primeros años, una serie de cambios radicales en la sociedad cubana y los habitantes de La Habana. La calle, la voz del personaje, reflexiona para sus adentros sobre su ciudad, su país; descubre un sentimiento burgués, ajeno a los revolucionarios, pero que, sin embargo, no es distante. Tomas Gutiérrez Aléa, en 1968, enfoca la mirada a la dinámica de la capital de Cuba desde los ojos mismos de Sergio, un intelectual burgués que no huye de la revolución y que al contrario decidió quedarse.

Sus familiares se marchan presurosos, exiliados, él ha quedado solo en una ciudad que parece pausada, expectante. Sergio mira a La Habana desde su departamento, es el primer contacto que tiene con su “nueva” ciudad: “-la contradicción fundamental es una o la otra...”. Él recorre la urbe en búsqueda de su gente, de aquellos que, como él “no saltaron del barco”. Mientras, eso sucede, la urbe se vuelca en recuerdos de su memoria, una memoria ligada a la diferenciación de clases sociales, al poder, a las posiciones materiales que ya son parte de los activos del nuevo régimen, algo que no le molesta que parece no importar. Sergio se transforma al ritmo que se transforma La Habana, a la que en un inicio miraba de lejos. Sus pensamientos, sus recuerdos de imágenes imborrables, ahora forman parte de ella, de su revolución: “Hasta la victoria, Patria o muerte”.

2.3.4.2. La Estrategia del Caracol

Los desalojos en barrios marginales donde se asienta la pobreza y la exclusión social, son temas afines a las urbes latinoamericanas y su diario afán de progreso. Sergio Cabrera, en 1993, basa su película en un curioso hecho suscitado en “La Casa Uribe”, una edificación patrimonial de Bogotá que se encontraba “invadida” por desamparados.

En los años 80, se suscita el drama, las autoridades locales buscan nuevos espacios para el “desarrollo” urbano –la construcción de grandes edificios de apartamentos para ciudadanos de clases media y alta– y emprenden una “cruzada” de limpieza – desaparición, demolición– de los barrios marginales y las invasiones afincadas en zonas urbanas, dejan, literalmente, en la calle a familias enteras. El filme muestra a los habitantes, de dicha propiedad como parte de una “micro-urbe”, una ciudad distinta a la que existe fuera de esas paredes, solidaria, mancomunada, que tratan de buscarse la vida lejos de esa Bogotá que los ha apartado: la ciudad muestra la deshumanización de las clases altas y a la influencia social ejercida por las instituciones del estado –la justicia y la policía–.

En *La Estrategia del Caracol* las tradiciones mestizas heredadas de las zonas rurales, entrelazan la cruda realidad de los necesitados con la fantasía, y su anhelo de resistencia a ser expulsados, desterrados, de una ciudad que consideran su hogar. Cabrera en los personajes del “Abogado Romero” y el dueño de la propiedad, el “Doctor Holguin”, representa a la realidad de una ciudad, de un país que apuntala la desigualdad

económica y reprime la marginalidad de sus habitantes, que como “Don Jacinto”, el revolucionario, idea un plan surrealista para abandonar la propiedad y supervivir.

La Estrategia del Caracol termina convertida en una crítica a la sociedad colombiana – y latinoamericana–, a la iglesia –no a la fe ni a la religión–, que vela solo por los intereses económicos de unos pocos, sin miramientos, ni restricciones y con un completo desinterés por el “vecino”.

2.3.4.3. *No se lo Digas a Nadie*

El filme de Francisco Lombardi, de 1998, constituye una secuencia sobre una crítica social utilizando al contexto contemporáneo de la ciudad Lima como imaginario mágico. Lejos de utilizar su obra como un instrumento “hipodérmico” con el cual pretenda cambiar una realidad, el director peruano, descubre a una ciudad homofóbica, machista, de pensamientos obcecados, auspiciados por las clases dominantes, burguesas y sus tradiciones familiares. Joaquín, el protagonista, es el símbolo de los desprotegidos, un habitante de “palacios” burgueses que pese a su condición económica, garantiza un puesto preferencial en el “ranking” social, aunque por sus preferencias sexuales, forma parte de los marginales.

No Se Lo Digas A Nadie utiliza a la ciudad peruana intangible, como el prototipo de las sociedades Latinoamericanas de doble moral, de esas urbes consideradas progresistas, cosmopolitas, que se transforman u ocultan en la noche, consumidas por las

perversiones –las drogas, el libertinaje– de la modernidad, una Lima que acepta la hipocresía de la iglesia católica –heredada de la conquista española– y condena a los ciudadanos que no cumplen con la “normalidad” y pretenden revelarse en individuales.

2.3.4.4. *La Buena Vida*

“...es imposible encontrar una característica de Santiago. La única manera de sentir Santiago, de atrapar Santiago es ese abrazo más amplio, ese aceptar su complejidad. No tratar de que exista un centro o una postal. Es aceptar esta ciudad extendida y escurridiza, y sentirse cómodos con eso, no pelearle a la identidad...” (Alicia Scherson, 2005)

Dominada por la turbulencia que genera lo urbano, Andrés Wood, presenta en 2008, a Santiago como la ciudad de las causas perdidas, pero a la vez, de la esperanza, de los anhelos. Los sonidos de una caótica urbe que aparece borrosa, casi imperceptible, cobija los dramas de tres personajes, que buscan sellar sus aspiraciones, en medio de una Santiago cerrada, individualista, poco solidaria, incomunicada, que se niega a mirar al resto.

Teresa, Mario y Edmundo, viven dramas distantes, separados por su condición socio económica, en la extensión de una metrópoli que los enajena y brinda una temporal proximidad geográfica, física, Patricia, una mujer desventurada y pobre, raspa sus ajetreadas vidas. Santiago no se muestra distinta a otras urbes latinoamericanas, en ella

también, se trazan puestos, se pagan favores, se traiciona, se esquivo, se menosprecia y se miente, y aun así, se busca la felicidad: “Lo mejor es perseguir cosas imposibles... luego, cuando ya no lo haces, la vida no tiene sentido”.

La Buena Vida expone los fracasos de una existencia urbana marcada por el ritmo del trabajo, el dinero, el consumismo, el deterioro del concepto de la familia, de la comunidad.

2.3.4.5. Veinticinco Watts -25 Watts-

Montevideo-Uruguay aparece como un centro urbano fastidioso, aletargado, inmóvil, poblado por historias que giran en torno a pocas cuadras.

Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, en 2001, ubican el drama en un lapso de 24 horas, tiempo en el cual, la ciudad no termina de despertar. El filme inicia cuando uno de los protagonistas pisa excremento de perro en una acera, simbolizando lo que significa la ciudad para Javi”, “Seba” y “Leche”. Estos jóvenes ostentan un malestar con la capital uruguaya, les ofrece poco –como el trabajo de voceador de publicidad–, no les entrega nada, parecen autoexcluirse en sus calles desoladas, abandonadas para que circulen los tres y para unos cuantos, otros personajes del suburbio –el tendero, el dueño del videoclub, la abuela, el repartidor de pizza, la profesoras de italiano, el amor de juventud, el drogadicto–.

Las historias cercanas de los habitantes del barrio muestran la realidad latente, la desocupación, el aislamiento, la herencia de un país que se acostumbra a vivir en la sombra y que ha dejado a sus hijos presos en un aletargo perenne de aspiraciones distendidas, de un sórdido afán por explorar nuevos horizontes hasta donde lleguen los límites de su barrio, de su ciudad: “No, tengo que laburar. Tengo sueño aparte”. Montevideo se consume en los tabacos que prende “Javi” pensando en el desamor, en la “porno” que mira “Seba” o en la cama donde duerme y fantasea “Leche”.

2.3.4.6. *La Virgen de Los Sicarios*

El crimen es el protagonista cotidiano en las ciudades colombianas –y latinoamericanas–, en donde sus hijos atraídos, por el dinero “fácil” se convierten en víctimas y victimarios.⁹² Cali, Pereira y sobre todo Medellín poseen una historia vinculada con una violencia latente, heredada del tráfico de drogas y el contrabando.

Barbet Schroeder, director del filme y Fernando Vallejo, guionista y escritor de la novela homónima, en 2000, ponen en escena, el diario vivir de un adolescente que forma parte de ese colectivo de asesinos a sueldo, llamados sicarios. Las balas, la moto y la calle son actores fundamentales del relato, que se funde con la particularidad de una ciudad profundamente religiosa, respeta sus tradiciones y a la muerte, mientras menosprecia la vida.

⁹² Véase *Peixote*, 1981, de Hector Babemco.

Fernando, un hombre solitario, regresa de un largo viaje para morir –su deseo fehaciente– en el lugar donde creció y del que reniega, ahí conoce a Alexis, un joven sicario que le devolverá –contradictoriamente– las ganas de vivir. Junto a él redescubre la ciudad que había dejado atrás, una Medellín que, ante sus ojos, se presenta violenta, anárquica, deshumanizada, azarosa, como extraída de un “western” norteamericano.

En el filme aparecen los caseríos donde habitan los marginales, las calles y veredas, donde duermen los niños de la calle, sus monumentos e iglesias que fungen como el hogar de los sin hogar, todos reclusos en la inmensidad de una ciudad que les ofrece una corta existencia, que los desprecia y aborrece. La descomposición social de la urbe se encarna en la psiquis de sus habitantes, en la venganza de los deudos, que tienen que enterrar a familiares, amigos o conocidos, mientras la ciudad no se detiene, pues para ella, la muerte es un elemento habitual: “la fugacidad de la vida humana a mi no me inquieta... lo que me inquieta es la fugacidad de la muerte, esta prisa que tienen aquí para olvidar”.

La Medellín de Fernando y Alexis es el contexto, de una ciudad que se acostumbró a perder a sus hijos, que se apartó del respeto para convertirse en una urbe indolente con ciudadanos efímeros, que viven el día a día como premisa de supervivencia.

CAPITULO III

LA CIUDAD DE QUITO Y EL CINE

3.1. La Ciudad de San Francisco de Quito

Heredera de los “incas”, de los “shyris”, del mestizaje con los españoles, Quito asoma en la modernidad de sus edificios, en la historia de sus edificaciones patrimoniales, en la cotidianidad de sus habitantes, tan diversos y distantes como la desigualdad de clases sociales, autenticada en el racismo, el regionalismo, la exclusión y la marginalidad. San Francisco de Quito se construye sobre la bases de la ciudad en ruinas, desaparecida por el último general de la resistencia incaica, el General Rumiñahui. Desde ese entonces la ciudad ha atravesado cambios sociales y culturales, producto de ese mestizaje y desprecio por el de piel oscura y rasgos indígenas –o negros– deja la corona española, después de varias batallas, en el siglo XIX, constituyéndose como una amalgama de razas, clases sociales, religión, dialectos, posturas políticas, barrios y sectores.

Del seno de Quito, ciudad protagonista directa en la época de la independencia, nace el Estado ecuatoriano, que de bastión rebelde hace la capital del país. En la ciudad se gritan las primeras consignas en contra del imperio español, se afinca una ciudad amurallada en el centro y desolada en sus periferias, un cuadro desolador que no cambiara hasta siglos después –y solo parcialmente– cuando termina una ordenanza para el crecimiento urbano. Ésta llega acompañada del plan para la “modernización” de

la urbe y sus habitantes,⁹³ un compendio de normas administrativas, ideológicas y culturales que responden a la necesidad de las clases dominantes.

La ciudad franciscana a lo largo de su historia colonial, republicana y contemporánea, beneficia a unos pocos y posterga las ambiciones del resto, moviéndose bajo el lente fiscal e influyente de la Iglesia católica y el poder de la oligarquía. Quito, progresa hasta que la idiosincrasia de sus habitantes y gobernantes se lo permiten, sin desaparecer la discriminación racial, las brechas entre las clases dominantes, la burguesía y el pueblo – la masa quiteña– que sigue coexistiendo, bajo un telón de progreso urbano, escondiendo las carestías fundamentales de una ciudad, sinónimo de calles de cemento, centros coloniales, edificios y modernidad.

3.2. El Cine de Quito

La ciudad escenario del origen y desarrollo de la nación, expone su contexto social caótico y diverso en la mirada de los filmes que configuran su representación en la memoria y contemporaneidad social. Quito guarda imágenes del día a día, de tradiciones y costumbres, de violencia urbana y discriminación, de la memoria del tiempo, de su camino a lo moderno. Las películas hacen referencia a la ciudad, conjugan esos elementos para acomodar historias de vida que se identifican con la ciudad y su dinámica existencial.

⁹³ Eduardo Kingman en su libro *La Ciudad y Los Otros*, de 2006, describe a este proceso como “higienización” y lo relaciona con la superioridad de las clases y las razas, en busca de una sociedad quiteña obediente y homogénea.

Distinta a otras cinematografías de Latinoamérica que tienen miles de películas a su cargo. La historia cinematográfica ecuatoriana cuenta títulos por decenas. Ésta itinerancia del quehacer fílmico en el país, se relaciona directamente con las crisis sociales y económicas que han detenido el avance de la industria –o propiamente dicho de la producción– cinematográfica local. Sin embargo, el cine y su relación con la urbe, con Quito particularmente, ha marcado el camino de un cine nacional incipiente que ha evolucionado. Retrospectivamente, las primeras imágenes que se muestran en las salas quiteñas sobre Ecuador, dan cuenta de una recopilación de imágenes de situaciones de “actualidad” registradas en las grandes ciudades.⁹⁴ Para la década de los ‘30 Quito se despliega social, político y cultural, impulsada por los cambios en la región y el centralismo de los poderes en la capital.

Mientras, la “urbanización ordenada”, influenciada por la modernidad, empieza en Quito, el cine también se afinca en la capital, no como industria, pero si albergando a grandes salas de cine⁹⁵ en donde se exhiben películas extranjeras y uno que otro, filme nacional. En 1934 Carlos Endara presenta en el Teatro Bolívar *De Guayaquil a Quito*, filme que acopla imágenes del Quito colonial, iglesias, claustros, el casco histórico y también del Quito moderno, los primeros edificios, el Quito Tennis Club, el Hospital

⁹⁴ Revise el “Capítulo I”, de Kingman, pág. 51-53.

⁹⁵ En 1933 se inaugura el “Teatro Bolívar”, un espacio dedicado a las artes de tablas y en especial al cine. 2.300 butacas de capacidad lo convierten en el teatro más grande del país. El primer filme exhibido dentro de aquel teatro fue *The Sign of the Cross –El Signo de la Cruz–* de Cecil B Mille. En 1935 se construye el cine “Capitol”.

Eugenio Espejo. En 1945 aparecen las postales de la capital en *The Three Caballeros* de Norman Ferguson, un filme de animación hecho por la compañía *Walt Disney* como parte del recorrido aventurero que hacen sus personajes por Latinoamérica.

Quito Ciudad de Contraste realizado, por encargo del Presidente Manuel de Ascásubi con fines turísticos y *Quito Gran Ciudad en Marcha* noticiario de actualidad del cineasta chileno Alberto Santana se exhiben en 1950, con imágenes que hacen percibir a la ciudad en rápido “avance” y progreso. En 1953, Agustín Cuesta filma a *Quito en Colores*,⁹⁶ un recorrido con estilo documental por la capital, principalmente por el centro colonial. Ese fragmento de Quito es utilizado, en 1959 cuando se estrena *Mariana de Jesús, Azucena de Quito*, de Paco Villa.

Pasan varias décadas en las que la producción fílmica parece aletargada, llegando a realizarse en su mayoría, reportajes de actualidad o documentales sobre la serranía y amazonia del Ecuador y unas pocas películas argumentales. En 1999, el cineasta Camilo Luzuriaga, estrena *Entre Marx y Una Mujer Desnuda*, un filme ambientado en la década de los 60, una etapa marcada por las influencias comunistas. Quito aparece como el centro a derrotar, una ciudad, en la cual, la voz de protesta se censura con fuerza, mientras en su interior se debate entre las influencias extranjeras, la pérdida de identidad, la lucha de clases y las posturas políticas.

⁹⁶ El filme fue parte de una serie de reportajes sobre las principales ciudades del Ecuador: *Cuenca en Colores, Ambato en Colores, Riobamba en Colores*.

En ese mismo año sale el filme *Ratas, Ratones y Rateros* de Sebastián Cordero, que guarda historias de clases económicas y violencia que suceden dentro de Quito. En 2000 *Proof Of Life –Prueba de Vida–*, de Taylor Hackford, muestra una cara muy particular de Quito. El filme norteamericano ubica a la capital como parte de otra ciudad, una urbe ficticia, dentro del también país inventado de Tecala. En 2002, *Alegría de Una vez*, de Mateo Herrera, presenta a la capital como parte de un supuesto crimen desde su representación omnipresente. La ciudad aparece marginal en la película *Fuera de Juego*, 2003, de Víctor Arregui. En 2004, Quito retrocede a la época de la colonia, a los días mismos que marcan la existencia de la ciudad y su trayectoria, en *1809-1810: Mientras Llega el Día* de Luzuriaga, quien entreabre el drama en la época colonial, dejando ver parte de la historia que se inscribe en las paredes de Quito, en sus “calles”, en la voz rebelde de un grupo de quiteños que se atreve a desafiar a un imperio.

Arregui estrena *Cuando Me Toque A Mí* y Anahí Hoeneisen en *Esas No Son Penas*, de 2007, dos películas intimistas, con base en la ciudad y su contexto social privado. En 2010, la sociedad quiteña dividida y fragmentada, no solo por clases sociales sino también geográficamente, es representada en *A Tus Espaldas* de Tito Jara. Quito está partida subjetivamente en dos, los del norte y los del sur de la urbe, dos condiciones territoriales que determinan el contexto socio-económico de unos y de otros.

Estos filmes reflejan la multiplicidad de una ciudad, Quito, que es la misma para todos sus habitantes espacialmente y cada director y guionista asumen como suya, desde una

perspectiva diferente de abordar a la ciudad y sus personajes. Las imágenes obtenidas de Quito son, por ellas solas, el testimonio de la vida en una cuasi metrópoli, en una ciudad que se inscribe en la modernidad pero, sujeta a su pasado conservador. Quito representa un *collage*, una secuencia de procesos, de confirmaciones sociales, que derivan en la interpretación e identidad de sus ciudadanos, caracterizados, retratados en los dramas que protagoniza la ciudad o de la que es solo el escenario.

3.2.1. *Ratas, Ratones y Rateros*

Quito se divide en dos, la ciudad de los pobres y la ciudad de los ricos. El filme de Sebastián Cordero, en 1999, presenta una síntesis de la realidad local y nacional: de un lado, aparecen los menos favorecidos, los marginales, quienes por falta de dinero y oportunidades se ven obligados a delinquir, su hábitat está limitado por barrios, por calles, su territorio de acción está lejos de ese espacio arquitectónicamente pintoresco, pero socialmente desastroso. Por otro lado, están los burgueses, quienes aparentemente son los dueños inclusive de la verdad, pero que, sin embargo, carecen de alma. Ellos, los “amos” de Quito, viven dentro de sus mansiones, de las lujosas casas, repartidas en zonas privadas y que ellos conocen como su ciudad, pues para ellos no hay nada más allá, de los límites impuestos por la clase social.

Salvador, uno de los protagonistas, es el reflejo de la juventud quiteña marginada por una herencia generacional, su familia no tiene dinero, por ende, él pasa a ser parte de ese contrato social, obligado a recluirse en actos delictivos para sobrevivir, en una urbe

que lo rechaza, por su condición económica, sus preferencias culturales y hasta por su falta de temperamento.

Su primo Ángel, un ex convicto oriundo de Guayaquil, llega a Quito huyendo de un presente, dejado en su ciudad natal, algo que lo seguirá hasta la capital. “Tengo la solución a la profunda crisis económica y financiera por la que atravesamos *people*”. Salvador corre alado de Ángel, ellos huyen de sus perseguidores, siempre están huyendo, escapando. Juntos con otros dos delincuentes juveniles, intentan abrirse espacio dentro de una urbe que los arrincona, que los ha abandonado a su suerte, que los ha dejado casi sin familia, sin amigos, sin amor y sobre todo. sin mayores esperanzas de vida.

Quito ha carcomido la psiquis de estos rateros, los ha depravado y ellos, a su vez, empiezan a infectar de rabia y dolor a quienes, a diferencia de ellos, la ciudad los ha cobijado, bajo la herencia de una familia oligarca y de clase alta. Ahí habita la prima de Salvador, Carolina, ella lleva parte de la sangre de su familia marginal, sin embargo, su posición social ha borrado su ascendencia. El novio y los amigos de este, hacen de Ángel su proveedor de “juguetes” peligrosos. Ángel mata a tiros al papá de “Jay Ce”, el novio de Carolina, cuando este último lo contrata para simular un robo. Cobijados por la noche o iluminados por el sol, los delincuentes “roen” la ciudad desde abajo.

Las imágenes del sur, del centro, del norte, del “Hospital Eugenio Espejo”, del “trole”, pero sobre todo, de las calles de la ciudad, idealizan a Quito como el purgatorio de los protagonistas. La ciudad se convierte en la causal de los delitos, con la marginalidad como pretexto y los planes de robo, como los lazos con su herencia pobre y el afán de salir de las “alcantarillas”. La muerte se hace presente como la dicotomía de una urbe, peligrosa en cualquier rincón y que luce impávida ante el crimen, una ciudad que ha dejado solos a sus protagonistas, con la traición, las pérdidas y sin sabores. “y ahora lo de mi papá, lo de mi abuela, no hay ‘guitas’ no sé qué mierdas vas a pasar”.

Mientras tanto, la ciudad empieza a mover sus fauces para seguir engullendo almas de inocentes y devolverlas vacías, ruines, Salvador sobrevive aún en Quito, su padre no, su abuela esta cerca de seguir el mismo camino y Ángel desaparece. La ciudad lo ha dejado solo y al parece no tiene futuro en ella.

3.2.2. Fuera de Juego

La ciudad como territorio apremiante está en el filme de Víctor Arregui, 2003. Quito, se convierte en un territorio de conflictos socioeconómicos y humanos, el protagonista, sin esperanzas y con la una única ilusión: salir lo más rápido posible de la urbe en busca de una felicidad anhelada. Una toma aérea recorre el sur de la capital, como limitando el espacio, en la que la historia se va a desarrollar, un espacio con límites imaginarios para el filme, pero con límites auténticos, determinados por el poder del dinero.

La pobreza de la urbe, la marginalidad de los que viven, al otro lado de la ciudad, configuran el espectro del drama, que está ambientada en 1999, en una época de crisis social a nivel nacional, de corrupción, de dinero esfumado en los bancos por orden presidencial, en aquel entonces, del Presidente Jamil Mahuad, dejan a los capitalinos con una única idea salvadora: migrar.

Quito es el territorio al que Juan rechaza con fervor, por su familia, la piedra de tope, su papá quien lo sojuzga y el amor no correspondido de una amiga, es parte del desencanto con la vida. “¿Tú le quieres a la Marieta? tu le tienes que dar un futuro, un futuro en otro país, no en este país de mierda en el que estamos”.

De origen humilde, Juan termina escogiendo el mismo camino que toman otros como él, jóvenes que no atrapan oportunidades, ni dinero suficiente para sobrevivir en la voraz urbe y se dejan absorber por el dinero mal habido, las drogas y los conflictos propios de rebeldía, producto de su adolescencia, “analfabeto, mamarracho así como te vez ¿qué vas a conseguir?”.

Juan, junto a sus compañeros de barrio, recorren la calle inclinada con los edificios de fondo, este simbolismo, da cuenta de una ciudad que para ellos les queda cuesta arriba, de un país que se empina más para los pobres. Juan no es una víctima, al contrario, la ciudad y la misma sociedad, lo obligan despertarse, a sacudirse de su timidez, a buscar como sobrellevar la crisis, sin embargo, él decide optar por el camino fácil.

Quito está sumida en medio de protestas sociales, en dramas humanos, producto de una mala administración del poder y de la economía. La policía reprime las protestas con mano dura, acalla las voces de los manifestantes, mientras Juan, visualiza el contexto social de un país que parece caerse a pedazos. Él asiste al aeropuerto y se aferra a las mallas que cercan la pista de despegue y aterrizaje, esas mismas mallas del terminal aéreo “Mariscal Sucre”, que detienen el paso de los familiares de los migrantes que dejan sus ciudades, en busca de un futuro prometedor, que parece poco probable si se quedan. Quito es la periferia y el centro está fuera de ella, lejos, en España, en Italia.

3.2.3. *Cuando Me Toque a Mi*

La película de Víctor Arregui, 2007, muestra a la ciudad de San Francisco de Quito cruzada por el tema de la muerte, una condición post-vida que no requiere de sectorizaciones, razas, clases sociales o dinero.

El Dr. Arturo Fernández trabaja en la morgue de un hospital de la capital, su relación con Quito no es la mejor. Él es un hombre pesimista, que reniega de su condición actual, de su trabajo rutinario, mientras, inmortaliza la hipocresía de los habitantes de la ciudad y la doble moral reinante en ella. El Dr. Fernández es un ser urbano, no es distinto a ningún habitante de Quito, ni de otra urbe, él vive para trabajar y trabaja para vivir, y solo espera el día de su muerte, abrumado por el aislamiento de una urbe superpoblada y vacía de relaciones humanas.

La muerte traza el final del camino para quienes terminan en la mesa de autopsia del Dr. Fernández y para él, es el inicio de la quimera de su existencia. "... a este no le dieron ninguna oportunidad solo la de morirse... Todos somos desdichados". En esa ciudad a la que Arturo ve y asume con amargura, la habita, un inocente aprendiz, su hermano homosexual, su madre, el taxista "bonachón", sus compañeros de trabajo y otros personajes "muertos en vida". La morgue es su sitio de trabajo, también es su hogar, el refugio de su soledad en la que anida, alejado de una urbe caótica, insegura. "esta ciudad no necesita respuestas, esta ciudad lo único que necesita es inventarse verdades, el resto se cree y ya listo". Este protagonista, sin una razón para vivir, se refugia en el alcohol, mientras intenta darse explicaciones frente a sus muertos. Afuera, la ciudad de Quito le resulta aberrante, huye de las calles, evita las identificaciones y vuelve al lugar de partida, la mesa de autopsia.

Arregui logra develar el lado oscuro de la ciudad y sus habitantes: una urbe trágica, de ambientes siniestros y aún más aciagos. Los paisajes de la ciudad marcan el escenario: Quito aparece desolada, con tenues luces, al borde de la extinción. La ciudad es un territorio de conflictos, de sucesos violentos, mueren víctimas de la violencia, del azar o la tragedia. Por igual, niños inocentes, guardias de seguridad, delincuentes, criminales, habitantes, cuyos destinos se cruzan, de una u otra manera, durante la película. "No hay mejor muerte que la ocasionada por las pasiones, por los deseos" sentencia, el Dr.

Fernández. La muerte está siempre presente en el contexto social de Quito. Urbe y habitantes son víctimas y victimarios, esperan su momento de partir-morir.

CAPITULO IV

CONCLUSIONES

Después de realizar la investigación y el análisis sistemático y abstracto de cómo el cine latinoamericano –en el que se pondera la producción fílmica de San Francisco de Quito– está ligado directamente a la conformación cultural, social e histórica, de las grandes urbes latinoamericanas, se comprueba cómo *la ciudad* se vincula con las historias contadas por el cine y su espectro creacional, corroborando estudios similares de Stephen Barber, George Simmel y Mauricio Durán, sobre el cine y la ciudad.

Los resultados concretos sobre la investigación y el estudio de la relación e interacción entre el cine y la ciudad, así como, la sociedad, los imaginarios colectivos, los espacios urbanos y el entorno arquitectónico y cultural, en San Francisco de Quito y las principales capitales cinematográficas de Latinoamérica, se obtienen las siguientes apreciaciones:

- A través del análisis de varios filmes latinoamericanos, previamente seleccionados, se logra identificar los aspectos socio-culturales, que influyen en la construcción del cine latinoamericano de las siguientes ciudades, objeto de estudio: México, Buenos Aires, Rio de Janeiro, La Habana, Bogotá, Lima, Santiago, Montevideo, Medellín y Quito. El análisis nos permite dilucidar que los principales aspectos comunes, son la multiplicidad cultural, dentro de

las urbes, el mestizaje de las tradiciones y costumbres citadinas con las traídas de las periferias, y la influencia del melodrama humano, elementos de los que se apropia el cine latinoamericano para su construcción.

- De esta manera se ubica a la ciudad latinoamericana como un símbolo vinculante entre sus habitantes que, en algunos casos, aparece tangible y en otros como telón de fondo en estos filmes urbanos.
- Después del visionado y posterior abstracción de las películas seleccionadas. Se comprueba que, la urbe aporta a los filmes latinoamericanos, no solo como un escenario en donde filmar, si no que ofrece una amalgama de estructuras narrativas distintas y peculiares de acuerdo a su situación geográfica o costumbres que tienen cada ciudad como preferencia.
- El cine latinoamericano con sus historias, es un retrato de la identidad nacional de un país, pues, permite la visibilización de entornos culturales y su peculiar interacción social en cada región, país o ciudad.
- Después de estudiar la historia de la conformación del cine y su proceso de readaptación a la ciudad y mostrar a la ciudad como protagonista. La ciudad constituye un elemento esencial dentro de la cinematografía Latinoamericana y mundial.

- Además de estudiar casos latinoamericanos, al revisar ejemplos puntuales de películas relacionadas con las principales ciudades productoras de la cinematografía, se aprecia la influencia de las grandes metrópolis, como Nueva York, París o Roma. Estas ciudades con su espectro creativo instauran dramas fílmicos locales que afectan al cine latinoamericano.
- Los movimientos y corrientes artísticas como el expresionismo alemán, el *avant-garde* francés o el *movimento antropofágico* brasileño que se inspiran en las ciudades para crear literatura, poesía y arte, tienen influencia en los creadores de cine y sus filmes ciudadanos.
- La preselección de los filmes y su relación directa con la ciudad, son los adecuados para comprobar la tesis planteada al inicio de esta investigación.

Finalmente, el estudio y análisis de los filmes producidos en la ciudad de Quito, dan cuenta de que la cinematografía local, utiliza el imaginario de la urbe en su componente. Por lo cual, la hipótesis planteada al inicio de esta investigación: El cine latinoamericano está ligado directamente a la conformación cultural, social, histórica de las grandes urbes latinoamericanas, así como la ciudad latinoamericana se vincula directamente al cine latinoamericano y su espectro creacional; y la relación e interacción entre el cine y la ciudad en la cinematografía latinoamericana y específicamente San Francisco de Quito, se ha comprobado.

BIBLIOGRAFÍA

- Agel, Henri & Zurián, Francisco (1996). *Manual de iniciación al arte cinematográfico*, España: Ediciones Rialp.
- Barash, Zoia (2008). *El Cine soviético de principio al fin*. Cuba: Editorial ICAIC.
- Barber, Stephen (2006). *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*. España: Editorial Gustavo Gili.
- Barreno, Marisa (1998). *Historia general del cine*. España: Editorial Cátedra.
- Barrios, Guillermo (1997). *Ciudades de película*. Venezuela: Cinemateca Nacional.
- Clee, Paul (2005). *Before Hollywood: from shadow play to the silver screen*, Nueva York: Editorial Houghton Mifflin Harcourt.
- Colombres, Adolfo (1985). *Cine, antropología, colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones El Sol.
- Davenport, Alma (1999). *The History Of Photography: An Overview*. Nueva York: Editorial University Of New Mexico Press.
- De La Vega, Eduardo (1984). *El primer cine sonoro mexicano. Siete décadas de cine mexicano*. México: Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.

- Durán, Mauricio (2003). *Cuadernos de Cine Colombiano: ¿Un cine bogotano?.* Colombia: Cinemateca Distrital.
- Durán, Mauricio (2005). *Movimientos y Renovación en el cine: el cinema novo y la violencia poética latinoamericana.* Colombia: Editorial Grupo Movimiento.
- Finkielman, Jorge (2004). *The film industry in Argentina: an illustrated cultural history.* Estados Unidos: Editorial McFarland.
- Fofi, Groffedo & Berardinelli, Alfonso (1997). *La Cultura del 900: Cine y Música.* México: Editorial Siglo XXI.
- Frutos, Francisco (2008). *De la cámara oscura a la cinematografía: tres siglos de tecnología al servicio de la creación visual.* España: Universidad Complutense de Madrid.
- García, Emilio (2002). *Guía Histórica del Cine.* España: Editorial Complutens.
- Goerlich, Daniel Benito (2006). *Arena numerosa.* España: Universidad de Valencia.
- Gorostiza, Jorge (1990). *Cine y arquitectura.* España: Ediciones Cátedra.
- Gorostiza, Jorge (1997). *La imagen supuesta.* España: Fundación Caja de Arquitectos.
- Granda, Wilma (1995). *Cine Silente En El Ecuador 1895-1935.* Ecuador: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Hedgecoe, John (1986). *The Book of photography.* Nueva York. Editorial Alfred A. Knopf.

- King, John (2007). *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*. Colombia: Editorial Tercer Mundo SA.
- Korte, Faulstich (1997). *Cien años de cine: 1895-1924, desde sus orígenes hasta su establecimiento como medio*. México: Editorial Siglo XXI.
- Mariano Veliz (2010), *Cartografías urbanas: Buenos Aires y el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Mouesca, Jacqueline (2001), *Diccionario: erase una vez el cine*. México: Editorial Lom.
- Narváez, Daniel (2004). *Los inicios del cine*. México: Editorial Plaza y Valdés.
- Perkins, V (1997). *El lenguaje del cine*. España: Editorial Fundamentos.
- Petrone, Mario (2009). *Algunas aproximaciones a las ciudades latinoamericanas*. Argentina: Editorial Ministerio de Educación.
- Ramos, Fernão (2000). *Enciclopedia do cinema brasileiro*. Brasil: Editorial Senac.
- Rivera, Raúl (2007). *La era silente del dibujo animado*. Peru: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Romero, José Luis (2001). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Argentina: Editorial Siglo XXI.
- Sadoul, Georges (1997). *Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días*. México: Editorial Siglo XXI.
- Serrano, Jorge Luis (2001). *El nacimiento de una noción: apuntes sobre el cine ecuatoriano*. Ecuador: Editorial Planeta.

- Simmel, George (1971). *The metropolis and mental life*. Chicago: Editorial.
- Solís Chiriboga, María (2002). *La ciudad de Quito entre 1930 y 1975*. Ecuador: FLACSO.
- Vásquez, Teresa & Granda, Wilma (2007). *Cronología de La Cultura Cinematográfica En El Ecuador 1895-1985*. Ecuador: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Vásquez, Teresa; Serrano, Mercedes & Granda, Wilma (2007). *Cronología del Cine Ecuatoriano 1874-2006*. Ecuador: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Fuentes electrónicas

- BUENO, Silvia (2007). “Arquitectura y Cine. Los Espacios del cine”. Disponible en :<http://www.espacioblog.com/silark/post/2007/08/01/arquitectura-y-cine/1/#c3043498> Consultado el 08 de mayo de 2007.
- DILLMANN, Claudia (s/f). “The Contours of the Volk: Cinema and Filmmakers Under the Nazis”. Disponible en: <http://www.filmportal.de/df/5a/Artikel.html> Consultado el 17 agosto 2009.
- EARLY VISUAL MEDIA (s/f). “The Choreutoscop, Thomas Weynants.” Disponible en: <http://users.telenet.be/thomasweynants/opticaltoys-choreutoz.html> Consultado el 04 junio 2009.

- ITALICA (s/f). “Momenti Del Cinema Italiano”. Disponible en:
<http://www.italica.rai.it/cinema/index.htm> Consultado el 30 agosto 2009.
- WOLF, Sergio (2007). “América Latina, ciudad abierta”. Disponible en:
http://www.revistatodavia.com.ar/notas2/Wolf/frame_wolf1.htm Consultado el
08 de mayo de 2009.

FILMOGRAFÍA

(Título, Director, Año.)

- *1809-1810: Mientras Llega el Día*, Camilo Luzuriaga, 2004.
- *1860*, Alessandro Blasetti, 1933.
- *25 Watts*, Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, 2001.
- *A Corner in Wheat*, David Griffith, 1909.
- *A Small Town Idol*, Mack Sennett, 1921.
- *A Tus Espaldas*, Tito Jara, 2010.
- *Actualidades Quiteñas*, S/N, 1930.
- *¡Adelante Soviéticos!*, Dziga Vertov, 1926.
- *Alegría de Una vez*, Mateo Herrera, 2002.
- *Alto impacto*, Paul Haggis, 2004.
- *Amalia*, Enrique García, 1914.
- *Amanecer*, Friederich Murnau, de 1927.
- *America*, David Griffith, 1924.
- *Amor Que Redime*, Eduardo Abelim, 1928.
- *Amores Perros*, de Alejandro González Iñárritu, 2000.
- *Ángeles Con Caras Sucias*, Michael Curtiz, 1938.
- *Ángeles Con Caras Sucias*, Michael Curtiz, 1938.
- *Asalto Y Robo De Un Tren*, Edwin Porter, 1903.
- *Atraco Perfecto*, Stanley Kubrick, 1956.
- *Avanti C'è Posto*, Mario Bonnard, 1942.

- *Bajo los Techos de Paris*, Alberto Cavalcanti, 1930.
- *Barcelona*, Whit Still, 1994.
- *Berlín: Sinfonía de una Ciudad*, Walter Ruttmann, 1927.
- *Blow Up*, Michelangelo Antonioni, 1966.
- *Broken Blossoms*, David Griffith, en 1919.
- *Buenos Aires*, Fernando Birri, 1960.
- *Café Lumière*, Hou Hsiao-hsien, 2003.
- *Caídos del Cielo*, Francisco Lombardi, 1990.
- *Calles de Buenos Aires*, José Antonio Ferreyra, 1934.
- *Campeón Sin Corona*, Alejandro Galindo, 1945.
- *Cara Cortada El Terror Del Hampa*, Howard Hawks, 1932.
- *Cinco Vezes Favela*, Marcos Faria, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade y Leon Hirszman; 1962.
- *City of Contrasts*, Irving Browning, 1931.
- *Ciudad de Dios*, de Fernando Meirelles, 2002.
- *Ciudad de M*, Felipe Degregori, 2000.
- *Ciudadano Kane*, Orson Welles, 1940.
- *Clokers*, Spyke Lee, 1995.
- *Coeur Fidèle*, Jean Epstein, 1923.
- *Crainquebille: Les travailleurs des Halles de Paris à l'Aube*, Jacques Feyder, 1923.
- *Crime dos Banhados*, Francisco Santos, 1914.

- *Crónica de Un Niño Solo*, Leonardo Favio, 1965.
- *Cuando Lee Se Rinda*, Thomas Ince, 1912.
- *Cuando Me Toque A Mi*, de Víctor Arregui, 2006.
- *Cuatro Pasos Por Las Nube*, Alessandro Blasetti, 1942.
- *Das Brandenburger Tor in Berlin*, Oskar Messter, 1897.
- *De La Calle*, de Gerardo Trot, 2001.
- *Defensa de Sebastopol*, Aleksandr Janzhonkov, 1911.
- *Der Blaue Engel*, Joseph Von Sternberg, 1930.
- *Der Letzte Mann –La Ultima Risa–*, Friedrich Murnau, 1924
- *Días de Santiago*, Josué Méndez, 2003.
- *Die Arme Jenny*, Urban Gad, en 1912.
- *Dream Street*, David Griffith, en 1921.
- *El Acorazado Potemkin*, Serguéi Eisenstein, 1925.
- *El Aniversario De La Revolución*, Dziga Vertov, 1918.
- *El Automóvil Gris*, Enrique Rosas, 1918.
- *El Bonaerense*, Pablo Trapero, 2002.
- *El Bruto*, Luis Buñuel, 1952.
- *El Callejón de los Milagros*, Jorge Fons, 1995.
- *El Cantante De Jazz*, Alan Crosland, 1927.
- *El Cantar de Mi Ciudad*, , José Ferreira, 1930.
- *El Chico*, Charles Chaplin, 1921.
- *El Cielo Sobre Berlín*, Wim Wenders, 1987.

- *El Circo*, Charles Chaplin, 1928.
- *El Difunto Matías Pascal*, Marcel L'Herbier, 1928.
- *El Eclipse*, Michelangelo Antonioni, 1960.
- *El Enemigo Público Número 1*, Woodbridge Strong Van Dyke, 1934.
- *El Fantasma del Moulin Rouge*, René Clair, 1925.
- *El Farol Azul*, Basil Dearden, 1950.
- *El Fin de San Petersburgo*, Vsévolod Pudovkin, 1927.
- *El Flecha Quex*, Hans Steinhoff, 1933.
- *El Fusilamiento de Dorrego*, Mario Gallo, 1908.
- *El Gabinete del Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920.
- *El Golem*, Paul Wegener y Henrik Galeen, 1915.
- *El Gran Calavera*, Luis Buñuel, 1949.
- *El Grito*, Michelangelo Antonioni, 1958.
- *El Halcón Maltés*, John Huston, 1941.
- *El Hombre Con La Cámara*, Dziga Vertov, 1929.
- *El Hombre de Chinatown*, Wim Wenders, 1982.
- *El Inmigrante*, Charles Chaplin, 1917.
- *El Juego Sagrado*, Spyke Lee, 1998.
- *El Ladrón de Bicicletas*, Vittorio De Sica, 1948.
- *EL Mundo Marcha*, King Vidor, 1929.
- *El Nacimiento De Una Nación*, David Griffith, 1909.
- *El Odio*, Mathieu Kassovitz, 1995.

- *El Organito de la Tarde*, José Ferreira, 1925.
- *El Perro Andaluz*, Luis Buñuel, 1929.
- *El Presidente Cabalgando En Los Bosques de Chapultepec*, Claude Bon Bernard y Gabriel Veyre, 1896.
- *El Proceso*, Orson Welles, 1962.
- *El Proyecto Del Ingeniero Prythe*, Lev Kuleshov, 1918.
- *El Rey de Todas Las Rusias*, Dziga Vertov, 1920.
- *El Secreto de Vivir*, Frank Capra, en 1936.
- *El Sereno de Bogota*, Gabriel Martinez, 1950.
- *El Tercer Hombre*, Carol Reed, 1949.
- *El Tesoro de Atahualpa*, Augusto San Miguel, 1924.
- *El Tren Lenin*, Dziga Vertov, 1920.
- *El Último Tango En París*, Bernardo Bertolucci, 1972.
- *El Vagabundo*, Charles Chaplin, 1915.
- *El Viaje Imaginario*, René Clair, 1925.
- *Engelien*, Urban Gad, 1914.
- *Entre Marx y Una Mujer Desnuda*, Camilo Luzuriaga, 1999.
- *Entreacto*, René Clair, 1924.
- *Es Mejor Ser Rico Que Pobre*, Ricardo Coral, 1999.
- *Esas No Son Penas*, Anahí Hoeneisen, 2007.

- *Estación Central de Brasil*, Walter Salles, 1998.
- *Favela de mis amores*, Humberto Mauro, 1935.
- *Federales y Unitarios*, Nelo Cosimi, 1928.
- *Festividades del 10 de Agosto*, Carlo Valenti, 1908.
- *Festividades del Centenario de la Independencia*, José Ignacio Bucheli, 1922.
- *Fiebre*, Louis Delluc, 1921.
- *Fiestas Presidenciales en Mérida*, Enrique Rosas, 1906.
- *Fresa y Chocolate*, Tomas Gutiérrez Alea, 1994.
- *Fuego de Otoño*, Herman Weinberg, 1930.
- *Fuera de Juego*, Víctor Arregui, 2003.
- *Fumadores De Opio*, William Dickson. 1898.
- *Ganga Bruta*, de Humberto Mauro, 1928.
- *Garaje Olimpo*, Marco Bechis, 1999.
- *Germinal*, Albert Capellani, 1913.
- *Gran Casino*, Luis Buñuel, 1947.
- *Guayaquil de Mis Amores*, Alberto Santa, 1931.
- *Habana Blues*, Benito Zambrano, 2005.
- *Habana Station*, Ian Padrón, 2011.
- *Hampa Dorada*, Mervyn Le Roy, 1930.
- *Hannah y Sus Hermanas*, Woddy Allen, 1986.
- *Hiroshima Mí Amor*, Alain Reisnais, 1959.
- *Home Talent*, Mack Sennett, 1921.

- *Hoyt's Milk White Flag*, William Dickson. 1894.
- *Intolerancia*, David Griffith, 1916.
- *Isn't Life Wonderful?* David Griffith, 1924.
- *Italienischer Bauerntanz*, Max Skladanowsky y Emil Skladanowsky, 1895.
- *Juliana*, Fernando Espinoza y Alejandro Legaspi, 1988.
- *L'inhumaine*, Marcel L'Herbier, 1922.
- *La Borrachera del Tango*, Edmo Cominetti, 1928.
- *La Buena Vida*, Andrés Wood, 2008.
- *La Caída de Troya*, Giovanni Pastrone, 1910.
- *La Canzone dell'Amore*, Stefano Pittaluga, 1929.
- *La Ciudad de Los Sueños*, de José Agustín Ferreyra, 1922.
- *La Ciudad Desnuda*, Jules Dassin, 1948.
- *La Ciudad y Los Perros*, Francisco Lombardi, 1985,
- *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960.
- *La Edad de Oro*, Luis Buñuel, 1930.
- *La Esmeralda*, Alice Guy-Blaché, 1906.
- *La Estrategia del Caracol*, Sergio Cabrera, 1993.
- *La Fuga*, Luis Saslavsky, 1937.
- *La Gente de la Universal*, Felipe Aljure, 1993.
- *La Golfa*, Jean Renoir, 1936.
- *La Historia Oficial*, Luis Puenzo, 1985.
- *La Huelga*, Sergei Eisenstein, 1919.

- *La Huida del Gran Anciano*, Yakov Protazanov , 1912.
- *La Jungla de Asfalto*, John Huston, 1950.
- *La Madre*, Vsévolod Pudovkin, 1926.
- *La Madriguera*, Carlos Saura, 1969.
- *La Mujer del Puerto*, Arcady Boytler, 1934.
- *La Niña De La Gran Ciudad*, Evgueni Bauer, 1914.
- *La Noche de los Lápices*, Héctor Oliveira, 1986.
- *La Noche Veneciana*, Max Reinhardt, 1913.
- *La Quimera Del Oro*, Charles Chaplin, 1925.
- *La Salida De Los Obreros De La Fábrica*, Auguste Lumière y Louis Jean Lumière. 1895.
- *La Secretaria Privada*, Goffredo Alessandrini, 1931.
- *La Sexta Parte Del Mundo*, Dziga Vertov, 1926.
- *La Sombra del Testigo*, Ridley Scott, 1987.
- *La Toma de Roma*, Filoteo Alberini, 1905.
- *La Tour*, René Clair, 1928.
- *La Vendedora de Rosas*, Víctor Gaviria, 1998.
- *La Virgen de Los Sicarios*, Barbet Schroeder, 2000.
- *L'Argent*, Marcel L'Herbier, en 1928.
- *Largo Viaje* de Patricio Kaulen, 1967.
- *Las Aventuras de Dolli*, David Griffith, 1908.
- *Las Hurdes, Tierra Sin Pan*, Luis Buñuel, 1933.

- *Las Noches de La Luna Llena*, Eric Rohmer, 1984.
- *Le Million*, René Clair, 1931.
- *Llegada de Un Tren a La Estación*. Auguste Lumière y Louis Jean Lumière. 1896.
- *Loquilandia*, Henry Potter, 1942.
- *Los Amantes Regulares*, Philippe Garrel, 2005.
- *Los Bajos Fondos*, Jean Renoir, 1936.
- *Los Funerales del General Eloy Alfaro*, Francisco Parra y Eduardo Rivas, 1921.
- *Los Inundados*, Fernando Birri, 1961.
- *Los Miserables*, Albert Capellani, 1913.
- *Los Muchachos De Antes No Usaban Gomina*, Manuel Romero, 1937.
- *Los Niños Nos Miran*, Vittorio De Sica, 1943.
- *Los Olvidados*, Luís Buñuel, 1950.
- *Los Últimos Días de Pompeya*, Arturo Ambrosio y Luigi Maggi, 1907.
- *Luces de Buenos Aires*, Adelqui Migliar, 1931.
- *M, el vampiro de Düsseldorf*, Fritz Lang, 1931.
- *Machuca*, Andrés Wood, 2004.
- *Madame Satã*, Karim Ainouz, 2002.
- *Maggie's First False Step*, Mack Sennett, 1917.
- *Manhatta*, Charles Sheeler y Paul Stran, 1920.
- *Manhattan*, Woddy Allen, 1979.

- *Mariana de Jesús: Azucena de Quito*, de Paco Villa, 1959.
- *Mariposa Negra*, Francisco Lombardi, 2006.
- *Más Fuerte Que el Deber*, Rafael Sevilla, 1930.
- *Melodía de Arrabal*, Louis Gasnier, 1933.
- *Memorias del Subdesarrollo*, Tomas Gutiérrez Alea, 1968.
- *Metropolis*, Fritz Lang, 1927.
- *Mirando Hacia Atrás con Ira*, Tony Richardson, 1959.
- *Muerto o Vivo*, Luiz de Barros, 1920.
- *Náufragos de la Vida*, Salvador Pruneda, 1930.
- *New York*, Julius Jaenzon, 1911
- *No Cambies A Tu Marido*–, Cecil De Mille, 1924.
- *No Se Lo Digas a Nadie*, Francisco Lombardi, 1998.
- *Nobleza Gaucha*, Eduardo Martínez de la Pera y Humberto Gairo, 1915.
- *Noivado de Sangue*, Antonio Serra, 1908.
- *Nosferatu, una Sinfonía de Horror*, Friedrich Murnau, 1922.
- *Nosotros Los Pobres*, Ismael Rodriguez, 1947.
- *Nueve reinas*, de Fabián Bielinsky, 2000.
- *Obsesión*, Luchino Visconti, 1942.
- *Oh, Mabel Behave*, Mack Sennett , 1921.
- *Orphans of the Storm*, David Griffith, 1921.
- *Os Estranguladores*, Francisco Marzullo, 1906.
- *Os Óculos do Vovô*, Francisco Santos, 1914.

- *Paco*, Rober O'neil, 1975.
- *Parada Militar*, Francisco Parra y Eduardo Rivas, 1913.
- *Parada na Avenida Tiradentes*, Emilio Guimarães, 1908.
- *París Dormido*, René Clair, 1924.
- *Pasaporte Para Pimlico*, Henry Cornelius, 1950.
- *Patatrac*, Gennaro Righelli, 1931.
- *Peixote*, Hector Babenco, 1981.
- *Pela Vitoria dos Clubes Carnavalescos*, Antonio Serra, 1905.
- *Pizza, Birra, Faso*, Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998.
- *Play*, Alicia Scherson, 2005.
- *Pleito En Una Lavandería China*, William Dickson. 1900.
- *Principio y Fin*, Arturo Ripstein y Jorge Fons, 1993.
- *Procesión del Corpus en Guayaquil*, Carlo Valenti, 1906.
- *Proof Of Life –Prueba de Vida–*, Taylor Hackford, 2000.
- *Qué Sinvergüenzas Son Los Hombres*, Emilio Cecchi y Mario Camerini, 1932.
- *Quito Ciudad de Contraste* realizado, Alberto Santana, 1950.
- *Quito en Colores*, Agustín Cuesta, 1953.
- *Quito Gran Ciudad en Marcha*, Alberto Santana, 1950.
- *Quo Vadis?*, Enrico Guazzoni, 1912.
- *Raíces de Piedra*, José María Arzuaga, 1963.
- *Ratas, Ratones y Rateros*, Sebastián Cordero, 1999.

- *Revolución Orozquista*, Salvador Alva, Guillermo Alva, Eduardo Alva y Carlos Alva; 1912.
- *Rien Que Les Heures*, Alberto Cavalcanti, 1926.
- *Río 40 Grados*, Nelson Pereira Dos Santos, 1955.
- *Río Zona Norte*, Nelson Peira Dos Santos, 1957.
- *Rodrigo D Futuro*, Víctor Gaviria, 1990.
- *Roma Ciudad Abierta*, Roberto Rossellini y Federico Fellini, 1945.
- *Romance del Palmar*, Ramón Peón, 1938.
- *Rompe Corazones*, Guido Brignone, 1931.
- *Rose-France*, Marcel L'Herbier, en 1919.
- *San Pablo: Sinfonía de una Metrópolis*, Rodolfo Rex Lustig y Adalberto Kemeny, 1929.
- *Santa*, Antonio Moreno, 1931.
- *Se Necesita Una Guagua*, Augusto San Miguel, 1924.
- *Ser o No Ser*, Ernest Lubitsch, 1942.
- *Sinfonía de Ciudad*, Herman Weinberg, 1930.
- *Smoke*, Wayne Wang, 1995.
- *Sobre Niza*, Jean Vigo, 1930.
- *Solo Las Horas*, Alberto Cavalcanti, 1925.
- *Somos Los Chicos Lambeth*, Karel Reisz, 1958.
- *Soñadores de Gloria*, Miguel Contreras, 1930.
- *Stenka Razin*, Vasili Goncharov, 1907.

- *Sucedió en La Habana*, Ramón Peón, 1938.
- *Suite Habana*, Fernando Pérez, 2003.
- *Sur*, de Fernando Solanas, 1988.
- *¡Tango!*, Luis Moglia Barth, 1933.
- *Tango Feroz: La Leyenda De Tanguito*, Marcelo Piñeyro, 1993.
- *Tangos: el Exilio de Gardel*, de Fernando Solanas, 1986.
- *The Affairs of Anatol*, Cecil De Mille, 1921.
- *The Three Caballeros*, Norman Ferguson, 1945.
- *Thérèse Raquin*, Jacques Feyder, 1928.
- *Tillie's Punctured Romance*, Mack Sennett, 1914
- *Tinta Roja*, Francisco Lombardi, 2000.
- *Tire Dié*, Fernando Birri, en 1958.
- *Todo Sobre Mi Madre*, Pedro Almodóvar, 1999.
- *Tokio-ga*, Wim Wenders, 1986.
- *Tres Tristes Tigres*, Raúl Ruíz, 1967.
- *Triumph*, Cecil De Mille, 1924.
- *Twenty-Four Dollar Island*, Robert Flaherty, 1927.
- *Un Hombre de la Calle*, Eugenio Liguoro, 1942.
- *Una Mañana en el Bronx*, Jay Leyda, 1931.
- *Viaje a Santiago*, Hernán Correa, 1960.
- *Vicky Cristina Barcelona*, Woody Allen, 2007.
- *Vida de Perros*, Charles Chaplin, 1928.

- *Vidas Cruzadas*, Robert Altman, 1993.
- *Vista Panorámica General de Guayaquil A Vista De Pájaro*, Francisco Parra y Eduardo Rivas, 1921.
- *Viva La Libertad*, René Clair, 1931.
- *Vive Como Quieras*, Frank Capra, 1938.
- *Vivir Juntos*, Anatoli Lunacharski, 1918.
- *Voz do Carnaval*, de Humberto Amuro, 1933.
- *War on the Plains*, Thomas Ince, 1912.
- *Way Down East*, David Griffith, 1920.
- *Yo Soy Cuba*, Mijail Kalatozov, 1964.