

DEL CONCRETO AL FILM

FROM THE CONCRETE TO THE FILM

ELISA LOZANO*

RESUMEN

A través del análisis de fuentes fílmicas, documentales y gráficas el presente trabajo centra su atención en la presencia y función narrativa del Centro Urbano Presidente Alemán (CUPA), una majestuosa obra arquitectónica diseñada por Mario Pani que transformó el concepto de la vivienda popular en México y América Latina, en seis largometrajes de ficción dirigidos entre 1950 y 1956 por: Emilio Fernández, Luis Buñuel, Ismael Rodríguez, Alejandro Galindo, Emilio Gómez Muriel y Benito Alazraki. El vínculo cine – ciudad, sirve como pretexto para observar además otros espacios habitados por las diversas clases sociales que confluían en capital mexicana durante la primera mitad del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: México, Arquitectura, Cine, Urbanismo, años cincuenta.

ABSTRACT

Through the analysis of film, documentary and graphic sources, the present work focuses on the presence and narrative function of the Alemán President Urban Center (CUPA), a majestic architectural work designed by Mario Pani that transformed the concept of popular housing in Mexico and Latin America, in six fiction feature films directed between 1950 and 1956 by: Emilio Fernández, Luis Buñuel, Ismael Rodríguez, Alejandro Galindo, Emilio Gómez Muriel and Benito Alazraki. The cinema - city link, serves as a pretext to observe other spaces inhabited by the different social classes that converged in Mexican capital during the first half of the 20th century.

KEYWORDS: Mexico, Architecture, Cinema, Urbanism, Fifties.

* Historiadora del arte e Investigadora independiente. Berlín 101, Col. Del Carmen, Coyoacán. C.P. 04100. Ciudad de México. Correo electrónico: elisastill@gmail.com

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo parte de las siguientes interrogantes: ¿Hasta que punto el cine de ficción recreó o documentó los espacios arquitectónicos habitados por la clase media de la ciudad de México en los años cincuenta? ¿Cuál fue el impacto del Centro Urbano Presidente Alemán (CUPA, en lo sucesivo), en la sociedad capitalina del momento?. Para responderlas, se ha utilizado una metodología propia basada en el uso y análisis de varias fuentes. En primer lugar, las películas: *Nosotros las taquígrafas* (Emilio Gómez Muriel, 1950), *La bien amada* (Emilio Fernández, 1951), *La ilusión viaja en tranvía* (Luis Buñuel, 1953), *Los Fernández de Peralvillo* (Alejandro Galindo, 1954), *Maldita ciudad* (Ismael Rodríguez, 1954) y *¿A dónde van nuestros hijos?* (Benito Alazraki, 1956).

La elección de las mismas obedece a que además de mostrar la ideología y la mentalidad imperantes en el momento, a que además del CUPA, en todas aparecen otras formas de vivienda comunes en la ciudad de México: el

departamento, la vecindad y la mansión, habitadas a su vez por distintas clases sociales.

2. METODOLOGÍA

Las películas se analizaron individualmente, centrando la atención en la disposición del ambiente, es decir, en los ambientes exteriores e interiores, locaciones, escenografía y decorados. Por su estructura narrativa, que presenta desarrollo, clímax y desenlace, las películas citadas se insertan dentro del género cinematográfico del melodrama y, aunque fueron dirigidas por realizadores con posturas ideológicas y estéticas distintas, su análisis permite tener un panorama representativo de los intereses del cine mexicano industrial.

Parte fundamental del presente estudio fue la revisión hemerográfica del periodo, tanto diarios capitalinos de gran circulación, como la *Revista Arquitectura*, publicación especializada dirigida por el propio Mario Pani, que resultó una fuente esencial para observar la postura ideológica – urbanística de los actores sociales del momento, y completar la investigación iconográfica.

Cabe señalar que si bien existe un *corpus* considerable de imágenes del CUPA, éste se encuentra disperso, por lo que

las mismas hubieron de consultarse en los archivos de las instituciones siguientes: Sistema Nacional de Fototecas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (SINAFO), Fundación Héctor García, el Instituto de Investigaciones Estéticas y la Filмотeca de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como el acervo de Fundación Televisa y de la Compañía Aerofoto (revisada en línea).

3. CONTEXTO

El sexenio del licenciado Miguel Alemán Valdés (1946-1952), el primer presidente civil de México, se caracterizó, *grosso modo*, por fortalecer el crecimiento industrial; favorecer la inversión extranjera, fomentar el turismo como nunca antes y modernizar al país con nueva tecnología y con la construcción de aeropuertos y carreteras. Así mismo, enfrentó el crecimiento acelerado de la ciudad capital debido a la explosión demográfica y a la migración de gente de provincia, por lo que hubo de buscar nuevas vías para la edificación de viviendas populares. Algo de ello lo expresaba el propio Miguel Alemán en su primer informe de gobierno:

En la acción gubernativa, con objeto de abaratar la vivienda familiar, la Dirección General de Pensiones Civiles de Retiro, además de las casas que construyen los empleados individualmente con los préstamos hipotecarios, se ha resuelto la construcción de casas en conjunto, por series de cien, como ya se está haciendo para los empleados del Departamento del Distrito Federal y de Materiales de Guerra. Por otra parte esta dependencia está aportando crédito para la construcción -que ya se inicia en grande escala- de un centro urbano para mil ochenta departamentos destinados a los empleados públicos y que tendrán un costo aproximado de veinte millones de pesos¹.

Fue el reconocido arquitecto Mario Pani cuya obra temprana se caracterizó por su innovación como por la tendencia hacia la monumentalidad, (Krieguer, 2006) el responsable del diseño y ejecución de la obra citada en el párrafo anterior, oficialmente llamada Centro Urbano Presidente Alemán (CUPA), en homenaje al primer mandatario y conocida popularmente como el “Multifamiliar Alemán”.

Las ideas centrales del proyecto las había dado a conocer el propio Pani en una conversación sostenida con Mauricio Gómez Mayorga, en su Revista *Arquitectura México* (núm.27, 04/1949 p.

¹ Alemán Valdés, Miguel (1947), “I Informe Presidencial”. Recuperado de: <http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1947PIG.pdf>.

67 y ss)². En las páginas de la publicación el arquitecto expuso la problemática habitacional de la ciudad de México y las motivaciones –estéticas, financieras y técnicas– que lo llevaron a diseñar, como solución de la misma, un tipo de construcción popular por su bajo costo, pero funcional para ofrecer una vivienda digna a la clase trabajadora.

El resultado final de ello sería precisamente el CUPA, inaugurado por el licenciado Alemán, el 2 de septiembre de 1949. La prensa cubrió el evento y ponderó la extraordinaria visión del mandatario, quien refrendaba así uno de los objetivos principales de su gestión: la modernización del país en todos sus aspectos.

También en el número 30 de la misma revista Pani explica con detalle el proyecto. Se observa así que éste inicialmente contemplaba la construcción de 200 casas en un terreno de 40,000 m² de superficie, ubicado en las calles de Félix Cuevas y Avenida Coyoacán, en la Colonia del Valle, al sur de la Ciudad de México. Sin embargo, Pani sugirió optimizar las dimensiones del terreno y ocupar solo el 25% del mismo

no con casas, sino con nueve edificios de 13 pisos; seis más bajos de tres pisos cada uno, para liberar espacio y hacer jardines en el resto del predio. Una idea absolutamente arriesgada, más aún, por que pretendía dotar a la unidad con todos los servicios *in situ* para propiciar la vida en común; reducir los costos mediante el aprovechamiento de los recursos financieros y evitar en lo posible el desplazamiento de los habitantes. Así, mientras más actividades y servicios se realizaran colectivamente, más se economizaría.

FIGURA 1. INAUGURACIÓN DEL «CUPA»³



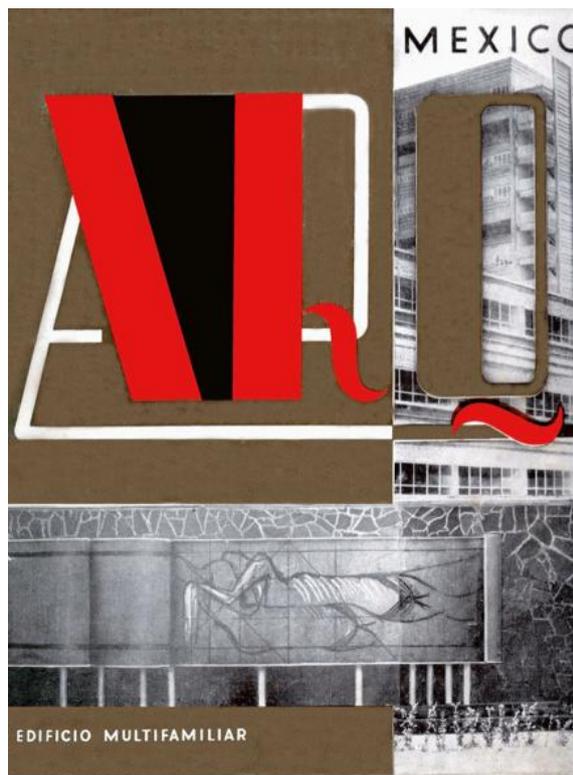
Fuente: Archivo Casasola. © 60227. Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO. FN. México. Reproducción autorizada por el INAH.

² El primer número de la revista dirigida por Pani apareció en el mes de diciembre de 1943, con el objeto de “divulgar las obras de arquitectura, urbanismo y decoración más originales que del orbe”. En la editorial de ese ejemplar se advierte que la misma no pretendía imponer ninguna tendencia, sino “documentar lo mejor del mundo en esas ramas”. De larga vida, cola-

boraron ahí los más notables arquitectos nacionales e internacionales, diseñadores, decoradores de interiores, artistas plásticos, escritores y fotógrafos. El último número, el 119, apareció en el bimestre noviembre-diciembre de 1978.

³ El Presidente de México, Miguel Alemán Valdés, recibe la felicitación de una mujer, después de inaugurar el Centro Urbano que lleva su nombre. 2 de septiembre de 1949.

FIGURA 2. PORTADA DE LA REVISTA ARQUITECTURA MÉXICO, NÚM. 30, FEBRERO DE 1950



Fuente: Guillermo Zamora.
Colección particular.

El artículo se ilustra con las magníficas imágenes de Guillermo Zamora, un maestro en de la fotografía arquitectónica, cuya educada mirada aprovecha los juegos geométricos de la construcción, así como los puntos de fuga que crean los pasillos. Por su parte, la serie de fotografías tomadas desde las alturas por el personal de la Compañía Mexicana Aerofoto, permiten observar paso a paso el avance de la construcción. (Figuras 3 y 4).

Es un momento, según señala Louis Noelle (2000, p. 408), en que la Ciudad de México enfrenta una disyun-

tiva al manejar por una parte, los criterios urbanísticos fincados en parámetros de concentración, aprovechamiento del espacio y generación de vínculos sociales heredados de la ciudad tradicional europea, por otra, la adopción de nuevos conceptos territoriales como la división funcional de las actividades, o los planteamientos de *suburbanización* de las ciudades estadounidenses mediante la atomización del tejido urbano. Al mismo tiempo, a los referentes nacionalistas que habían signado las décadas anteriores, se agregan las propuestas arquitectónicas que asumen las corrientes internacionales en boga, como el funcionalismo urbano aplicado en la reconstrucción de las ciudades europeas de la posguerra que muy pronto se difundió en América.

Sin embargo “la utilización de criterios de carácter racionalista en la planeación urbana de la Ciudad de México propició a la postre una ciudad fragmentada y desarticulada, que no consideraba la complejidad de funciones características de la vida contemporánea”.

A partir de entonces y hasta el día de hoy, se escribirán ríos de tinta sobre el CUPA y sus novedosas soluciones estructurales, plásticas y técnicas, que han suscitado profundos estudios y análisis de arquitectos e historiadores del arte alrededor del mundo, entre

los que destacan los de Larrosa (1985), Noelle (2000, 2008), De Anda (2008), De Garay (2004) Adrià (2005), aunque también hay que señalar que esa tendencia urbanista ha sido, desde el momento mismo de su construcción duramente cuestionada por su afán planificador de controlar el crecimiento urbano con elementos estandarizados sin respeto a la memoria topográfica de la ciudad, como apunta Krieguer (2006):

El crecimiento ordenado en formas rectangulares — y monótonas— es la consecuencia clara de una planificación parcial, y no integral de la urbe moderna. El trazo y las formas arquitectónicas de la ciudad no aceptan compromisos con la textura tradicional, con las condiciones específicas, con los contextos ecológicos y antropológicos. Así, el efecto global del urbanismo moderno fue la desintegración programática y la negación del ecosistema de la ciudad (p. 40).

4. DEL CONCRETO AL CELULOIDE

Desde la introducción al país del cinematógrafo en 1896, la ciudad de México fue un constante *leitmotiv*⁴ y la a década que nos ocupa no fue la excep-

⁴ Sobre la presencia de la Ciudad de México en el cine véanse los estudios de: De los Reyes (1993), Tuñón (1996), Lara Chávez (2006 y 2011), Mino (2007) y Martínez Asaad (2010).

ción. En ese momento la industria cinematográfica mexicana se caracterizaba por sus altos niveles de producción y la capital tenía 2 872 000 habitantes, es decir, el equivalente a la población de las catorce ciudades que le seguían en tamaño (López Rangel, 2006, p.185).

Así mismo, los productores conscientes de que los espectadores nacionales comenzaban a aburrirse con los temas de antaño y acordes al concepto de modernidad que al gobierno le interesaba impulsar y difundir internacionalmente introducen cambios temáticos, y como señala con acierto Martínez Assad (1986, p.342), sustituyen el rancharo por el estudiante universitario, el cacique por el político, la comedia ranchera dará paso al drama ciudadano, el ferrocarril al avión y la casa provinciana a las unidades habitacionales la más espectacular, el CUPA. Por ello no extraña que varios realizadores se sintieran atraídos por filmar en ese lugar que representaba el epítome de la modernidad.

El pionero en explorar las posibilidades del CUPA como escenario cinematográfico fue Emilio Gómez Muriel⁵, en la cinta *Nosotras las taquígrafas* (1950) al ubicar en un departamento

⁵ Emilio Gómez Muriel (San Luis Potosí 1919, Ciudad de México, 1985) había debutado como codirector en la emblemática cinta *Redes* (Paul Strand, 1934). Cuando filmó *Nosotras las taquígrafas* tenía en su haber una veintena de títulos dirigidos.

de la planta más alta la morada de dos hermanas huérfanas (Lilia del Valle y Elda Peralta).

FIGURA 3. VISTA DE UNO DE LOS EDIFICIOS DEL «CUPA»



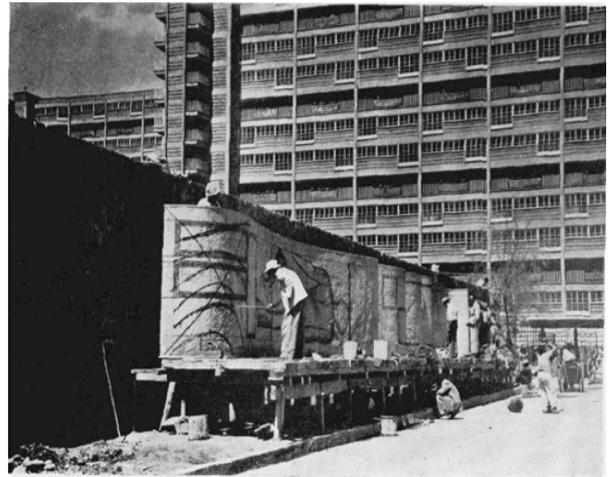
Fuente: Guillermo Zamora (atribuida). Archivo Casasola © 655599. Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO. FN. México. Reproducción autorizada por el INAH.

4. 1. *Nosotras las taquígrafas* (Emilio Gómez Muriel, 1950)

En varias panorámicas se aprecia en todo su esplendor la monumental obra del arquitecto Pani, por ejemplo, cuando la diestra cámara de Ezequiel Carrasco sigue el trayecto de la amiga que visita a las chicas mientras ésta recorre las áreas verdes, los accesos, la escalera, los corredores y pasillos.

⁶ Pani integró al espacio cotidiano la obra plástica de artistas fundamentales, como José Clemente Orozco quien realizó un boceto para el proyecto del mural titulado “La Primavera”, lamentablemente inconcluso por su muerte, acaecida el 7 de septiembre

FIGURA 4. MURAL “LA PRIMAVERA”, DE JOSÉ CLEMENTE OROZCO⁶



Fuente: Guillermo Zamora. Revista Arquitectura México, núm. 31, mayo de 1950.

FIGURA 5. CARTEL DE LA PELÍCULA «NOSOTRAS LAS TAQUÍGRAFAS» (EMILIO GÓMEZ MURIEL, 1950)⁷



Fuente: Cortesía Freddy Peralta.

de 1949.

⁷ El gráfico diseñado por Caballero, evidencia la incorporación de la mujer mexicana al mercado laboral.

En un agudo contrapicado el cinefotógrafo destaca las texturas de los materiales originales del edificio, así como el interior de esa decorosa vivienda, equipada con varias ventanas por donde el sol baña de luz la estancia.

Sobresale la espectacular vista de la entonces “ciudad más transparente”, con su cielo limpio y sus volcanes, que coincide con la descripción que de ese lugar hace la diseñadora Porset (1950), quien escribe:

Los interiores de los apartamentos son alegres, acogedores, flexibles. El sol, el aire y las plantas entran a ellos fusionando el espacio exterior y el interior. Los colores de los muros son luminosos o apacibles [...] se hace fácil la circulación y se permite darle más de un uso a cada una de las áreas (p. 119).

Si bien en términos narrativos *Nosotras las taquígrafas* es un melodrama común que muestra los problemas, historias de amor y dimes y diretes que enfrenta un grupo de mujeres de diversas edades que trabaja en una oficina, éste resulta importante porque evidencia la incorporación de la mujer mexicana al mercado laboral del país, es decir, a un nuevo estilo de vida que requería de un sitio cómodo, funcional y con buenas vías de acceso y desplazamiento para llegar al lugar de trabajo como lo era el CUPA.

4. 2. *La bien amada*, (Emilio “Indio” Fernández, 1951)

Al momento de hacer esta película Emilio “Indio” Fernández era ya reconocido internacionalmente por títulos como *María Candelaria*, *La Perla*, *Maclovía* y *Río Escondido*, de tono costumbrista y una estética singular en la que confluían elementos de la gráfica, la pintura y la fotografía mexicana. A su vez, había demostrado su maestría al abordar temas urbanos como prueban las películas *Salón México* y *Víctimas del pecado*. A esa misma línea pertenece *La bien amada*, argumento de la pluma del notable escritor Mauricio Magdaleno sobre la desventurada vida de un humilde maestro de escuela (Roberto Cañedo) que contrae nupcias con una joven huérfana y enferma (Columba Domínguez) que se hace cargo de su hermano (Poncianito). La nueva pareja y el menor dejarán su antigua y modesta vivienda para establecer su nuevo hogar en un flamante departamento del CUPA.

El momento de la llegada del matrimonio al lugar resulta conmovedora y espectacular, gracias los diálogos y a la cámara del laureado Gabriel Figueroa, quien aboga por agudos contrapicados para realzar el majestuoso gigante de ladrillo, en una imagen tan impactante, que el pequeño Poncianito exclama:

¡Vivirá un millón de gentes en todo el multifamiliar!

No, tanto –contesta el maestro– pero es una verdadera ciudad, oye el ruido, parece el zumbido de una colmena (...) las recámaras dan al sur y tendremos sol todo el día.

Lo que más me gusta es que hay agua caliente de día y de noche y regadera de presión ¿no es una divinidad?, dice ella.

FIGURA 6. REALIDAD⁸



Foto: Archivo Casasola. 1949 ©161536. Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO. FN. México. Reproducción autorizada por el INAH.

Efectivamente, una divinidad, porque el departamento resultaba ideal y amplio para una pareja y un infante. Como en otras cintas, Fernández eligió al notable escenógrafo catalán

⁸ Estibadores descargan los muebles de los primeros habitantes del CUPA.

afincado en México, Manuel Fontanals y al arquitecto Manuel Parra como decorador, quienes abogan por la sencillez y el uso de pocos elementos ornamentales en el interior del mismo. Más interesantes aún, por su valor documental, son las secuencias filmadas en el interior real de un departamento, ubicado en uno de los pisos más altos.

FIGURA 7. FICCIÓN⁹



Foto: Luis Márquez. Cortesía Héctor Orozco.

A diferencia de la cinta anterior, en ésta, la mujer trabajadora (es una costurera) debe renunciar a su empleo por la exigencia del marido, aunque éste al final no pueda mantenerla y ante su grave enfermedad robe los ahorros de la escuela en la que labora para costear el tratamiento médico.

⁹ La imagen anterior se recrea en la película *La bien amada* (Emilio Fernández, 1951). Los personajes interpretados por Ismael Pérez 'Ponciano', Roberto Cañedo.

Cabe destacar que simultáneamente a la filmación del film, el inmueble diseñado por Pani recibía fuertes críticas de cierto sector de la sociedad, y de varios arquitectos que atacaron al arquitecto, por lo que apareció en la revista *Arquitectura* un artículo de Antonio Acevedo Escobedo, titulado “La vida en el multifamiliar, ilustrado con imágenes (sin crédito) en el que defendía a capa y espada el proyecto (como no, si era colaborador de Pani) y ponderaba las enormes ventajas de habitarlo¹⁰.

4. 3. *La ilusión viaja en tranvía*, (Luis Buñuel, 1953)

Otro punto de interés de esta película, es que en una secuencia se ve el paso de unos borregos por la calle, un detalle que si bien alguien podría interpretar como un mero capricho *buñueliano* o un guiño surrealista, es un hecho basado en la realidad, ya que por entonces prevalecían en la capital algunas zonas semirurales.

FIGURA 8. VISTA EXTERIOR DEL «CUPA»¹¹



Foto: n.i. Filмотeca de la UNAM.

¹⁰ Revista *Arquitectura*, núm. 33, marzo de 1951, (181-184).

¹¹ Lilia Prado en una vista exterior que muestra lo bien comunicado del CUPA, en *La ilusión viaja en tranvía* (Luis Buñuel, 1953).

4. 4. Los Fernández de Peralvillo, (Alejandro Galindo, 1954)

Considerado por la crítica especializada como el director urbano por excelencia, Alejandro Galindo hace en esta película un retrato sin concesiones de los habitantes de la ciudad de México. La misma inicia con los créditos sobrepuestos precisamente en la imagen del reluciente CUPA, con tomas en las que puede apreciarse con gran detalle, por ejemplo, la variedad de texturas de los materiales con los que fue fabricado y en espectaculares panorámicas la majestuosidad del inmueble que recorre el joven Fernández (Víctor Parra) un frustrado vendedor de electrodomésticos. Por los pasillos se observa a lo lejos una ciudad en expansión, un lugar casi idílico que significaba para la gente del interior del país el pasaporte para una vida con mejores oportunidades.

Vale la pena citar aquí otros espacios arquitectónicos importantes a nivel narrativo que evidencian los contrastes socioeconómicos de la gran urbe, como la vecindad que habita Fernández con su familia. Un espacio reiterado en el cine clásico nacional del periodo clásico (1936-1955) e incluso posterior, asociado al hacinamiento, la falta de servicios, comodidades e incluso, de higiene. Un *hábitat* del que se desprenden imágenes diametral-

mente opuestas al concepto de modernidad que los gobiernos posrevolucionarios se empeñaban en mostrar.

La construcción de vecindades en la ciudad de México data del siglo XVII, pero al paso del tiempo fue común que algunos edificios coloniales fueran adaptados, o semi destruidos para albergar en su interior numerosas familias, como es el caso que nos ocupa, cuya fachada es de ese estilo arquitectónico típico de los edificios del centro de la ciudad.

La disposición de las mismas, tal como se ve en la película, era la siguiente; un patio central alrededor del cual se erigían varios departamentos o habitaciones, a los que se accedía por escaleras y estrechos pasillos.

En los años cincuenta estas construcciones llegaron a ser consideradas por algunos como vetustas e incluso, “horripilantes”, para vivir ahí, como opinaba Acevedo:

Vecindades capitalinas en que parece que un espíritu sádico se hubiera regodeado en multiplicar todo lo que es antihigiénico, insalubre, sórdido, incómodo, denigrante y antihumano (...) que de buena parte de algunas zonas reurbanizadas van desapareciendo, constituyeron hasta aquí escuela infalible para deformar en los niños el gusto por la vida, para privarlos del sano y barato deleite de la limpieza. A infantes y adultos la vecindad les creaba amargos complejos de subesti-

mación propia, pues en tales ambientes desprovistos de toda placidez prosperan con fecundidad de larvas el chisme, la cólera, un genérico rencor¹².

Eso decía en defensa del proyecto de Pani, y, aunque suene clasista, coincide con la visión del cine mexicano, que suele representar ese tipo de vivienda como un espacio asociado a las atmósferas enrarecidas, en cuyo interior no se sabe si es de día o de noche

y en el que privan el hacinamiento y la falta de higiene, porque como describe Julia Tuñón, la vecindad de celuloide es “un microcosmos habitado por señoras que lavan ropa y no dejan escapar detalle de lo que ocurre, prostitutas que se fijan las medias antes de salir, músicos o artistas incomprensidos, alguna viejita enferma. Todos se conocen y todos se cuidan o vigilan” (Tuñón, 1996, p.198).

FIGURA 9. UNA VETUSTA VECINDAD¹³



Foto: Filmoteca de la UNAM

En la cinta que nos ocupa, la vecindad habitada por la familia Pérez en el popular barrio de Peralvillo¹⁴ evidencia

su precaria condición económica y la falta de servicios, ya que para acceder a ella hay que caminar por calles sin

¹² Revista Arquitectura, núm. 33, op.cit.

¹³ Alicia Caro, Víctor Parra y Andrés Soler, en esa vivienda típica de la Ciudad de México, en Los Fernández de Peralvillo (Alejandro Galindo, 1954).

¹⁴ El popular barrio de Peralvillo, ubicado data de la época prehispánica y es considerado “el barrio-padre metropolitano”. Famoso por sus comercios, conserva aún construcciones coloniales de tezontle y cantera de una sala planta.

pavimentar, ante la ausencia de un buen sistema de transporte y están llenas de charcos por falta de drenaje—, mientras que en el interior, llama la atención la cocina rústica en la que sobresale un arco adornado con tarros de barro, al igual que las ollas colocadas sobre la estufa de carbón y los platos de cerámica. Es pues, una vivienda que el ambicioso Fernández abandonará pronto al acceder socialmente a una posición privilegiada, obtenida mediante la realización de negocios turbios y un matrimonio por interés, con una dama de la mejor sociedad. Así, acorde al nuevo estatus, el nuevo hogar conyugal se ubicará en la exclusiva zona de Las Lomas de Chapultepec. Un lujoso cinturón residencial fundado en la época porfiriana que alcanzó su máximo desarrollo durante los años cuarenta, y cuya densidad de población era de tan solo 50 habitantes por hectárea, mientras que en la céntrica colonia Balbuena era de 650.

La nueva casa de Fernández es impresionante por sus amplios y modernos espacios, entre los que se distingue el despacho, con todas las comodidades. Los muebles y el decorado son elementos importantes porque a través de ellos Galindo devela la personalidad del protagonista y su ansia de poder, alejándose de la convención cine-

matográfica en la que los pobres suelen ser buenos y los ricos malos, como anota Peredo (2000):

Propone una aristocracia capaz de las peores bajezas morales, pero se hace lo mismo con los barriobajeros de Peralvillo. Los pobres de Galindo no conforman una galería de personajes seráficos, pintorescos, cantadores y ultrasolidarios que son pobres pero muy honrados (...) Galindo no idealiza a sus desposeídos que ni son tan pacientes y que si en cambio aparecen como muy proclives a ser tan ruines, mezquinos y amorales como los ricos que parecen tener la exclusiva en ese sentido, cuando menos en el cine y la televisión mexicanos. (p.185)

Así es. El protagonista, corrupto y traidor, regresa arrepentido a la vecindad en busca de su madre (quien se ha instalado ahí para cuidar a su hija deshonrada, ahora convertida en madre soltera), y de su abnegada ex novia, quien casada con un hombre bueno, ha transformado su lúgubre departamento en un agradable espacio, con paredes llenas de flores y vida.

Al final de la película, Fernández es asesinado por el socio que traicionó (David Silva) y su cuerpo quedará tirado en la calle, junto a esa vecindad de la que nunca debió salir.

4. 5. Maldita ciudad, (Ismael Rodríguez, 1954)

“¡Irán a vivir en uno de esos grandes conjuntos donde se vive un drama en cada departamento, y el suyo... causará lástima!”, sentencia el joven novelista (Julio Aldama) a la familia de su novia (Martha Mijares), en la secuencia inicial de esta cinta. Luego, se observa a estos provincianos instalándose en la Ciudad de México, precisamente en el CUPA, con sus espacios amplios, luminosos...e incómodos, sobre todo para subir hasta el tercer piso a la madre inválida, con su silla de ruedas, un recurso dramático utilizado por el director ya que como se ha visto, una de las comodidades del conjunto era, precisamente, contar con elevadores. A lo lejos, se aprecia alguna casa de estilo californiano, tan común en la Colonia del Valle en esos años, como prueban las fotografías del fondo Casasola del INAH.

La película gira en torno al “infierno” que viven los migrantes en la capital, y como es común en las cintas urbanas, en ésta, Rodríguez (1968) – llamado el Rey del melodrama– vuelve al juego maniqueo del bien y el mal, en el que:

[...] La gran urbe es enemiga de la vida pacífica y lenta; es hipócrita y corruptora. Por lo tanto el cine mexicano la considera deshumanizada, promiscua y funesta [pero] con disgusto o franca re-

pugnancia, los cineastas transigen al reflejar la vida urbana, pero nunca lo desde adentro, es-carbando relaciones de causa y efecto. Pase lo que pase, el delito mayor del hombre es haber nacido en la ciudad. (p.132)

Acorde a lo anterior, el catálogo de nuevos vecinos que ahora rodean a la familia son, por ejemplo, una madre soltera que vive del dinero que le dan sus amantes; con su hija igual de interesada y una criada (interpretada por María Victoria) coqueta y respondona, que chantajea a su patrona y usa su ropa. Presentes están también los jóvenes – “juniors” – rebeldes que entran a la unidad habitacional en su flamante auto deportivo. Uno de ellos, seduce a la hija del provinciano, quien a su vez se corromperá por dinero y será infiel a su mujer.

En cuanto al espacio físico en el que se desenvuelven los personajes, resulta interesante el tratamiento y peso que Rodríguez otorga, inverso a las cintas ya citadas. Y si bien en varias escenas muestra los impecables exteriores, el departamento que mora la familia aparece como un entorno asfixiante. No sólo es pequeño, sino que resulta intimidante, toda vez que cuenta *in situ* con: “correo, mercado, alberca todo aquí sin tener que salir del edificio” como dice la criada a la joven protagonista, quien asustada contesta “¿Sin tener que salir?”, como si pese a

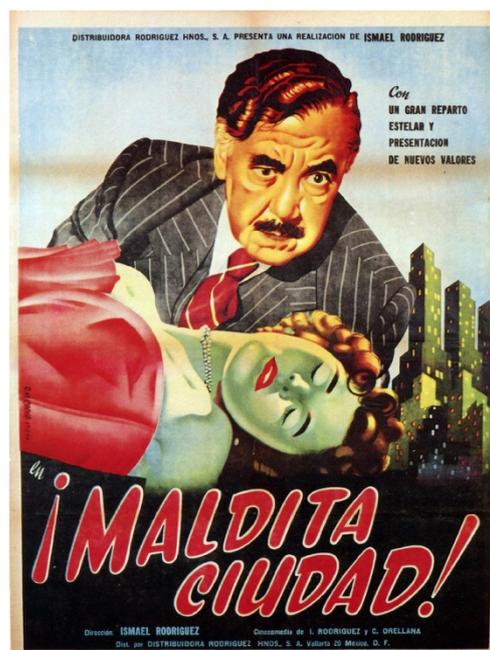
sus enormes dimensiones y a su jactada modernidad el conjunto resultase claustrofóbico a los ojos de la provinciana, que en varios momentos manifiesta las ganas de escapar de esa “mini ciudad”, donde se siente atrapada. Esa sensación de angustia está bien reflejada en el cartel promocional de la cinta, diseñado por R.M. Cacho¹⁵, quien resume gráficamente el tema de la película con las figuras del padre (Fernando Soler) que afligido sostiene en sus brazos a su hija (Martha Mijares) luego de ser narcotizada, teniendo como fondo unos rascacielos de estilo neoyorkino. Y si bien estos nada tienen que ver con el CUPA, esa imagen nos habla de lo nuevo, del peligro que los provincianos viven en la ciudad y refuerza el imaginario de la modernidad urbana asociado al dolor y al peligro.

4. 6. *¿A dónde van nuestros hijos?*, (Benito Alazraki, 1956)

De todos, éste es el filme más valioso para el tema que nos ocupa, ya que buena parte de la historia se desarrolla en los exteriores e interiores del CUPA, ahora filmado a todo color.

¹⁵ Un completo estudio sobre la cartelística cinematográfica mexicana puede verse en Bonfil, C. (2011). *Hoy grandioso estreno*. México: Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

FIGURA 10. EL CARTEL DE LA PELÍCULA MALDITA CIUDAD (1954)¹⁶



Fuente: Cortesía Agrasánchez Film Archive.

La película inicia con vistas del centro de la ciudad de México; con sus edificios coloniales y calles que en transporte público recorre un burócrata provinciano para llegar a su trabajo en la Secretaría de Hacienda. Es su condición de servidor público gubernamental lo que le ha permitido al personaje acceder al préstamo para adquirir una vivienda digna; un departamento en el CUPA que habita con su mujer y sus cinco hijos.

Al igual que en las películas comentadas, abundan en ésta las tomas panorámicas, mientras que en el interior del de-

¹⁶ Diseñado por R. M. Cacho, reinterpreta libremente las modernas construcciones de la capital mexicana.

partamento se observan las características siguientes; la estancia, la cocina, no obstante tanta modernidad, cuenta apenas con una estufa de una hornilla, un refrigerador y un radio. Es un lugar importante en la historia, ya que ahí se preparan los alimentos, se reúne la familia, se comenta lo que sucedió en el día, se discuten los problemas e incluso, sirve como pretexto para ver la transformación de los roles tradicionales y las nuevas prácticas sociales entre hombres y mujeres.

En cuanto a los dormitorios, éstos son apenas tres y resultan insuficientes para una familia tan numerosa, por lo que en uno duermen los padres, y en los otros, respectivamente los tres hijos varones, y las dos mujeres. Esa falta de espacio se hace evidente porque sólo existe un baño para dar servicio a los siete miembros. Mucho menos hay lugar para una mascota, que debe pernoctar en el pasillo.

Los pasillos y balcones son otros elementos importantes en la película. Tal y como sucedía en la vida real —como lo testimonian sus habitantes en varios reportajes—, desde ahí se observaba el limpio cielo de la ciudad, rodeada de volcanes; se fortalecía la convivencia vecinal y la amorosa, porque las chicas se veían y besaban con los novios, tal y como lo reproduce la cinta.

En cuanto a los interiores, el escenógrafo y decorador de los mismos, Jorge Fernández eligió muebles modesto; se observa, por ejemplo, la cabecera de latón, tan utilizada en México, nada lejanas a las que seguramente tenían los habitantes del lugar, y que permiten deducir porque el plan original de Pani —vender los departamentos ya equipados con muebles— fracasó rotundamente. La explicación del mismo la da la propia Porset (1953), encargada de diseñarlos para el conjunto:

Que el moblaje fuese también diseñado de acuerdo con los requisitos espaciales de los departamentos y de las necesidades promedio de los futuros inquilinos [...] se frustró por las mismas razones que otros esfuerzos semejantes han fracasado fuera de México. No se pudo imponer por la fuerza al inquilino la adquisición de los muebles que se habían creado adecuadamente para su vivienda, ni se pensó en convencerlo, buena y razonablemente, instruyéndolo sobre los nuevos enfoques del diseño en general y dándoles cultura de la vivienda, en una palabra. Y así, aunque las familias que se cambiaron al Multifamiliar Coyoacán pudieron tener muebles, vajillas y telas en la escala y con carácter de la arquitectura que iba a abrigoles, buena parte de ellos prefirió llevar a los departamentos —por hábito, al parecer desenraigable— cuanto de malo y viejo tenían o, en otros casos, un equipo nuevo y malo en el que la ostentación escondiere la pobreza, o así se creía

[...]. De este modo México perdió su primera oportunidad de enfrentarse integralmente al problema de la vida a bajo costo. (pp. 33-38).

La situación descrita se ve en la película.

FIGURA 11. MOBILIARIO (1)¹⁷

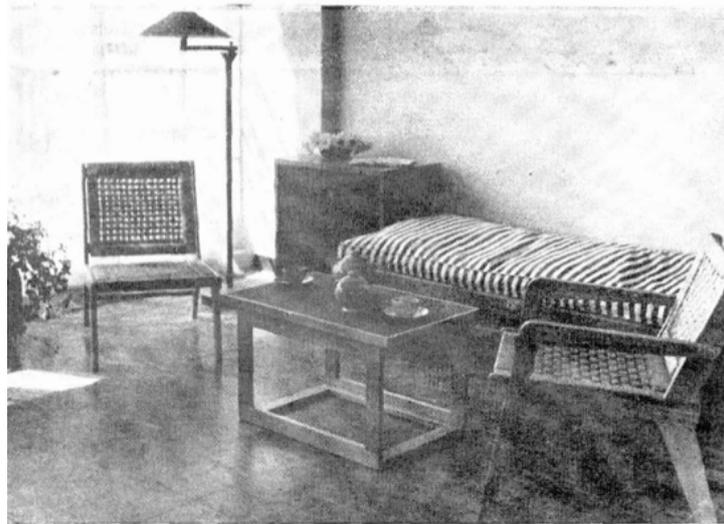


Foto: Guillermo Zamora. Revista Arquitectura México, núm. 32, octubre, 1950.

FIGURA 12. MOBILIARIO (2)¹⁸



Foto: n.i. Filмотeca de la UNAM.

¹⁷ Los muebles originales diseñados por Clara Porset para el CUPA, eran funcionales para los espacios pequeños.

¹⁸ Martha Mijares y Tito Junco en *¿A dónde van nuestros hijos?* (Benito Alazraki, 1956), película en la que el escenógrafo Jorge Fernández recreó con exactitud el interior de un departamento del CUPA, evidenciando lo dicho por la

diseñadora Clara Porset, respecto a que las familias que ocuparon el multifamiliar prefirieron conservar sus muebles viejos –como la cama de latón–, que optar por los novedosos muebles y accesorios diseñados *ex profeso* para ese espacio.

El departamento de la familia está amueblado sin un estilo definido, con sillas antiguas, de madera tallada, sillones forrados con terciopelo; en la decoración, de estilo ecléctico, coexisten por igual los adornos de vidrio, con lo de figuras de porcelana de estilo *rococó*. Elementos aunados a otros que denotan la aspiración de la clase media mexicana al *American way of life*, como una televisión, adquirida a plazos, y

que representa “el único entretenimiento de los muchachos y lo que los retiene en casa”, según dice la madre arquetípica, sumisa y exclusivamente dedicada a los quehaceres domésticos. Una mujer que acorde a las nuevas prácticas ya no acude al mercado tradicional sino al moderno “súper mercado” para hacer sus compras, y tampoco lava la ropa a mano, sino que utiliza la moderna lavadora y el centro de secado del inmueble.

Figura 13. Modernidad¹⁹



Foto: n.i. Filмотeca de la UNAM.

Es en la siguiente generación que el cambio de los roles tradicionales de la mujer en la sociedad contemporánea mexicana está mejor expresado. Así, la hija mayor trabaja como dependiente

en una tienda de discos y modela exclusivos vestidos. Chica de su tiempo, en un rasgo de emancipación poco vista en el cine nacional del momento, tampoco cocina ricos platillos para conquistar a su novio, sino que se

¹⁹ El pequeño ‘Martinito’ (Rogelio Jiménez Pons) y su madre, Doña Rosa, (Dolores del Río) quien goza de las comodidades que ofrece el CUPA, como un centro de lavado en la película *¿A dónde van nuestros hijos?* (Benito Alazraki, 1956).

asume con humor como una “abridora de latas profesional”. Mientras que la hija menor ejerce libremente su sexualidad, y al confirmar su embarazo afronta la responsabilidad de tener a su hijo (aunque en otra ciudad) para no entorpecer el desarrollo profesional de su novio. Una actitud diametralmente opuesta a la de la protagonista de *Nosotras las taquígrafas*, y al estereotipo de mujer abnegada y carente de decisiones propias de la mayoría de las mujeres de celuloide, como las llama Julia Tuñón²⁰.

Sobresale en la cinta la escena de los festejos del día de la independencia, ya que documenta fielmente la celebración que la comunidad del CUPA hacía durante la llamada “noche del grito” que desde el 15 de septiembre de 1910 se lleva a cabo en todo el país para conmemorar independencia. Una verbena popular en la que prevalecen los fuegos artificiales, la música, la comida, los trajes típicos, y en la que los espacios públicos se adornan con banderas tricolor, papel picado y espectacular iluminación.

²⁰ Un profundo estudio sobre los roles femeninos en el cine mexicano puede verse en: Tuñón, J. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*. México: El Colegio de México, IMCINE.

²¹ Por su singular estilo colonial mexicano, opuesto a las ideas funcionalistas de Le Corbusier, el lugar posee una identidad profundamente nacionalista. Con cierto aspecto medieval, incluso rodeada por un foso o espejo de agua, está considerada por los especialistas como uno de las obras más importantes de la arquitectura civil contemporánea. Fue construida sin planos ni una idea predeterminada,

Una costumbre que aún conservan los vecinos del CUPA, quienes se unen para festejar esa fecha especial.

La movilidad y el desplazamiento por la gran urbe es otro aspecto presente en la película. Tanto los hijos como el padre usan el transporte público para trasladarse a sus respectivos lugares de trabajo, ubicados en diferentes puntos de la ciudad, según se observa. El director establece así un fuerte contraste entre el espacio público; la calle, las avenidas y los peligros que su tránsito conlleva, con el espacio privado: el departamento, en cuyo interior la familia —a pesar de su disfuncionalidad— se siente protegida.

Respecto a otros escenarios que aparecen en la cinta, cabe abrir un paréntesis para comentar dos interesantes ejemplos arquitectónicos.

El primero es la casa-fortaleza diseñada por Manuel Parra (arquitecto contemporáneo de Mario Pani) para el director Emilio “Indio” Fernández, que sirve como locación en la secuencia del desfile de modas²¹. El segundo, de gran interés, es el Estadio Olímpico,

en un proceso que duró más de veinte años. Los materiales utilizados en su construcción van desde la piedra volcánica, y pisos de piedra pulida, hasta azulejos y herrería antigua que Parra recuperaba de edificios coloniales destruidos. La casa servirá como locación en decenas de 140 películas mexicanas y extranjeras. Al respecto véase: el reportaje “La casa fortaleza de Emilio Fernández”. Programa *Cinesecuencias*. <http://www.youtube.com/watch?v=IENIRh-nakgY>.

obra de los arquitectos Augusto Pérez, Raúl Salinas Moro y Jorge Bravo, ubicado en el corazón de la Ciudad Universitaria, inaugurada en 1952, y en cual se aprecia el mural de Diego Rivera "La Universidad, la familia mexicana, la paz y la juventud deportista". Un relieve en piedras de colores naturales y mosaicos que muestra el escudo universitario con el cóndor y el águila sobre un nopal. Esta presencia es además, el testigo de la emigración del barrio estudiantil, hasta entonces concentrado en el centro de la ciudad, al sur de la misma.

Al final de la película los hijos mayores se independizan y abandonan el hogar, el padre, luego de solicitarle el divorcio a su mujer, es despedido de su trabajo y por ende, debe abandonar la vivienda a la que sólo tienen derecho los trabajadores del estado. Derrotado, recapacita ante el amor abnegado de su mujer y de su hijo pequeño, con quienes parte a emprender una nueva vida, subido en el camión de la mudanza, que abandona el conjunto de edificios rodeado de los cuidados jardines.

5. UN ESPACIO REVISITADO

En los años posteriores la presencia del CUPA en el cine. Los cambios temáticos y la situación del cine mexicano en franco declive, exigirán otras formas de producción y de espacios, siendo noticia hasta 1968. Fue durante el movimiento estudiantil, cuando los reporteros gráficos y cineastas (profesionales y aficionados) captan a los habitantes del lugar, asomados en los balcones, respetuosos en apoyo al ingeniero Javier Barros Sierra, rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, durante la llamada "marcha del silencio", organizada en protesta por la ocupación de las instalaciones de la máxima casa de estudios por el ejército mexicano que pusieron en peligro la autonomía de la institución²².

Treinta años después, el Instituto de Seguridad Social al Servicio de los Trabajadores del Estado (ISSSTE) dejó de administrar el CUPA. Sus habitantes señalaron entonces sentirse "desconcertados y abandonados" al enfrentarse a la autoadministración y a que dicha institución absorbía el costo de cualquier servicio. Carentes de una cultura del bien común se resistieron a pagar los servicios con sus propios

²² Del Castillo Troncoso A (2008). *El 68 narrado en imágenes*, Sala de prensa, 108. Recuperado de <http://www.saladeprensa.org/art775.htm>.

recursos financieros, lo que precipitó el deterioro del inmueble.

Para celebrar los 60 años de la inauguración del conjunto los vecinos del lugar organizaron varios eventos mientras la prensa nacional le dedicó artículos y denunció el estado de abandono en el que el CUPA se encontraba. No fue suficiente. Como tampoco lo fue la aparición del inmueble en la taquilla cinta *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón (2001) cuya aguda mirada, bajo la lente del multi premiado internacionalmente Emmanuel “Chivo” Lubezki, lo muestra desteñido y mal-trecho, tal cual lucía en ese momento. Algo similar lo apuntó Eva López Sánchez en su película *¿De qué lado estás?* (2002).

Actualmente, como se comprobó en el corrido realizado por las instalaciones para redactar este trabajo, el estado del CUPA es lamentable; las paredes lucen cubiertas de graffiti, los escalones de granito partidos, los vidrios de las ventanas rotos y la herrería oxidada, solo unos cuantos propietarios con posibilidades económicas han sustituido por aluminio, material que nada tiene que ver con el original y que modifica la apariencia del mismo. Debido a la inseguridad que prevalece no solo en la zona, sino en toda la ciudad, las puertas de metal a cuadros se han cubierto con rejas, o con lo que se puede, sin importar -con justa razón-

la cuestiones estéticas. Tampoco la textura original del ladrillo de barro cocido se ha conservado al cubrirse con pintura roja, y de color negro la porosa piedra volcánica natural. Al *otrora* moderno terminado martelinado de cemento se le aplicó pintura gris, lo que ocultó la interesante textura. Lo mismo sucedió con otras piedras naturales sobre las que se empleó un barniz brillante, demeritando la apariencia del conjunto.

Para agravar la situación, la periferia se vio afectada durante casi dos años por las obras viales emprendidas en su entorno para a dotar de otra línea de metro a la capital mexicana, ya en servicio.

De esta forma el CUPA, símbolo de la modernidad urbana, sobreviviente de los sismos de 1947, 1957, 1985 y del reciente terremoto ocurrido el día 19 de septiembre de 2017, parece desmoronarse en este siglo XXI ante la vista indiferente de los capitalinos. En esas condiciones ¿el inmueble llegará a su centenario o sólo quedará de él su vestigio cinematográfico?. El tiempo lo dirá.

5. CONCLUSIONES

Así como la fuente fílmica, a pesar de la información que ofrece no es *per se* historia, ya que solo su interpretación le permite serlo, la importancia de un

espacio en una película sólo resulta relevante cuando funciona como un apoyo eficaz en la narración de una historia. Al contrario de las películas en las que la escenografía, los decorados, los fragmentos naturales elegidos no tienen la misión de ser habitables en la vida real (finalmente la arquitectura del cine está diseñada para verse y no para ser vivida), en el caso que nos ocupa, los directores renunciaron al confort del estudio y optaron por una solución mas costosa, —como era el desplazar al todo el equipo técnico y humano a una locación— pero más eficaz, al rodar en un lugar preexistente, y sobre todo, reconocible para el público (por lo menos el capitalino) como era, y sigue siendo, el Centro Urbano Presidente Miguel Alemán.

En las películas aquí mencionadas, el CUPA trasciende su función de mero escenario ya que los personajes de celuloide que lo habitan, realizan actividades e interactúan ahí de forma similar a los de la vida real. El análisis del material fílmico, aunado a las imágenes publicadas en la prensa y en las revistas ilustradas, permite comprender, el desarrollo histórico del inmueble, tornándose en valioso documento.

Al usarlo como locación, los directores Emilio Gómez Muriel, Emilio Fernández, Luis Buñuel, Alejandro Galindo,

Ismael Rodríguez y Benito Alazraki, coadyuvaron, aunque fuera sustitutamente, a difundir entre el gran público los nuevos conceptos arquitectónicos e ideas propuestas por Mario Pani.

La autora de estas líneas agradece el generoso apoyo de: Xóchitl Fernández (Agrasánchez Film Archive), Freddy Peralta, Juan Carlos Valdéz Marín, Mayra Mendoza (Sistema Nacional de Fototecas del Instituto Nacional de Antropología e Historia), Guadalupe Ferrer, Antonia Rojas (Filmoteca de la UNAM) y Héctor Orozco (Fundación Televisa/ División Fílmica).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adrià, M. (2005). Mario Pani. La construcción de la modernidad. México: Gustavo Gili.
- Ayala Blanco, J. (1968). La aventura del cine mexicano. México: Era.
- Barber, S. (2002). Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bonfil, C. (2011). Hoy grandioso estreno. México: Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Collado, M. (2004). Miradas Recurrentes II. La Ciudad de México en los siglos XIX y XX. México: Instituto Mora, UAM.
- De Anda Alanís, E. (2001). La Ciudad de México, Arquitectura, 1921-

- 1970, México, Gobierno del Distrito Federal, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes.
- De Anda Alanís, E. (2008). Vivienda colectiva de la modernidad en México. Los multifamiliares durante el periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952), México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- De los Reyes, A. (1993). Cine y sociedad en México, 1896-1930. México: UNAM.
- Lara Chávez, H. (2006). Una ciudad inventada por el cine. México: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes.
- Lara Chávez, H. (2011). Ciudad de cine, 1970-2010 . México: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, Cineteca Nacional.
- Larrosa, M. (1985). Mario Pani arquitecto de su época, México: UNAM.
- López Rangel, R. (2006). "Ciudad de México: entre la primera y la segunda modernidades urbano-arquitectónicas", en P. Krieger, (Ed.), Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Goethe-Internationes.
- Martínez Asaad, C. (1986). "El cine tal y como me lo contaron" en R. I Loyola, (Ed.). Entre la guerra y la estabilidad política, México: Grijalbo.
- Martínez Asaad, C. (2008). La ciudad que el cine nos dejó, México: Océano.
- Mino, F (2007). La fatalidad urbana: el cine de Roberto Gavaldón. México: UNAM.
- Noelle, L. (2000). Mario Pani, una visión moderna de la Ciudad, México: Conaculta.
- Noelle, L. (2008). Mario Pani, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Pani, Mario (1952). Los multifamiliares de pensiones. México: Arquitectura.
- Peredo de Castro, F. (2000). Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano, México: Miguel Ángel Porrúa.
- Ramírez, J.A. (2003). La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro, Barcelona: Alianza Forma.
- Rosas Mantecón, A. (1996). "La ciudad de los migrantes. El cine y la construcción de los imaginarios urbanos", Perfiles Latinoamericanos (9), 117-131.

Schmilchuk, G. (2006). "Ritmos espaciales: escultura urbana", en Krieger, Peter (Edición), Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Goethe-International.

Porset, C. (1953). "Diseño viviente. Hacia una expresión propia en el mueble", Espacios, revista integral de arquitectura y artes plásticas (16). 33-38.

Taibo, P. (1994). Emilio Fernández, México: Joaquín Mortiz-Planeta.

Tuñón, J. (1991). La ciudad actriz: la imagen urbana en el cine mexicano 1940-1955. Historias, (27), 189-198.

Tuñón, J. (1998). Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. México: El Colegio de México, IMCINE.

Vázquez Mantecón, A. (1996). "La ciudad protagonista de la época de oro". Casa del Tiempo (50), 22-28.

FUENTES ELECTRÓNICAS

Del Castillo Troncoso, A. (2008). *El 68 narrado en imágenes*, Sala de prensa, 108. Recuperado de: en <http://www.saladeprensa.org/art>

775.htm.

González Gamio, Á. (2009). *Gallardo sesentón*. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2006/10/31/index.php?section=cultura&article=a07n1cul>.

La casa fortaleza de Emilio "Indio" Fernández (2013). México: Cinesecuencias, IMCINE. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=IENIRhnakgY&t=337s>

HEMEROGRAFÍA

El Universal Gráfico, 1º de septiembre de 1949

Excelsior, 1º, 2 y 3 septiembre de 1949

Cinema Reporter, 1949-1954

Revista Arquitectura México, números 27- 30

PARA CITAR ESTE ARTÍCULO:

Lozano, E. (2018). Del concreto al film. *Collectivus, Revista de Ciencias Sociales*, 5(1), 16-39.

DOI: <http://dx.doi.org/10.15648/Coll.1.2018.3>

Recibido: 10/10/2017
Aprobado: 13/11/2017