



LA CIUDAD DE LOS MIGRANTES. EL CINE Y LA CONSTRUCCIÓN DE LOS IMAGINARIOS URBANOS*

*Ana Rosas Mantecón***

La eficacia social de la contribución del cine a la construcción de los imaginarios urbanos, en particular aquel que se fue generando en torno a la cuestión migratoria de la provincia a la capital, es el tema que estudia este artículo. La representación filmica de esta temática no estereotipó exclusivamente a un personaje sino todo un escenario, una trama y una conclusión, volviéndose uno de los temas más recurrentes a lo largo del presente siglo. El trabajo articula el análisis de contenido de las producciones cinematográficas nacionales y la realización de grupos de enfoque, cuyo objetivo central fue captar el sentido imaginario de la ciudad de México en los procesos de recepción de imágenes fotográficas y filmicas.

The social efficiency of the cinema's contribution to the construction of urban imagery, and especially that which was generated around the problem of migration from the provinces to the capital, is the theme studied in this article. The representation in the cinema of this theme did not excessively stereotype a character, but rather a whole scenario, plot and conclusion, and became one of the most recurrent themes throughout this century. The essay articulates the analysis of the contents of national cinematographic productions and the labor of focus groups—whose main aim was that of capturing the sense of imagery of Mexico City in the processes of reception of photographic and cinematographic images.

La ciudad de México es uno de los ejemplos más elocuentes de la velocidad con que el desarrollo industrial y las migraciones pue-

* Este texto forma parte de una investigación realizada junto con Néstor García Canclini, dentro del Programa de Estudios sobre Cultura Urbana que, con el apoyo de la Fundación Rockefeller, se desarrolló en el Departamento de Antropología de la UAM-Iztapalapa.

** Profesora-investigadora del Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

den hacer crecer una urbe, la cual multiplicó 41 veces el número de sus habitantes al cabo de los primeros 80 años de este siglo, mientras que el país lo hizo apenas cinco veces.¹ Numerosos flujos de migrantes se dirigieron a la capital a partir de los años cuarenta² como resultado, fundamentalmente, del modelo de desarrollo que priorizó al sector industrial sobre el agrícola. El gran impacto de la migración en el crecimiento demográfico está representado por el hecho de que en 1970 cerca del 35% de la población de la ciudad de México y más del 50% de la mayor de 20 años no había nacido en la urbe.³

Una parte importante de los inmigrantes son indígenas. En la Zona Metropolitana de la Ciudad de México (ZMCM) uno de cada 20 habitantes proviene de más de 30 grupos étnicos, que hablan otras tantas lenguas.⁴ Mas no sólo han llegado indígenas y mestizos de la provincia mexicana: Entre 1960 y 1980 el 1.5%, 2.5% y 9.3% de los inmigrantes a la ZMCM fueron extranjeros.⁵ A los inmigrantes españoles que arribaron desde el siglo XVI,⁶ se fueron sumando, con diversos ritmos e intensidades —aunque de manera más constante desde el siglo XIX— judíos, árabes, libaneses, franceses, alemanes, ingleses, italianos, húngaros, polacos, griegos, rusos, japoneses, chinos, estadounidenses, centro y sudamericanos.⁷

¹ Virgilio Partida Bush, "El proceso de migración a la ciudad de México", en *Atlas de la ciudad de México*, México: Departamwento del Distrito Federal/El Colegio de México, 1987, p. 134.

² Para el periodo 1940-1950 la ciudad de México creció como resultado de tres procesos: crecimiento natural de sus propios habitantes (23.1%), crecimiento social -resultado de balances migratorios positivos- (73.3%) y la incorporación o absorción al tejido urbano de la gran metrópoli (3.6%), en tanto que en las dos décadas siguientes el crecimiento natural recuperó el primer lugar, pero ligeramente por delante del crecimiento social. Véase Miguel Messmacher, *México: megalópolis*, México: SEP, 1987:41.

³ *Loc. cit.*

⁴ Los datos provienen del estudio del Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, basado en datos de 1990 con proyecciones a 1996, en *Reforma*, 7 de febrero de 1996. Véase también Marjorie Thacker y Silvia Bazúa, *Indígenas urbanos en la ciudad de México. Proyectos de vida y estrategias*, México: INI, 1992.

⁵ Partida, *op. cit.*, pp. 135-137.

⁶ Los españoles continuaron emigrando al país; la última oleada importante se dio en el presente siglo, durante los años treinta y cuarenta.

⁷ Para principios del siglo XX la llamada población "extranjera" de la ciudad de México no alcanzaba a ser mayor de 13 mil habitantes. Después del periodo posrevolucionario de 1920-1930 el número rondaba ya los 35 mil. Y entre 1950 y 1960 llegó a una cifra cercana a 70 mil. Ricardo Pérez Monfort, "La calle de los mestizajes o el rincón originario de los estereotipos. Ciudad de México, 1940-1968" (mecanografiado): 3.

Pero la década de los años cuarenta no fue sólo definitiva para el crecimiento demográfico de la ciudad de México, ya que fue precisamente en este periodo cuando el cine —al lado de la radio— se convirtió en un espacio fundamental para la configuración y transformaciones del imaginario urbano. Diversos factores se conjugaron para impulsar la relevancia cultural que adquirió este medio: por el estallido de la segunda guerra mundial, Estados Unidos decidió apoyar al cine nacional en la búsqueda de mayor consenso continental para su causa, además del hecho de que por las condiciones bélicas se dio un decaimiento de la producción fílmica norteamericana y la de los países europeos, lo cual favoreció ampliamente el desarrollo de nuestra industria cultural, no sólo a nivel nacional sino en todos los mercados de habla hispana.

Por otra parte, las peculiares condiciones de la ciudad de México en los años cuarenta la convirtieron en un espacio privilegiado para el encuentro entre las producciones nacionales y el público: acudir al cine formaba parte de un abanico de prácticas, de recorridos y complicidades en los que se desenvolvía la vida pública de la urbe. Con la legitimación y masificación de las diversiones populares, las ofertas culturales eran diversas; las crónicas de la época nos relatan el desarrollo de una intensa vida pública en calles, plazas, cafés, restaurantes, carpas, circos, cantinas, cabarés, teatros, cines y salones de baile. Además, la extensión de la ciudad permitía acceder fácilmente a distintos puntos.

Fue en este periodo cuando se creó la mayor parte de la infraestructura de la cinematografía nacional y la producción de películas mexicanas se desarrolló ampliamente, extendiéndose el radio de influencia del cine mexicano a toda Latinoamérica. Se dio entonces un florecimiento que alentó la creatividad de ciertos directores, la calidad de actores y actrices, así como la participación de destacados fotógrafos, escritores y artistas plásticos. Asimismo, se diversificaron las temáticas abordadas, hasta abarcar ampliamente las propiamente urbanas.⁸

⁸ Véase Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, México: SEP, 1986: 128 y 161.

El viaje redondo del migrante

El tema de la migración apareció reiteradamente en la pantalla. El cine mexicano realizó su contribución particular a la interpretación de esa dimensión de la multiculturalidad que es la convivencia de grupos con orígenes diversos. Para tal efecto, se crearon, retomaron y consolidaron múltiples estereotipos⁹ de “los otros”. En el caso de las representaciones que se hicieron de los extranjeros, fue claro que más que buscar la exploración de las particularidades de cada grupo, los estereotipos funcionaron como la otra cara de la moneda nacionalista.

Diversos investigadores han destacado la función simbólica cumplida por la representación fílmica de los foráneos de encarnar lo ajeno para reafirmar “lo propio”.¹⁰ Debemos reconocer, sin embargo, ciertas particularidades en los discursos fílmicos sobre los *otros*: en el caso de españoles y libaneses, por ejemplo, dicha función se matiza, y ambos son mostrados con características comunes, parecen hermanos y son diferentes a otros extranjeros, como podrían ser los norteamericanos.¹¹

⁹ Si bien, como ha señalado Julia Tuñón, el estereotipo “es un recurso típico del lenguaje cinematográfico por cuanto permite la identificación y propicia un tono onírico en la pantalla”, la historia del cine nacional nos muestra que fue en este periodo cuando se recurrió con mayor fuerza a él para representar a diversos grupos sociales extranjeros. Véase Julia Tuñón, “Estados Unidos en el cine mexicano de los años de oro: entre el avasallamiento y el ninguneo”, en Víctor A. Arriaga y Ana Rosa Suárez (comps.), *Estados Unidos desde América Latina*, México: CIDE/El Colegio de México/Instituto Mora, 1995:300.

¹⁰ Sin duda, las imágenes de los norteamericanos en el cine nacional y viceversa han sido las más analizadas desde diversas disciplinas, lo cual no sorprende dada la intensidad y complejidad de las relaciones entre México y Estados Unidos. Pueden consultarse de Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero 1894-1969*, México: ERA/Universidad de Guadalajara, 1987-1988, 4 volúmenes; de Carlos Cortés, “Como ver al vecino: el libro de texto hollywoodense sobre México”, en John Coatsworth y Carlos Rico (coords.), *Imágenes de México en Estados Unidos*, México/Estados Unidos: Fondo de Cultura Económica/Comisión sobre el futuro de las relaciones México-Estados Unidos, 1989, pp. 115-143, así como la reseña crítica que sobre ambas obras realiza Julia Tuñón: “Vecinos distantes. ‘México visto por el cine extranjero’ de Emilio García Riera y ‘Cómo ver al vecino: el libro de texto hollywoodense sobre México’ de Carlos Cortés”, en *Historias*, México: INAH, núm. 26, abril-septiembre 1991, pp. 149-153. Respecto a los estereotipos del norteamericano en el cine nacional, resultan de gran interés el trabajo ya citado de Julia Tuñón y el de John Mraz, “Lo gringo en el cine mexicano y la ideología alemanista”, en *La Jornada Semanal*, México: núm. 297, 19 de febrero de 1995.

¹¹ Julia Tuñón, “Españoles y libaneses en pantalla. La imagen fílmica mexicana de los años cuarenta”, en *Historias*, en prensa, pp. 2-3.

La intención de consolidar una identidad nacional estaba en el centro de las preocupaciones no sólo de los gobiernos posrevolucionarios, sino también de diversos grupos en pugna. Así, las representaciones de los “extraños” formaron parte integral de la *invención* del cuadro estereotípico nacional —retomada con particular vigor a partir de los años veinte—, a la cual contribuyeron de manera privilegiada el teatro, el cine, la radio, la prensa y, posteriormente, la televisión.

En dicho cuadro, las referencias a personajes de la vida rural (los rancheros o charros, por ejemplo) eran preponderantes. Como ha destacado Ricardo Pérez Monfort, no obstante la aceptación popular del estereotipo del “peladito”, que reivindicaba al habitante del mundo urbano pobre y marginal,

a la hora de apelar a lo más representativo del país por lo general se recurrió al charro, a la china y a los mariachis. Estos tres estereotipos nacionales quedaron así unidos a un mundo campirano “reinventado” y difundido por la efervescente ciudad de México de los años cuarenta, cincuenta y sesenta.¹²

La representación filmica del migrante provinciano a la ciudad de México¹³ no estereotipó exclusivamente a un personaje sino a todo un escenario, una trama y una conclusión. Una y otra vez se repite en el cine mexicano la misma historia: el emigrante —lleno de ilusión y con el único recurso de su dedicación y fuerza de trabajo— va al Distrito Federal, soporta un sinnúmero de desgracias en la selva de asfalto hasta la decisión final de regresar a su rincón rural, para comprobar que más le valía no haber salido nunca.

Desde *Viaje redondo* —película muda de José Manuel Ramos filmada en 1919— hasta los años ochenta, no ha habido década en la que la gran ciudad no haya martirizado en la pantalla a ingenuos provincianos, primero en hacinadas vecindades, después en deca-

¹² Pérez Monfort, *op. cit.*:14.

¹³ La cual analizaremos gracias a las investigaciones de Emilio García Riera, en sus 17 volúmenes de *Historia documental del cine Mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, CNCA, Gobierno de Jalisco e IMCINE, 1994; de Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, México: Grijalbo, 1993 y *La disolución del cine mexicano. Entre lo popular y lo exquisito*, México: Grijalbo, 1991; así como *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, de Federico Dávalos y Esperanza Vázquez, Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1985.

dentes multifamiliares y posteriormente en desoladas habitaciones en "ciudades perdidas". El paso del interior al centro ha sido parte medular tanto de dramas como de comedias, destacadamente en los años cuarenta y cincuenta, los cuales fueron de migración constante de la provincia a la capital:

En general los filmes destacan las dificultades de los provincianos para manejar los códigos urbanos y su arcaicismo. Ya en *Viaje redondo*, el inmigrante circuló a lomo de burro por la calle Madero y Zócalo, y su ingenuidad volvió a quedar al descubierto en otra película muda: *Del rancho a la capital* (filmada en 1926 por Eduardo Urriola), que provocaba las risas a costillas de los rancheros.¹⁴ De varias cintas se han hecho dos versiones y esta película volvió a ser filmada en 1941, dirigida por Raúl de Anda. Si bien el argumento era distinto a la comedia homónima de Urriola, ambas coinciden "en la idea de que el rancho es a la virtud lo que la capital al vicio", por lo que no sólo regresan a su tierra natal sino que llevan consigo a uno de los despreciativos y codiciosos capitalinos a regenerarse a la provincia.¹⁵

Algunas películas tenían denominaciones distintas, pero argumentos casi idénticos, como *El águila y el nopal*¹⁶ (dirigida en 1929 por Miguel Contreras Torres) y *Los millones de Chaflán* (filmada nueve años después por Rolando Aguilar): en ambas un ranchero viaja a la capital para tramitar la explotación comercial del petróleo hallado en sus tierras, y unos vives tratan de estafarlo. El ranchero los descubre y decide volver a su vida campirana.

Provincia y ciudad se plantean como extremos geográficos, pero también de los valores morales: en algunos casos los recién llegados pasan agobiados por todo el catálogo de calamidades urbanas sin perder su pureza, como en *Cuarto de hotel* (Adolfo Fernández Bustamante, 1952); en otros son temporalmente corrompidos por las malas compañías que abundan en la urbe—como en *Abismos* o *Naúfragos de la vida* (película sonora, filmada en 1930 por Salvador Pruneda)

¹⁴ Dávalos y Vázquez, *op. cit.*:50 y 116.

¹⁵ Emilio García Riera, *op. cit.*, vol. 2:210-211.

¹⁶ El filme se rodó en el Teatro Lírico con base en los *sketches* de una revista del mismo título que ahí se presentaba, según afirman Dávalos y Vázquez, *op. cit.*:132. Otra película con fuerte tono picaresco y que abordó el mismo trayecto fue *Hasta que llovió en Sayula* (1940, Miguel Contreras Torres). Véase García Riera, *op. cit.*, vol. 2:166-167.

y *El barchante Neguib* (1945, Joaquín Pardavé)— o se envanecen y pierden los valores de la tradición como en *Siempre tuya* (1950, Emilio Fernández), donde el ex campesino, ahora triunfador cantante, prefiere volver a su yerma tierra a seguir soportando la ciudad envenenada: “la tierra es buena aunque no dé nada; la ciudad es mala aunque dé éxito mundano, dinero y gringas güeras”.¹⁷

En otras ocasiones las consecuencias de la emigración pueden ser definitivas y fatales, como en *Maldita ciudad* (1954, Ismael Rodríguez) donde todos los fuereños sufren desgracias causadas por la vorágine urbana —algunos incluso alcanzan la muerte—, si bien al final se revela que todo ha sido una historia imaginada por un tendero que así convence a los potenciales viajeros de que desistan de mudarse y se queden definitivamente a vivir en el pueblo. El final verdaderamente dramático sí alcanzó a los que tras el *Espejismo de la ciudad* (Julio Bracho, 1975) vendieron todo para trasladarse a la capital y volvieron tristes y solos —después de morir sus hijos— a su tierra natal.

En los años cincuenta, sesenta y primeros de los setenta los inmigrados encuentran en la pantalla la oportunidad de triunfar en la ciudad —no sin pagar su cuota de padecimientos—, la cual parece reducirse al deporte o al canto en las carpas, los cabarés, los teatros de revista, la radio o la televisión. Así les ocurre a los protagonistas de *Del rancho a la televisión* (1952, Ismael Rodríguez), *De rancho a empresario* (1953, René Cardona), *Guitarras, lloran guitarras* (1964, Miguel M. Delgado) y *Me caí de la nube* (Arturo Martínez, 1974), aunque en algunas ocasiones el éxito económico no garantiza el amoroso y los protagonistas regresan a buscar consuelo a la provincia. Emilio García Riera ha hecho notar que en estos años “en honor al progreso y al optimismo, a las posibilidades visibles de triunfo, la ciudad conquistada por la clase media baja invitaba a todos los personajes a sentirse cómplices en la conquista y al pueblo entero a compartir su sentimiento”.¹⁸ Las posibilidades de éxito vuelven a cerrarse a finales de los setenta y el cine retoma todos los elementos del viejo esquema, como ocurrió con *¿La tierra prometida?*, 1980 y *El mil usos* (primera y segunda parte) (1981 y 1983, todas de Roberto G. Rivera).

¹⁷ Emilio García Riera, *op. cit.*, vol. 5:337.

¹⁸ *Ibid.*, vol. 7:133.

A diferencia de lo ocurrido a los estereotipos extranjeros, que en algunas películas posteriores a la “época de oro” fueron matizados y complejizados,¹⁹ el acercamiento fílmico al fenómeno migratorio a la ciudad de México no ha sufrido variaciones significativas hasta la actualidad. Es posible imaginar a los espectadores migrantes sufriendo con los sinsabores que enfrentaban los personajes en la hoja de plata, identificándose con sus luchas, esperanzas y desengaños; no obstante, si bien la solución propuesta en las películas podría tal vez apelar a sus deseos de huida, poco tenía que ver con los millones que decidieron quedarse. Con “un bagaje de convencionalismos y su moral estrecha”, el cine mexicano se ha adecuado mal a la complejidad de este fenómeno de la vida urbana.²⁰

En un intento por realizar un cine que abordara de lleno la problemática de la ciudad —y dejar atrás las películas de raigambre rural cuya veta comercial empezaba a agotarse—, algunos directores de los años cuarenta y cincuenta buscaron “la representación de una mexicanidad urbana” al tratar no sólo la problemática cosmopolita —común a la de las grandes urbes de la época— sino también los espacios peculiares: las vecindades, los cafés de chinos, los cabarés y salones de baile, etc.²¹ No obstante lo anterior, en innumerables ocasiones la visión de la ciudad no se libró de la lente rural conservadora y la imagen que se produjo desde los años treinta, y que se reprodujo hasta el cansancio, fue la que identificó vida urbana con maldad. Por eso, la única salida decorosa para los migrantes era el regreso a la provincia, refugio de buenas costumbres.

Por encima de todo, la ciudad era la destructora de hogares, la corruptora de jóvenes y en todo caso algo ajeno a la idiosincrasia de los tipos mexicanos del cine. Aun en películas como *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947) —y sus secuelas—, que procuraron mostrar una faz digna de la ciudad, en realidad sólo rescataron algunos ámbitos, que se hicieron extensivos de la provincia: la vecindad y, cuan-

¹⁹ Así lo muestra Julia Tuñón en los estudios ya citados sobre la imagen del norteamericano en el cine nacional.

²⁰ Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, 1993:96.

²¹ Surgió entonces un conjunto de películas que representó la posibilidad —en la pantalla— de “ser mexicano sin vivir en el campo”. Álvaro Vázquez, “La ciudad protagonista de la ‘época de oro’”. De ‘Distinto amanecer’ a ‘Los olvidados’, en *Casa del Tiempo*, vol. 14, época II, núm. 50, México: abril de 1996:23.

do mucho, el barrio. La gran ciudad, cosmopolita, símbolo del progreso y la modernidad, siguió siendo enfocada —sobre todo a partir de los cincuenta— con desconfianza, como lugar del hampa y la perdición.

Frente a la amenaza de la ciudad deshumanizada, estaba la camaradería y la solidaridad del barrio y de la vecindad. Funcionaban no sólo como extensiones de la provincia, sino también de la familia, que en las pantallas aparecía como un grupo cerrado y patriarcal, un universo en sí mismo. Frente a la gran ciudad, espacio de lo público —sinónimo de peligro inmanejable—, se mostraba como un ámbito aislado y seguro al mundo privado —sagrado— del hogar, situación que distaba mucho de la realidad cotidiana de buena parte de los espectadores.²²

El origen de los cambios y de los males: los inmigrantes hoy

Es posible reconocer la eficacia social de la contribución del cine a la construcción de los imaginarios urbanos en la persistencia de los estereotipos que hemos relatado. Al entrevistar a diversos conjuntos de personas que viajan diariamente por la ciudad de México, pudimos aquilatar la larga duración del enfoque sobre la cuestión migratoria al Distrito Federal.

El proceso de investigación constó de dos etapas. En la primera realizamos una selección de fotografías y escenas de películas sobre las maneras diversas en que viajan diferentes sectores por la ciudad, durante los años cuarenta y cincuenta, o sea, el momento en que despegan la expansión industrial, las migraciones y la modernización de la vida cotidiana, y otras de la última década. El objetivo central del estudio fue captar el sentido imaginario de la ciudad de México en los procesos de recepción de las imágenes fotográficas y fílmicas. Con ese fin, formamos grupos de enfoque²³ con viajeros, basados en

²² Véase Julia Tuñón, "La silueta de un vacío: imágenes fílmicas de la familia mexicana en los años cuarenta", en *Filmhistoria*, vol. IV, núm. 2, 1994:137-147, así como "La ciudad actriz: la imagen urbana en el cine mexicano 1940-1955", en *Historias*, México: INAH, núm. 27, octubre-marzo de 1991/1992: 194.

²³ La técnica de la entrevista grupal ha sido recuperada desde ámbitos de investigación distintos al académico (principalmente el mercadotécnico) y bautizada como "grupo focal" o "de enfoque", con el interés de conocer la opinión de un grupo homogéneo de

la hipótesis de que las estructuras cognitivas, perceptivas e imaginarias podrían presentarse diferenciadas según las ocupaciones por las cuales se viaja,²⁴ y buscamos provocar sus reflexiones a partir del *corpus* seleccionado.²⁵

La construcción de la ciudad en los discursos imaginarios siempre ha contribuido a hacerla existir y a configurar su sentido. Desde las descripciones de Hernán Cortés a las crónicas de Humboldt, desde los discursos de los regentes a las crónicas literarias y periodísticas (de las de Justo Sierra hasta las de Carlos Monsiváis), desde la iconografía cinematográfica a las canciones urbanas y los *graffitis*, han descrito la realidad material y simbólica de la ciudad. Dicen cómo es y sobre todo cómo quisieran que fuera.²⁶ Tales discursos contribuyeron a conformar el sentido urbano al seleccionar y combinar sus referencias emblemáticas, al darle hasta hoy una unidad y una coherencia *imaginarias*. La denominamos así por el carácter construido de esos textos e imágenes, y porque informan tanto de algunos hechos altamente significativos como del modelo ideal de ciudad de quienes los elaboran.

En última instancia, el énfasis en el registro de los imaginarios busca poner de manifiesto que lo que sucede en una ciudad como la de México, y los significados que ésta ha ido adquiriendo, es resul-

personas sobre determinado asunto como un instrumento para la toma de decisiones. Aunque nuestro propósito es más comprensivo y analítico, en este trabajo empleamos el término "grupos focales" dado lo extendido de su uso y que ha sustituido, en múltiples ámbitos, al de "entrevistas colectivas".

²⁴ Por lo tanto, integramos los grupos reuniendo a los entrevistados por este indicador: repartidores (de alimentos, cigarros, pilas y enciclopedias), vendedores ambulantes, policías de tránsito y otro de taxistas. Debido a que estas ocupaciones dieron un perfil socioeconómico y educativo medio-bajo, formamos un grupo de estudiantes universitarios que viven lejos de su centro de estudios, y otro con personas de edad media (30 a 50 años) y clase media-alta, cuyas ocupaciones de venta, promoción, seguros, etc., les exigen desplazarse frecuentemente por la ciudad. El nivel de ingreso y la posesión de auto personal fueron en este último caso los principales indicadores de su ubicación diferencial respecto del transporte y las experiencias urbanas en relación con el primer bloque de cinco grupos. Además, nos pareció útil formar un grupo con fotógrafos y reporteros gráficos, que tomara en cuenta el aspecto formal de las fotos, poco considerado en los grupos precedentes. También estimamos de interés presentar el material fotográfico y filmico, y aplicar la misma dinámica de trabajo, a los investigadores participantes en el Programa de Cultura Urbana de la UAM-Iztapalapa. Para ello, formamos un grupo de mexicanos y otro de extranjeros.

²⁵ 52 fotos y un video de 20 minutos que "edita" escenas de varias películas.

²⁶ Jerome Monnet, "¿Poesía o urbanismo? Utopías urbanas y crónicas de la ciudad de México (siglos XVI a XX)", *Historia mexicana*, vol. XXXIX, núm. 3, 1990.

tado no sólo de las condiciones objetivas de su desarrollo (demográficas, económicas, sociopolíticas, etc.), sino también de las maneras en que vienen imaginando esas condiciones sus habitantes, desde los artistas y escritores hasta la prensa, la radio y la televisión. La elección del método, así como de la fotografía y el cine como documentos y *test* proyectivos de dichos imaginarios tiene, por tanto, un carácter parcial y complementario de otras investigaciones que indaguen cómo se configuran los sentidos de la vida en la capital mexicana.

Los viajes tienen, entre otras promesas, la de derivar hacia muchos temas de la gran ciudad: sus aglomeraciones, conflictos, interacciones entre grupos distintos, los modos de trabajar y pasear entre lo que conocemos y desconocemos, entre lo agradable y lo inseguro. Los imaginarios provocados por la relación con los cambios de la ciudad, con lo que se ve y lo que se “construye” en las imágenes de hace medio siglo y en las actuales, también es revelador de lo que ocurre a los habitantes de la capital y lo que esperan o temen que les suceda. En los viajes se activa la memoria de las imágenes perdidas de la ciudad que fue, y se imagina cómo será. Se accede a través de los viajes a un imaginario sobre la ciudad posible y se construyen hipótesis para explicar el sentido de los dramas urbanos. Es entonces cuando se crean o recrean estereotipos que llevan a discriminar a los otros, los diferentes, y a construir explicaciones de los males de la ciudad que, en ocasiones, contradicen lo que sabemos por estudios generales sobre las causas de los congestionamientos de tránsito, la contaminación y otros problemas.

Sabemos, por ejemplo, que si bien la atracción migratoria de la ciudad de México se mantuvo constante durante las dos décadas siguientes a los años cuarenta, en los sesenta empezó a observarse un mayor crecimiento de algunas ciudades medias y, de hecho, en la actualidad son notorias la disminución de la inmigración permanente así como la fuerte expulsión de migrantes de la propia ciudad de México hacia otros lugares.²⁷

La falta de planificación, la necesidad de un diseño racional del crecimiento urbano, que en la bibliografía sobre la ciudad de México

²⁷ Según la información censal, entre 1985 y 1990 la inmigración disminuyó en tanto que la emigración casi duplicó su magnitud respecto del quinquenio 1975-1980: inmigraron 425 361 y emigraron 716 224, de manera que la tasa neta de migración se tornó negativa: -1.9 por ciento.

se consideran como clave de sus deficiencias, no aparecen en los comentarios de los viajeros entrevistados. Se elogian vagamente “los avances modernos” —el Periférico, el Viaducto, el Metro—, pero los ven como hechos aislados y algunos como eco de “la influencia extranjera” que “ha hecho que progreseemos”. Predomina el desconcierto ante una ciudad que se modernizó y al mismo tiempo se volvió más insegura, contaminada y caótica: ¿qué modernidad es ésta en la que “nuestro nivel de vida ha subido y el nivel adquisitivo ha bajado”?

Esta modernización contradictoria es vista por muy pocos como una modernización que tuviera una lógica selectiva o excluyente. La mayoría se muestra desconcertada por los cambios negativos de estos años que han vuelto insegura, contaminada y caótica la ciudad. Una de las transformaciones invocada con más frecuencia para explicar estos males es el incremento de migrantes provenientes de provincia.

Para la mayoría de los grupos entrevistados, los migrantes populares extendieron desmesuradamente la urbe y la “afearon” con sus casas de autoconstrucción y puestos de venta improvisados. A los repartidores, se le confunden las razones por las que están “alojados” en forma tan precaria. Desconociendo que en los últimos años el Zócalo se volvió lugar habitual de plantones de protesta para quienes vienen de provincia y reclaman ante el Palacio Nacional, los consideran migrantes sin hogar:

— ¿Qué están haciendo ahí?

— Pusieron una base de cartón y pusieron un plástico en la parte superior para cubrirse, como una especie de casa.

— Pero ¿qué están haciendo?

— No tienen donde estar.

En el mismo sentido, el desempleo es visto por algunos como consecuencia de “la crisis”, pero otros lo atribuyen al exceso de migrantes y a su falta de habilidad o esfuerzo para insertarse en la gran urbe: “No se puede venir así”, viajar a la gran ciudad “a ver si corren con suerte”, “la verdad es que son gentes que no están preparadas”.

Ante la dificultad de entender la estructura de las contradicciones, se sitúa la culpabilidad en grupos particulares: además de los migrantes, están las manifestaciones políticas que entorpecen el tránsito, el exceso de coches (aunque nadie menciona responsables), la corrupción de los policías, los dueños y dueñas de autos que los

estacionan hasta en tercera fila. Más que causas sistémicas se identifican culpables aislados.

La mayor parte de las propuestas de los viajeros entrevistados para resolver los problemas de la urbe fueron educativas o morales, apelaciones a la responsabilidad individual: “Más educación vial para que todo sea con más responsabilidad y más eficiencia”, fue la demanda principal de los policías y de los sectores medios. Los participantes de clase media, quienes más criticaron la llegada masiva de migrantes de provincia, fueron los que invocaron la solidaridad nacional: “si tuviéramos un país unido, si nos ayudáramos unos a otros, otra cosa sería”... “Somos muy egoístas”.

Curiosamente, pervive no sólo el estereotipo del migrante, sino el marco moral con que se abordó cinematográficamente la problemática de la ciudad en los años cuarenta y cincuenta. Si bien las películas hacían pública la privacidad (los usos amorosos, solitarios e íntimos, eran testificados por millones de espectadores), al presentar el orden de la urbe como consecuencia de decisiones individuales (orden moral), reproducían una visión privada de lo público, o cuando menos, individualizada de lo social.

Como ha apuntado Jorge Ayala Blanco, a diferencia del cine social estadounidense, el cine mexicano de la época de oro sobre la ciudad no delataba la injusticia, la opresión y el abuso del poder; al distinguirse del neorrealismo italiano, no pretendía patentizar un trágico cotidiano, y mostrar las contradicciones sociales. Si nos llegamos a topar con frustraciones de la vida cotidiana, las veremos como algo necesario que no altera el orden natural de las cosas. En una disyuntiva que asimila la tradición y la pobreza con lo bueno, así como lo nuevo y próspero con lo malo, el conformismo social era una consecuencia obligada: los pobres estaban “contentísimos” de serlo.²⁸ Cualquier cambio, mudanza o evolución —predicó una y otra vez el cine nacional— implicaba una pérdida moral.²⁹

El dilema moral —el migrante no debe venir a la ciudad porque ésta lo corrompe— se traslapó posteriormente con el dilema de los años ochenta: el fracaso del modelo económico hace que el migrante

²⁸ Como en *Nosotros los pobres* (1947) de Ismael Rodríguez, donde “la pobreza constituye un acto de heroísmo que conduce a la salvación”. Alvaro Vázquez, *op. cit.*:26.

²⁹ Ayala, *op. cit.*, 1993:107.

no deba venir porque no cabe. Mezclando ambas lógicas, los capitalinos entrevistados no sólo consideran que faltan oportunidades de empleo para los recién llegados, sino que los culpan de algunos de los males que aquejan a la ciudad. Demandan, en consecuencia, el *happy end* de las versiones cinematográficas: que se regresen.

Comentario final

Si bien encontramos que el imaginario de los habitantes de la ciudad de México se diversifica según los estratos socioeconómicos y educativos, la permanencia del estereotipo del inmigrante provinciano nos permite vislumbrar la existencia de un imaginario compartido en relación con algunos aspectos comunes de la vida urbana. La ciudad de México es una y es muchas, ofrece elementos para construir un imaginario en el que se experimentan formas comunes de pertenencia, y también prácticas y referencias simbólicas fragmentarias. Esta diversidad y complementariedad paradójica corresponde al carácter disperso de su crecimiento y a la imposibilidad de abarcar la multiculturalidad de esta megalópolis.

La información y las interpretaciones sobre las necesidades y los males de la ciudad que obtuvimos entre los viajeros, así como otros estudios sobre aspectos no explícitamente políticos de la cultura urbana, revelan cartas de navegación muy diferentes de las que suelen manejarse cuando se convoca políticamente a la población a participar en la solución de los problemas de la ciudad. Entre el caos y el orgullo paradójico, las entrevistas con fotos y películas nos dejan otro tipo de información: un conjunto de tácticas, desvíos y fantasías que constituyen una cultura urbana y una cultura política, o sea lógicas ancladas en lo práctico, formas de imaginación y resignación que se manifiestan como modos de pensar la política en la ciudad, la ciudad como objeto (posible o imposible) de políticas. No podemos, evidentemente, limitarnos a lo que los habitantes nos dicen en tanto viajeros para llegar a conclusiones sobre estos temas, sin reconocer que otros habitantes de la ciudad también constituyen y manifiestan su cultura política y su desempeño ciudadano a través de partidos, movimientos sociales, elecciones y consultas.

La persistencia del estereotipo del migrante ha coadyuvado a la discriminación de ese *otro*, y a la atribución de falsas responsabilidades en las explicaciones de los males de la ciudad. Al articularse dicho estereotipo con una situación de desigualdad y de falta de democracia, el mecanismo de resistencia al cambio, característico de cualquier creencia de este tipo, se torna rígido. Así, aun cuando se vea contradicho por los hechos, se recurrirá, o bien a censurar éstos, o a distorsionarlos.³⁰

Si bien el estereotipo al que hemos hecho referencia no fue creado como tal por el cine, sino tomado y recreado de creencias compartidas por diversos grupos sociales, su difusión por este medio ha resultado particularmente significativa. Si concebimos las ciudades como espacios multideterminados, donde diversos sistemas simbólicos se intersectan e interpenetran, la pregunta es qué tipo de cine puede enriquecer la interpretación social de la multiculturalidad. La respuesta es compleja, pero de una cosa si estoy segura: debe ser uno que cuando menos busque complejizar los estereotipos sobre los que se ha construido la cultura nacional y la urbana, y cuestione las formas de imaginación y resignación vinculadas a el estereotipo del migrante, las cuales se manifiestan como modos de pensar la política en la ciudad, la ciudad como objeto —posible o imposible— de políticas.

Ciudad de México, agosto de 1996

³⁰ Para una exhaustiva revisión del tratamiento teórico y metodológico del concepto de estereotipo puede consultarse la obra coordinada por J. Francisco Morales, *Psicología social*, Madrid: McGraw-Hill/Interamericana de España, S.A., 1994: 286-322.