

Apuntes para una ciudad monstruo:

El milusos y la megalópolis

Notes on a Monstrous City:

El milusos and the Megalopolis

investigación
pp. 098-105

— Georgina Cebey

Resumen

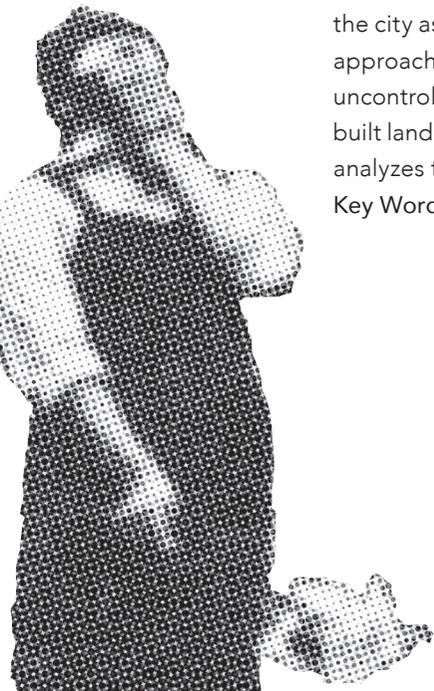
Este texto es un esfuerzo por entender la dimensión social y cultural de la ciudad y la arquitectura vistas a través del cine. A partir de la cinta *El milusos* (Roberto G. Rivera, 1981), propongo un acercamiento a la complejidad espacial de una Ciudad de México que, desde hace cuatro décadas, ha crecido estrepitosamente hasta desbordar sus límites. Al considerar el cine urbano como una herramienta que, lejos de mostrar un paisaje construido, es capaz de explicar circunstancias relacionadas con cambios socioestructurales, este trabajo analiza los elementos que intervienen en la construcción visual de la megaurbe propuesta por la cinta en cuestión.

Palabras clave: megaurbe, cine, ciudad, arquitectura, Ciudad de México, ciudad desbordada, migración

Abstract

This article is an attempt to understand the social and cultural dimensions of architecture and the city as seen in film. An analysis of the film *El milusos* (Roberto G. Rivera, 1981) allows us to approach the spatial complexity of Mexico City, which, over the past four decades, has seen uncontrolled urban sprawl. By considering urban film as a tool that, rather than representing a built landscape, instead explains situations connected to socio-structural changes, this article analyzes the visual construction of the megacity in the film in question.

Key Words: megacity, film, city, architecture, Mexico City, urban sprawl, migration



Introducción

Además de la obra literaria, guiones cinematográficos y el ejercicio de una crítica aguda vertida en un cuerpo destacado de trabajos periodísticos, al escritor hidalguense Ricardo Garibay (1923-1999) debemos la creación de un arquetipo urbano característico de la megalópolis mexicana: el miluso, un trabajador ocasional que, sin contratos ni prestaciones, y generalmente explotado, es capaz de desempeñarse en casi cualquier oficio para el que sea requerido.¹ En el guion para la película homónima,² Garibay modeló al personaje de Tránsito, un campesino originario de Atlhuetzia, Tlaxcala. Harto del hambre y la miseria, Tránsito deja a su familia y se dirige a la Ciudad de México en busca de oportunidades laborales. La cinta, dirigida por Roberto G. Rivera y estelarizada por Héctor Suárez, da cuenta de las relaciones que un sujeto intenta establecer con una megaciudad desbordada y caótica. En ella, el espacio, lejos de ser un escenario de fondo, es un elemento que interpela al personaje principal, modela una subjetividad precisa y revela varias dimensiones históricas y socioculturales de la capital mexicana.

Estrenada en 1983, *El miluso* granjeó cifras récord a Televisine, la empresa productora y de distribución cinematográfica de Televisa.³ La película forma parte de una serie de producciones que desde mediados de la década de los años setenta se interesaron por retratar la enorme y creciente brecha social de México, la cual se agudizaría durante el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988), con el inicio del neoliberalismo mexicano. Aunque Eduardo de la Vega apunta que *El miluso* y otras cintas de corte industrial interesadas en el tema “se dedicaron a medrar con el tema de la pobreza urbana o campesina desde un ángulo sensiblero y por tanto carente de algún cuestionamiento de fondo,”⁴ considero que la cinta aquí analizada contiene elementos suficientes que muestran un esfuerzo por desarrollar una mirada crítica al contexto urbano al que hace referencia.

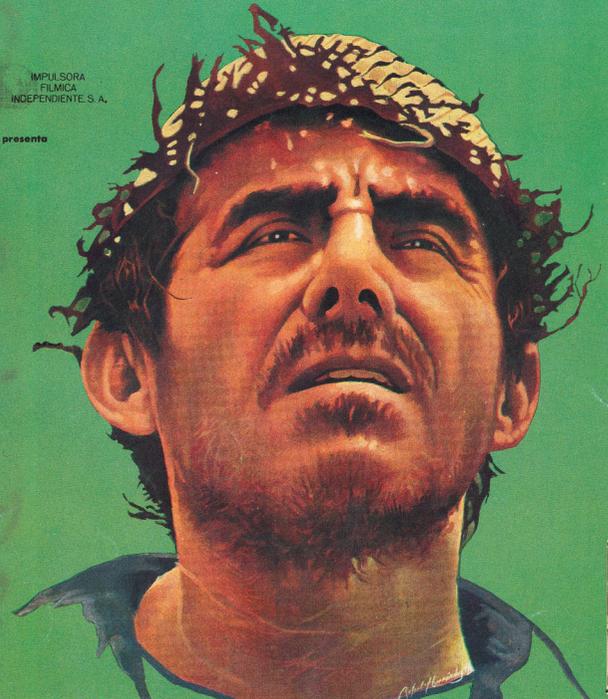
Con la popularidad de este trabajo audiovisual, el uso del apelativo “milusos” se hizo frecuente, ejercicio al que podemos atribuir el reconocimiento de la presencia de estos personajes urbanos, característicos del ámbito de una megalópolis en crisis, en la que la precariedad laboral hace del empleo informal una realidad habitual. La cinta se ancla precisamente en el cuestionamiento del destino de los inmigrantes del campo que llegan a la ciudad para probar suerte y terminan como trabajadores precarios. En palabras de Garibay, la narrativa de la película se propone la siguiente pregunta “¿Qué puede hacer un campesino en la ciudad más extensa y poblada del planeta? Nada. Y todo. Es bueno para cualquier tarea que exija humillación y una inocencia mineral. Lo espera lo más duro y mísero, a cambio de unos cuantos pesos por jornada.”⁵ En la pantalla, a esta idea corresponde el recorrido de Tránsito por una serie de empleos tortuosos y mal pagados (cargador en La Merced, Santa Clós en la Alameda, limpiaparabrisas, bolero, repartidor, mensajero, vocero, barrendero, personal de limpieza en un baño público, albañil y velador), los cuales configuran una narración sobre la adversidad de la vida urbana en la Ciudad de México a inicios de los años ochenta.

Propongo que en esta cinta, la creación del personaje del miluso puede comprenderse como un ejercicio en el que se construye una subjetividad estrechamente vinculada al ámbito urbano y viceversa; es decir, un binomio operativo entre el sujeto y la ciudad, en el que uno no puede comprenderse sin el otro. De esta manera, la forma urbana que la cinta crea y que vemos en la pantalla siempre está en relación con la figura y experiencia de Tránsito: confusa, caótica e incommensurable, como la propia ciudad. Para analizar dicha forma urbana, que responde a los presupuestos formulados por Yomi Braester sobre el cine urbano,⁶ este trabajo explora los elementos que conforman el relato visual que la propia cinta llama la “ciudad monstruo,” concepto que identifiqué a partir de tres ejes concretos: el crecimiento urbano desmedido, el desfase de la modernidad urbano arquitectónica a la luz de dicho crecimiento y el temor generado por la ciudad.



LE HIZO DE TODO PARA CONQUISTAR A LA GRAN CIUDAD

IMPULSORA
FILMICA
INDEPENDIENTE S. A.
presenta





HECTOR SUAREZ es
el milusos

HECTOR SUAREZ
RAFAEL INCLAN
ALBERTO ROJAS "El Caballo"
MANUEL "Flaco" IBAÑEZ
EUGENIA AVENDAÑO
ALEJANDRA MEYER

ROBERTO CAÑEDO
ISABELA CORONA
JOSE CARLOS RUIZ
MIGUEL MANZANO
HECTOR KIEV
GINA MORETT

Argumento y Adaptación RICARDO GARIBAY Fotografía FRANCISCO BOJORQUEZ
Dirección ROBERTO G. RIVERA

IMPRESO EN MEXICO POR

Cartel promocional de la película. Fuente: Filmoteca de la UNAM

Ciudad desbordada

En el cartel publicitario de la cinta, sobre el rostro afligido de Tránsito, se lee la frase: "Le hizo de todo para conquistar a la gran ciudad." La historia del protagonista –cuyo nombre no es casual y alude directamente a la idea de un sujeto que está de paso en la ciudad– es, más que la de una conquista urbana, la crónica de supervivencia de un emigrante que se enfrenta a una ciudad desbordada.

Durante el siglo xx, millones de hombres y mujeres abandonaron sus hogares en el campo para instalarse en los grandes centros urbanos del país, impulsando así la radical transformación de las ciudades. Para 1921, la población rural equivalía a 68% de la población total del país, mientras que, para inicios de la década del 2000, esta cifra había descendido a 25%.⁷ A mediados del siglo xx, al tiempo que la población rural disminuía, la de la urbe crecía sin control: durante las décadas de 1940 y 1950, la población radicada en la Ciudad de México sumó 2.8 millones de habitantes (1.7 millones de estos pobladores migraron del campo); mientras que, durante la década siguiente, la población incrementó a 4.9 millones de habitantes (1.8% de migraciones del campo). En el periodo transcurrido entre 1960 y 1970, la población urbana se contaba en 8.4 millones de habitantes (2.7 millones por migración).⁸

Esta tendencia respondió a un importante crecimiento demográfico, a la mejora de la salud pública, con una consecuente baja de mortalidad, y a los grandes flujos de migración de habitantes del campo a la ciudad; en un primer momento por la industrialización de los grandes centros urbanos y, posteriormente, como resultado de la crisis del sector agropecuario. De ahí que los resultados más dramáticos se perciban justo en la década de los años setenta, momento en que la ciudad duplica su población, pues

registra “19 millones de habitantes y [un] área urbana continua que había incrementado de 69 mil a 130 000 hectáreas con un crecimiento equivalente al de dos ciudades como Guadalajara, ampliando la influencia directa de la urbe más allá de los 30 km del centro.”⁹ A partir de estas cifras, la contundencia del cambio resulta evidente. De acuerdo con Javier Delgado, “el crecimiento de la ciudad es más complejo y parece darse en forma indiscriminada y expansiva, dando por resultado dos repercusiones espaciales importantes: su dispersión y fragmentación por todo el valle de México.”¹⁰

En esta “dispersión y fragmentación” está contenido el quiebre, o “rompimiento con la ciudad tradicional,” que concibo como un tránsito de lo urbano hacia la escala de lo megaurbano. La fractura entre escalas es una versión espacial de lo que Arjun Appadurai concibe como un momento de quiebre o ruptura entre la modernización como teoría y la modernización como hecho, tensión que produce un desbordamiento.¹¹ En esta modernidad desbordada, en la que una ciudad como la de México se dirige hacia la escala de lo inconmensurable, se aprecia además una:

teoría de la ruptura, que adopta los medios de comunicación y los movimientos migratorios (así como sus interrelaciones) como los dos principales ángulos desde donde ver y problematizar el cambio, y explora los efectos de ambos fenómenos en el trabajo de la imaginación, concebido como un elemento constitutivo principal de la subjetividad moderna.¹²

El milusos es precisamente un producto mediático que se instala en un espacio liminar entre una modernidad que ya no responde al imperativo de la ciudad racional y en cambio se desborda, y la urbe que se encamina hacia el futuro, un “más allá” que la establece como inconmensurable e incomprensible. En la subjetividad de *Tránsito* converge una circunstancia migratoria, definida por la crisis del campo agravada por la apertura de mercados característica del libre comercio globalizado. Esta realidad modifica la fisonomía urbana, pero también obliga a replantear los modos en que se imagina la urbanidad del México de inicios de los años ochenta.

Esta idea se aprecia en la cinta una vez que *Tránsito* arriba a la ciudad, pues ahí la fatalidad aparece como consecuencia lógica de la urbe. La primera visión de la ciudad en pantalla deja ver un paisaje adverso y caótico. Un gran plano general muestra la Ciudad de México desde las alturas. La cámara gira sobre su eje para mostrar un horizonte contaminado e invadido de edificios, paisaje que se complementa con el ruido de autos, bocinas y sirenas que saturan la toma. Luego de un corte, en plano picado vemos camiones de carga. La toma se abre y el caos impera: hay decenas de vehículos de carga que circulan en desorden, unos se detienen para descargar mercancía mientras otros se abren paso en una vía congestionada. Un *zoom in* enfoca a cargadores que mueven sus mercancías entre las máquinas y puestos de comida. A la distancia, entre el tráfico y las lonas de plástico características de los mercados informales, vemos las bóvedas de concreto armado que recubren el mercado de La Merced.

En este escenario aparece *Tránsito* descendiendo de un camión que transporta frutas. El protagonista arriba, como si fuera una mercancía, a uno de los mayores centros de abasto de alimento de la capital. Desorientado, *Tránsito* voltea a su alrededor intentando comprender un lugar que no parece operar bajo ningún orden. Entre empujones, el hombre se pierde mientras una fila de gente camina hacia la cámara portando alguna mercancía. Esta primera secuencia dedicada al ámbito de lo megaurbano es contundente; se trata de la representación de un entorno caótico, el que corresponde a una ciudad que lleva medio siglo creciendo aceleradamente y sin ningún tipo de orden.

Obsolescencia espacial

En ese entorno, en el que predominan autos y la natural confusión de decenas de transeúntes frente a la cámara, *La Merced*, obra del arquitecto Enrique del Moral, parece anunciar la obsolescencia de la modernidad en el contexto de la nueva escala de lo inconmensurable. La presencia en la cinta de una vista lateral y varios fragmentos de la fachada articula varias narrativas. Este mercado es también el centro donde diversos tipos de flujos confluyen todos los días. El intercambio diario de productos de diferentes regiones va acompañado de un importante número de transacciones económicas. De igual forma, desde los años treinta del siglo pasado, *La Merced* y sus alrededores fueron un punto de atracción para los diversos inmigrantes que llegaron a la ciudad a lo largo del siglo xx para asentarse de manera permanente en ella.¹³ Para libaneses, armenios, judíos, españoles e inmigrantes de diferentes estados del interior de la república, entre otros, *La Merced* funcionó como uno de los primeros puntos de asimilación: al ser un nodo de comercio importante, había posibilidades diversas de empleo. No es casual que *Tránsito* utilice como vía de acceso a la urbe los propios camiones que transportan alimentos a la capital y tienen su destino final en *La Merced*.

En la pantalla, las instalaciones del mercado anuncian los intentos insuficientes de las autoridades capitalinas para ordenar la ampliación descontrolada de la ciudad. Con el proceso modernizador de la urbe, el crecimiento constante de *La Merced* había traído como consecuencia la invasión de las calles por comercios fijos y ambulantes. Esto, además de generar insalubridad, con el tiempo dificultó tanto la circulación de personas como la compra y venta de productos. Ante la imposibilidad de controlar el crecimiento de la zona, hacia mediados de siglo la inseguridad se había sumado a los problemas que la aquejaban; 530 mil metros cuadrados se habían convertido en “un cáncer” que crecía y debía ser controlado. En 1957, el Departamento del Distrito Federal, al mando del regente Ernesto P. Uruchurtu, encargó al arquitecto Enrique del Moral la construcción de las nuevas instalaciones del mercado, cuyo resultado final puede comprenderse, en palabras de Peter Krieger, como “un intento más de uniformar a las masas metropolitanas en las configuraciones del taylorismo.”¹⁴ La obra, aunque intentó responder a un desarrollo regido por el caos y la informalidad presentes desde el origen



del mercado, finalmente mostró la incapacidad de una respuesta definitiva ante el incesante crecimiento urbano en pocas décadas.¹⁵ La arquitectura del mercado de La Merced sintetiza una modernidad incapaz de adaptarse, o contener, al crecimiento; es decir, la idea de una modernidad desbordada.¹⁶

En un sentido similar, la cinta acude a otros marcadores arquitectónicos que, lejos de ubicar al personaje en la ciudad, configuran un puente entre la experiencia y su propia subjetividad. Luego de que a Tránsito se le impide trabajar como cargador en La Merced y después de su fracaso como Santa Clós en la Alameda Central, vemos al personaje hacer un breve recorrido por la zona. Con botas y sombrero, este campesino sorteando el tráfico vehicular para atravesar la avenida Juárez. Un *travelling* sigue sus pasos hasta que se detiene un momento frente al Hemiciclo a Juárez. Ahí, el encuadre evita el conjunto escultórico que muestra a Benito Juárez junto con las dos alegorías que lo acompañan (la Patria y la Ley). En lugar de acudir a las esculturas para aludir al ideario juarista, se muestra un monumento sin héroe, poniendo en duda el significado de la obra y el legado de Juárez. Acto seguido, vemos un primer plano del actor. Corte. El cuadro se abre para mostrar al protagonista acercarse al Monumento a la Revolución rodeado de autos. A continuación, la figura del Ángel de la Independencia aparece de espaldas a la cámara. Mientras esto ocurre, al sonido de la ciudad se sobrepone la banda sonora de la cinta, en la que una canción advierte a los migrantes sobre las dificultades de la vida en el Distrito Federal: “ya no hay en qué trabajar, ni a dónde poder llegar. El monstruo te va a comer, ése ya sabes cuál es, el Distrito Federal, éste es, éste es, ya no vengas para acá.”¹⁷ En este breve recorrido, que finaliza con Tránsito limpiando parabrisas a los pies del Ángel de la Independencia, la cinta ha resignificado el sentido cívico de los monumentos mostrados. Al presentarlos en medio de un contexto caótico, vinculados a través de la música con el rechazo que la ciudad ejerce sobre el individuo, se comunica la lectura de una simbología nacional que, como la propia urbe, ha entrado en crisis. En este caso, la arquitectura y sus mecanismos de representación en pantalla funcionan como piezas para construir un discurso crítico con el contexto. En su expansión acelerada, la sociedad parece haber perdido los ideales que brindaban cohesión. En ausencia de los derroteros de justicia y equidad contenidos en la figura de Juárez, y tras contemplar una oda a la Revolución que se erige sobre el tráfico vehicular, la cinta en realidad se pregunta cuál es el lugar de un campesino en una urbe incompatible ya con los discursos contenidos en estos monumentos.

La reforma agraria, una de las aspiraciones de la Revolución de inicios del siglo, aparece en esta síntesis arquitectónica como un ideal ajeno a la ciudad contemporánea, fenómeno que coincide con un campo agonizante desde la década anterior. De acuerdo con Roger Bartra y Gerardo Otero, esto se debió a la relación contradictoria entre la pequeña economía campesina y la expansión capitalista que llevaba más de dos décadas impactando la economía agrícola. “La década de los setenta parece marcar el tiempo en que se incubó la actual crisis. El Estado respondió a la ya avanzada disolución de



Escena de la película. *El milusos* (Roberto G. Rivera, 1981)

la economía campesina con una reforma agraria inefectiva e insuficiente,¹⁸ debido a la avanzada crisis del agro y a un reparto de tierras de baja calidad; de ahí que, para mediados de la década, la economía campesina estuviera seriamente afectada. Para entonces, “los procesos de descampesinización y semi-proletarización estaban ya instalados en la dinámica agraria mexicana.”¹⁹ A esta crisis se sumó la del sector capitalista, lo que derivó en una inestabilidad nacional severa.

Tránsito es un representante del sector campesino en crisis que encuentra en la tierra el desamparo. Son constantes los diálogos entre personajes en los que se cuestiona al protagonista por dejar el campo, por intentar pertenecer a un lugar que dista de las dinámicas del agro. Así, por ejemplo, mientras Tránsito trabaja ayudando a limpiar una carnicería en La Merced, es cuestionado por su empleador, quien insinúa que si la tierra no se trabaja es lógico que no produzca. La respuesta de Tránsito se inserta en el contexto de una crisis de la reforma agraria incompatible con la misma expansión capitalista que acompaña el desbordamiento urbano:

—Tú dices tierra porque estás aquí, pero pues la tierra ¿pa' que, pa' qué? Dicen que pronto es siempre pero pronto es nunca ¿o qué sí? La agrarismo, la agrarismo sin máquinas ¿qué? Sin dinero, ¿qué? Sin semilla y sin agua, ¿qué? Sin “te presto”, ¿qué? [...] Allá [en el campo] no eres nada. Aquí, vienes acá y eres alguien [...] por eso yo me vine pa' aca, pa trabajo, pa ganar dinero seguro pa' mandar allá a mi casa, a mis niños.

Miedo

La ciudad de *El milusos* rechaza a quienes intentan incorporarse a ella. Con la frase “el monstruo te va a comer,” que forma parte del estribillo de la banda sonora, se orienta la percepción urbana de una ciudad excedida. En este relato, el representante de una minoría que intenta incorporarse a una sociedad hiperindustrializada debe comprender el medio que lo rodea para poder introducirse por completo en él. El problema es que a Tránsito, la urbe se le revela como un cuerpo incomprensible, problemático y hostil. Es la fuente de su sufrimiento y al mismo tiempo el espacio que ha elegido para sobrevivir. Su experiencia cotidiana es confusa si se la compara con lo que podría ser la vida en el campo. A decir de George Simmel en 1903, las ciudades se caracterizan por ser una fuente de “intensificación del estímulo nervioso”²⁰ que se traduce en la experimentación de una serie de intercambios de impresiones momentáneas o duraderas. El hombre de la ciudad, según Simmel, vive a la deriva entre estímulos del exterior y su asimilación interior. Para él, los estímulos más duraderos requieren de un grado de conciencia menor, pues la ciudad late como un conjunto de imágenes en movimiento que en constante flujo transmiten estímulos diversos:

Con el cruce de cada calle, con el ritmo y diversidad de las esferas económica, ocupacional y social, la ciudad logra un profundo contraste con la vida aldeana y rural, por lo que se refiere a los estímulos sensoriales de la vida síquica. La metrópoli requiere del hombre –en cuanto criatura que discierne– una cantidad de conciencia diferente de la que le extrae la vida rural.²¹

De acuerdo con esto, el sujeto metropolitano, en un estado de conciencia menor desarrolla una especie de inmunidad o protección contra todas las imágenes o fuerzas en movimiento que amenazan con desubicarlo, motivo por el cual se encuentra en constante estado de alerta y suele ponderar la inteligencia sobre el sentimiento para tomar decisiones. Para el sociólogo alemán, esta especie de mecanismo de defensa para vivir en la urbe se comprendía como una manera de “preservar la vida subjetiva ante el poder avasallador de la vida urbana.”²² A la luz de esta elaboración, *El milusos* parece mostrar la vida de un sujeto que todavía no ha desarrollado un mecanismo de defensa para vivir en la ciudad;



todavía confía en el otro y tiene esperanza, la suya es una subjetividad en construcción, de liminalidad que intenta ser urbana mientras lucha contra un arraigo rural. La ciudad como un reto intelectual y sensorial se descubre ante Tránsito como un universo de frustración y horror.

Más que indiferencia para aproximarse a la megaurbe, Tránsito opone una especie de angustia y temor hacia ella. En las narrativas del caos, la angustia aparece como elemento característico de los habitantes de las ciudades. Martín Barbero propone que el sentimiento de la gran ciudad es el miedo, “los miedos son clave de los nuevos modos de habitar y de comunicar, son expresión de una angustia más honda, de una angustia cultural.” Esta angustia, de acuerdo con el autor, deriva de tres factores: por un lado, la pérdida de arraigo, una de las consecuencias del urbanismo salvaje en el que poco a poco la familiaridad se pierde y deriva en la disolución de la memoria colectiva; la angustia que provoca la marcada tendencia de lo urbano hacia la homogenización de la vida, “impidiendo la expresión y el crecimiento de las diferencias,” y por último, la angustia que impone la propia ciudad con su organización urbana, “un orden precario, vulnerable pero eficaz,” en tanto que está “construido en la incertidumbre que nos produce el otro,” lo que se traduce en desconfianza e intolerancia con el resto de los habitantes.²³ En estos términos, la ciudad se traduce como la zona donde espacio y habitantes representan una amenaza para el individuo.

De este modo, la cinta puede comprenderse como el catálogo de los miedos y angustias que la Ciudad de México le producen al protagonista. Es interesante notar que, entre varios conflictos laborales, Tránsito termine preso en un reclusorio. En este lugar, Tránsito logra cierta estabilidad: consigue un empleo como bolero, reparte alimentos y labora haciendo mandados. En este espacio de reclusión y control, donde hay una estructura de orden precisa definida en primer término por la arquitectura, de la que vemos varias tomas generales, el personaje logra adaptarse e introducirse en las lógicas internas, marcadas por la corrupción. Luego de un año, cuando le informan que será puesto en libertad, el campesino le comenta al juez que prefiere la reclusión pues afuera no tendrá trabajo. En la respuesta del juez se articula el discurso de la megalópolis desbordada, una ciudad que ante lo inconmensurable de sus proporciones se convierte en la ausencia de la ciudad misma, pues es hostil, castiga y expulsa. Como la voz de un monstruo capaz de devorar a quien intenta conquistarla, el juez advierte:

—¿Por qué vienen ustedes a la ciudad, y precisamente a la capital de la república? No digo que en su tierra vivan bien, pero esto es mucho peor. Ustedes son campesinos y en el asfalto no se siembra, en las calles y basureros no se cosecha. Ya va libre, ¿pero por cuánto tiempo, dentro de cuánto lo traerán de nuevo? Piénselo un poco, aquí ya no cabemos, váyase a su pueblo. Allá es alguien, aquí no es nadie. La ciudad para ustedes es el hambre, la servidumbre, la cárcel... y usted ya lo vivió, sabe que le estoy diciendo la verdad.

Consideraciones finales

Comprender una realidad megaurbana a través de la imagen en movimiento implica también reconocer su complejidad y los diferentes mecanismos que cada discurso visual emplea para darle forma en pantalla. Como se ha mostrado, en este discurso fílmico convergen también elementos del contexto que modelan drásticamente la ciudad. Al referirme a la capital mexicana de la década de los años ochenta, los flujos interculturales y procesos transnacionales se presentan como objetos operativos en la pantalla.

En este texto he buscado reflexionar sobre el fenómeno del crecimiento desmedido de la urbe y usarlo para explorar la idea del cine como herramienta crítica que permite comprender no sólo cómo es o fue un espacio, sino también qué tipo de representaciones se construyeron en torno a él. Analizar la idea de una visualidad megaurbana, en la que sujeto y ciudad establecen una relación dialéctica, funciona como estrategia para pensar el espacio y sus posibles implicaciones: materiales, históricas, culturales e incluso psicológicas. Considero que uno de los aspectos más interesantes de la cinta aquí analizada es la creación de un personaje urbano en cuyo recorrido por las calles aprehende y padece la ciudad. La consideración de este personaje como un arquetipo urbano y sujeto que podemos considerar periférico, es también una toma de postura frente al grueso de los estudios sobre la ciudad en el cine, los cuales consideran que ésta es sólo un escenario y dejan de lado las infinitas posibilidades para cuestionar los lazos que genera el entorno construido con el mundo de los habitantes.

Queda pendiente para un futuro análisis el estudio de la relación del protagonista de la cinta con el tráfico vehicular de la ciudad. Al mostrar al protagonista limpiando parabrisas, vendiendo flores entre los autos, sorteando vehículos sobre ejes viales y barriendo las avenidas, la cinta propone un diálogo con los indicadores de las megalópolis del sur, cuyo desarrollo se relaciona directamente con la motorización del paisaje urbano.

Notas

- Este texto forma parte de la investigación posdoctoral "Sur Global a través de la lente del cine urbano mexicano," realizada con el apoyo del Conacyt número 720184.
- El milusos*, México, 1981. Producida por su director Roberto Rivera y Televisine, con argumento y adaptación de Ricardo Garibay y las actuaciones de Héctor Suárez, Rafael Inclán, Alberto "El Caballo" Rojas. Ver María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica, 1980-1981* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2006), 180.
- Quinientos millones de pesos, quince semanas en cartelera y el consumo masivo de la cinta en mercados internacionales, en Estados Unidos y países hispanoparlantes, principalmente; aunque según Garibay también causó sensación en Praga y Moscú. La cinta fue reconocida incluso en festivales tan lejanos como el de cine socialista de Karlovy Vary, República Checa, en el que ganó los premios a mejor película extranjera y mejor director. Al respecto, ver Ricardo Garibay, "Milusos: las inocuas carcajadas mexicanas," en *Ricardo Garibay: Antología* (Ciudad de México: Cal y Arena, 2013), 376.
- Eduardo de la Vega Alfaro, "El cine mexicano en la encrucijada de las nuevas identidades," en Roberto Blancarte (coord.), *Culturas e identidades. Los grandes problemas de México*, tomo XVI (Ciudad de México: El Colegio de México, 2010), 419.
- Ricardo Garibay, "Milusos: las inocuas carcajadas mexicanas," 376.
- Por ejemplo, Yomi Braester y James Tweedie, "Introduction: The City's Edge" en *Cinema at the City's Edge: Film and Urban Networks in East Asia* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010), 1-16.
- Hubert Carton de Grammont, "La desagrarización del campo mexicano," *Convergencia* 50 (2009), 17. <http://www.scielo.org.mx/pdf/conver/v16n50/v16n50a2.pdf>.
- Alba, citado por Hubert Carton de Grammont, "La desagrarización del campo mexicano," 18.
- Javier Delgado, "De los anillos a la segregación. La ciudad de México, 1950-1987," *Estudios demográficos y urbanos* 5-2 (mayo-agosto de 1990): 246. DOI: 10.24201/edu.v5i2.771
- Javier Delgado, "De los anillos a la segregación," 246.
- Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización* (Buenos Aires: Ediciones Trilce-Fondo de Cultura Económica, 2001), 6.
- Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada*, 6.
- Carlos Antaramián, "La Merced, mercado y refugio. El caso armenio," *Istor. Revista de historia internacional* 36 (2009), 106.
- Peter Krieger, "Megalópolis México. Perspectivas críticas," en Peter Krieger (ed.), *Megalópolis. Modernización de la ciudad de México en el siglo XX* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 44.
- Explica el autor: "No obstante, del antagonismo de los dos sistemas, del caos autoengendrado y del orden forzado con las líneas claras y los ángulos rectos, racionales y firmes de la arquitectura moderna, resultó una síntesis. Poco tiempo perduró la claridad estereométrica del nuevo edificio de La Merced, pues hasta los espacios amplios y vacíos fueron reconquistados por una forma tradicional del mercadeo." Peter Krieger, "Megalópolis México. Perspectivas críticas," 44.
- En respuesta al caos de esta zona de comercio, y en general al desorden en el Centro Histórico y sus alrededores, en 1981 comienza el proyecto de construcción de la Central de Abastos que, como parte del plan de reordenamiento urbano del Centro, proponía generar un foco suburbano de abastos al mayoreo, ubicado en la delegación Iztapalapa. Aunque este espacio se inauguró en 1982, su ocupación total tomaría más de una década.
- La melodía interpretada por Gilberto Bustillos y La Sonora Janeiro se titula "Ya no venga para acá" (1981).
- Roger Bartra y Gerardo Otero, "Crisis agraria y diferenciación social en México," *Revista mexicana de sociología* 50-1 (enero-marzo de 1988), 37.
- Roger Bartra y Gerardo Otero, "Crisis agraria ...," 25.
- George Simmel, "La metrópolis y la vida mental," *Bifurcaciones* 4 (2005), 2.
- George Simmel, "La metrópolis..." 2.
- George Simmel, "La metrópolis..." 2.
- Jesús Martín-Barbero, "La ciudad: entre medios y miedos" en Susana Rotker (ed.), *Ciudadanías del miedo* (Caracas: Nueva Sociedad, 2000), 31.

Referencias

- Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica, 1980-1981*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Estudios Universitarios, 2006.
- Antaramián, Carlos. "La Merced, mercado y refugio. El caso armenio," *Istor. Revista de historia internacional* 36 (2009): 106-130.
- Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Ediciones Trilce-Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Bartra, Roger y Gerardo Otero. "Crisis agraria y diferenciación social en México," *Revista mexicana de sociología* 50-1 (enero-marzo de 1988): 13-49.
- Carton de Grammont, Hubert. "La desagrarización del campo mexicano," *Convergencia* 50 (2009): 13-55.
- Delgado, Javier. "De los anillos a la segregación. La Ciudad de México, 1950-1987," *Estudios demográficos y urbanos* 5-2 (mayo-agosto de 1990): 237-74. DOI: 10.24201/edu.v5i2.771
- De la Vega Alfaro, Eduardo. "El cine mexicano en la encrucijada de las nuevas identidades." En Roberto Blancarte, coordinador. *Culturas e identidades. Los grandes problemas de México*. Tomo XVI. Ciudad de México: El Colegio de México, 2010: 405-430.
- Garibay, Ricardo. "Milusos: las inocuas carcajadas mexicanas." En *Ricardo Garibay. Antología*. Ciudad de México: Cal y Arena, 2013: 376-380.
- Krieger, Peter. "Megalópolis México. Perspectivas críticas." En Peter Krieger, editor. *Megalópolis. Modernización de la ciudad de México en el siglo XX*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. 27-54.
- Martín-Barbero, Jesús. "La ciudad: entre medios y miedos." En Susana Rotker, editora. *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Sociedad, 2000. 29-35.
- Rivera, Roberto G. *El milusos*. Ciudad de México: Producciones R. Rivera-Televisine, 1981, 113 mins.
- Simmel, George. "La metrópolis y la vida mental," *Bifurcaciones* 4 (2005): 2-10.

Georgina Cebey

Doctora en Historia del Arte,
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Investigadora postdoctoral,
Interdisciplinary Centre for Global South Studies,
Universidad de Tübingen
✉ ginacebey@gmail.com

