

**José Rovirosa**

## **Reflexiones sobre el cine y la ciudad**

¿Quién no ha asistido a una función cinematográfica en la que se duerme y aburre con una película, preciosamente fotografiada sobre los edificios que existen en la ciudad? ¿Quién, revolviéndose en un asiento, no espera que termine el demagógico documental, el repertorio de obras que para beneficio de las grandes masas se desarrollan en las ciudades, pero más allá, quién no se ha emocionado hasta las lágrimas al ver en la pantalla, la vida infrahumana que llevan algunos habitantes de las ciudades? ¿Esos son los temas, que definen a un cine urbano? ¿El cine urbano, sólo se usa para mostrar los alardes de cámara, las potencialidades técnicas de la fotografía? ¿Es vehículo propagandístico de las grandes obras realizadas en la ciudad, para justificarlas? ¿Sólo sirve como informador y muestrario de los desheredados?

La respuesta a estas preguntas, es negativa. El cine urbano tiene una misión mucho más grande que la impuesta por los preciosistas de la cámara, de los apologistas de los ejes viales o del drenaje profundo, y de los encubridores de su verdadera ideología con el muestreo de la miseria. La verdadera posición del cine urbano es investigar, analizar, señalar y cuestionar las causas de las relaciones sociales económicas y políticas que se establecen en la ciudad. El cine urbano es realista, porque "es una forma histórica y forjadora de historia".

Es un cine, que como manifestación pública hace un análisis de la problemática humana y presenta las relaciones de una ciudad: pero no se contenta con el mero señalamiento, además, investiga las causas y muestra cómo esa misma problemática afecta en su vida interior a los protagonistas.

Este análisis de hechos encierra una condición ineludible que lo

hace difícil; el autor-realizador debe, en todo momento, mostrar en forma gráfica, su posición ideológica. El ocultarla lleva al engaño y a la manipulación de la imagen. Pero, aun cuando esta manipulación es, en apariencia, fácil, pues el cine es la más engañosa de las artes, siempre se mostrará una aproximación ideológica.

En la representación cinematográfica de este género “por más que la dirección, el montaje, la proyección, la manipulación distorsionen, es ésta una imagen real, un arte que no es de mediación sino de testimonio, por parte del cineasta y del espectador”.<sup>1</sup>

El espectador debe ser consciente que la realidad —el discurso con el cual está siendo mostrada— es la tesis que dicta el autor-realizador. El espectador conoce la realidad urbana, diariamente la ve, la valora, pero no la puede interpretar en sus relaciones sociales. Esta es la misión fundamental del cineasta: hacer que la realidad sea una “penetración legítima y profunda en la naturaleza del medio, una conciencia de que el cine no es lo que representa, sino en lo que *es*, es una amenaza para nuestra percepción de la realidad y la afecta”.<sup>2</sup> Esa realidad en la pantalla será el mundo donde se mueve el espectador, por el tiempo que dure el discurso del cineasta, será una interpretación que lo haga pensar en relación con las problemáticas, no un mero muestreo, pues esto lleva a falsear la realidad.

En el cine urbano la labor del autor-realizador no debe concretarse a la copia de la realidad por sí misma, por el contrario, el artista deberá elaborar una imagen, la cual por sí misma, diga lo observado y seleccionado en la sociedad para ser confrontado por el asistente a la exhibición. La imagen cinematográfica debe ser totalmente sociabilizada y mostrar una participación creciente. Para lograr esta visión y hacer participar al espectador en su análisis, buscará la forma de ubicar (que) todas las relaciones planteadas como (sean) producto de una investigación de los problemas, partiendo del punto de ser investigadas desde un ángulo ideológico acorde con su posición ante la vida. Si las relaciones sociales se apartan de los lineamientos políticos de su realizador, el primero en desentenderse de ellos, es el propio espectador, pues se le está presentando la realidad tal cual él la conoce, sin buscar hacerlo pensar más allá, en las verdaderas causas del problema.

Recuerdo una vez, al salir de la proyección de una película cuya temática era sobre una huelga donde los obreros eran masacrados despiadadamente por las fuerzas represoras, un obrero me contó: “siem-

<sup>1</sup> Mc. Connell, Frank D., *El cine y la imaginación romántica*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1977, p. 89.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 90.

pre es lo mismo. Sacan cómo somos muertos, la forma cómo se llena la pantalla de sangre obrera. Eso ya lo sabemos. Pero, ¿por qué, mejor, no se muestra la forma de cómo nos debemos defender para no ser masacrados?” Esta anécdota que viví a la salida de un cine, tal vez, ilustre el valor que tiene el hecho de tratar de penetrar en la realidad de los espectadores y no ser únicamente informadores o copistas de la realidad.

Pero, a estas alturas, cabría preguntarse, si los conceptos aquí expuestos son válidos para toda manifestación cinematográfica. Efectivamente, en toda manifestación cinematográfica, el autor-realizador, se regirá por lo ya enunciado, pero donde se hacen más efectivos y donde su objetividad nunca debe ser olvidada, es cuando sale a filmar en la calle, cuando se toma la vida de relación establecida en una ciudad. Atrás de toda trama argumental existe un medio social mostrado por la pantalla en todos sus elementos, independientemente que la historia sea de amor, de niños, etcétera, “la finalidad del realizador es ‘escrutar la ciudad como un biólogo’, afrontar los problemas de ‘patología social’. Ahora bien, puesto que ningún elemento está aislado por sí mismo, ‘o está ligado a todo lo que le rodea’; estudiar al hombre de hoy es, pues, estudiar el mundo donde vive, la civilización de que está empapado”<sup>3</sup> “La cámara es el microscopio del cineasta”.<sup>4</sup>

Pero si el comportamiento del cineasta lo hace ser como un científico, no se tratará de hacer una ciencia *pura*, sino encontrar un compromiso consigo mismo y con los demás. La crítica social debe obligar a “lo cotidiano a producir su propia transformación, su propio momento de conmoción por el descubrimiento de sí mismo, como reacción a su ambigua y problemática presencia”.<sup>5</sup> El cineasta se encuentra en ese mundo, el cual está narrando, con las mismas carencias y las mismas presiones sociales, pero tiene que poseer los conocimientos y hacer la interpretación de los mismos, para comunicárselos a otros. Debe considerar la “expresión de cierta problemática percibida gracias a esta realidad. . . provoca una toma de conciencia de los individuos y, con ello, un cambio de la realidad y, luego, del mismo cine”.<sup>6</sup>

La misión de un director al tratar los problemas sociales, económicos y políticos de una ciudad, no es la de ponerse una máscara social

<sup>3</sup> Goldman, Annie, *Cine y sociedad moderna*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1972, p. 133.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 207.

con la cual trate de hacer creer que se encuentra formulando una crítica, sino, por el contrario, quitarse esa máscara y lanzar su verdad para volver más político su mensaje; tratar de identificarse con su propia verdad y analizar su propio medio social con más agudez, más crítico. Encontrarse “sobre las posibilidades de convivir sin mentir”. Volverse el redescubridor de las relaciones gráficas de sus personajes. El discurso cinematográfico será lo que siempre la verdad ha querido decir, pero sin ser asumido por la posición planteada en la pantalla y que sus personajes sean resultado de verdaderos problemas sociales, no caricatura de ellos.

Este género cinematográfico debe ser congruente con las ideas de su realizador; con su posición política; para cumplir, en forma mínima, con los postulados de hacer del cine una verdadera expresión artística, ya que el arte como “forma particular de la conciencia del hombre, tiene relaciones específicas, pero no casuales, con las condiciones sociales propias y conformantes de un producto del desarrollo histórico. Es decir, el contenido y la forma del arte están condicionados por el conjunto de relaciones sociales que lo han originado y en cuyos fundamentos se encuentran, en última instancia, las fuerzas productivas y las relaciones de producción de una determinada sociedad”.<sup>7</sup>

El cine urbano es un cine del hombre. Se crea en la pantalla un verdadero hombre, no el mero reflejo del actuar de ese hombre, por lo tanto, todas las relaciones de este hombre deben ser manifestadas como hechos sociales, humanos y a partir de esas mismas relaciones mostrar en la pantalla las necesidades reales de ese hombre social. Eso será lo que artísticamente responda a las inquietudes y le solucione preguntas al público asistente. Respecto a esto, debemos recordar lo citado por Ernest Fisher: “En nuestra jerarquía de la realidad el hombre es la figura central, el hombre que vive y lucha en el mundo social, y la función más importante del arte en nuestra época consiste, en nuestra opinión, en servirle y ayudarlo a representarse en la variedad de sus relaciones con la naturaleza, la sociedad y consigo mismo.”<sup>8</sup>

El autor-realizador de filmes con una problemática social urbana debe ser lo más consciente al realizar su arte y evitar, totalmente, el rendirse a servir a la clase que trata de alinear, despersonalizar o de

<sup>7</sup> De Paz, Alfredo, *La crítica social del arte*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1979, p. 12.

<sup>8</sup> Fisher, Ernest, *El problema de lo real en el arte moderno. En polémica sobre el realismo*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p. 108.

hacer inhumanos los problemas que se presentan cotidianamente en la lucha de clases.

Bien, hasta aquí he tratado de esbozar, en forma fragmentaria y con muy poco rigor, lo que entiendo por cine urbano... Pero, es muy justo cuestionar y preguntar lo que se hace en México con este género cinematográfico.

Se pueden, como en todos los terrenos de la expresión cinematográfica, dividir los dos grandes campos existentes. Por un lado, aquellas películas, realizadas fuera del tradicional sistema industrial, el cual conocemos como "cine independiente"; y, por otro, tenemos ese gran caudal de filmes, que exhiben en todas las salas comerciales y, por lógica, son del cine industrial.

Referirme al primer gran campo sería plantear los grandes problemas que siempre vienen a cuento: la inexistencia de conductos para exhibir y, por lo tanto, la acción de estas películas, por muy veraces que sean y respeten todos los lineamientos enunciados para este tipo de cine, son restringidos. En este único caso, estoy de acuerdo.

Es por eso que he escogido referirme a las películas realizadas bajo la sombra del gran cine industrial, pues llegan en forma masiva, tanto publicitariamente como en salas de proyección, al gran público. Y, es más, han invadido ya las pantallas de TV.

Los programas presentados en la TV, escudándose como cine urbano, son transmitidos casi todos los días. Es muy cierto que muestran problemas, enseñan relaciones sociales e, incluso, algunos de ellos, hacen ciertas críticas, pero nunca van más allá en el análisis social; no señalan quiénes producen esas crisis, se abstienen de referirse a la lucha de clases y la solución planteada siempre es en un nivel muy parcial, de acuerdo con los intereses de la ideología dominante. Se llega a plantear la culpabilidad del hombre por su estado, pues tiene todos los elementos para salir de su condición social degradada y, de conformidad con la política de la estación y sin decirlo, hay un "particular encanto filosófico y estético en la alineación, aprueban como símbolo de la existencia la degradación del hombre y la carencia de sentido".<sup>9</sup> Basta ver las telenovelas y algunos noticieros de TV, para comprobar este acierto. En este caso, con pleno conocimiento de las causales de la realidad social, se está proclamando que esa realidad social no tiene posibilidades de transformación, por lo cual debe ser eterna, tal vez, mientras dure la preponderancia del monopolio.

Como tercera parte de esta charla y para demostrar la forma de

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 123.

manipuleo y alineación transmitida por este tipo de cine comercializado en México, quisiera proponer la discusión de algunas ideas que se hacen en la película "Que viva Tepito".

Podemos partir de lo enunciado por el ensayista Jorge Ayala Blanco, cuando se refiere a este tipo de películas:<sup>10</sup>

"Primero, las películas sobre la ciudad actuaban por reducción. La gran urbe fue conquistada por el cine mexicano cuando éste se dio cuenta de la posibilidad de poder reducirla a un pequeño mundo. O sea, el barrio podía ser un sucedáneo del pueblito. La parcelación de la diversidad humana citadina en un puñado de tipos comodines fue la causa de su rendimiento."

¿Qué vemos en esta película? A un grupo de personas, sin ningún beneficio social. No son obreros, ni comerciantes, no trabajan. No se plantean como gente marginada por las situaciones sociales.

Se les presenta, por el contrario, como gente que ha hecho de su núcleo, su pequeño lugar de relación. Qué esa parcelación humana "no por vivir en la ciudad ha cambiado, sino por el contrario, se deja ver que mantienen su estructura mental como la de una pequeña provincia, porque todo personaje apartado de la normalidad establecida por la ideología dominante recibirá su justo castigo. De allí, escenas como cuando la hermana viene a la ciudad de México y desde el camión ya se le presentan los inminentes peligros que correrá en la ciudad".

"Fuera del grupo humano exhibido, no pueden existir otras variantes". Los personajes son presentados como degradados no por una sociedad que les niega toda posibilidad, sino por ellos mismos. Para ellos, hasta el sentimiento debe ser cubierto por su degradación, en la cual, falsamente, son presentados.

Los cineastas "con disgusto o franca repugnancia... transigen en reflejar la vida urbana, pero nunca lo hacen desde dentro, escarbando relaciones de causa y efecto. Pase lo que pase el delito mayor del hombre es haber nacido en la ciudad".<sup>11</sup>

Las relaciones de promiscuidad, violencia, padrotez, etcétera, son las determinantes de la cinta, pero por ningún motivo nos muestran las relaciones sociales que se establecen en el barrio. Nunca el espectador llega a conocer cuál es la situación laboral del lugar, cuáles las condiciones totales de vida. Nunca se nos permite ver los sentimientos y relaciones entre los protagonistas con los otros ha-

<sup>10</sup> Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Editorial Era, México, 1979, p. 123.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 124.

bitantes. Los aspectos básicos y superantes de la cultura popular están ausentes.

Por el contrario, la degradación social, moral y cultural, es lo sobresaliente en este tipo de películas, influyendo en el público, para que salga del cine con la clara convicción de que dicho barrio, no los personajes, deben desaparecer. Como las autoridades siempre “velan por el bien público” deben de intervenir y hacer justo escarmiento al lugar, el cual se ha apartado de los esquemas establecidos por la clase dominante, por eso, la película termina con la llegada de la fuerza pública.

Todo esto lleva un fin mucho más aleatorio. Al mismo tiempo que tras la pantalla se nos está diciendo: esto debe desaparecer con la intervención de las leyes morales establecidas por la burguesía, el mensaje emitido es, como dice Jorge Ayala, “el excusar la lucha de clases”. Podríamos ir más allá y decir: el verdadero fondo es negar esa lucha.

A diferencia de muchas otras películas donde se establece la bondad de los pobres y la maldad de los ricos, en este filme se ocultan todas las relaciones sociales, económicas o políticas que puedan motivar a los protagonistas para actuar en la forma como se nos presentan, lanzan el mensaje oculto diciendo: estos son seres totalmente desprovistos de relaciones, convivencia y sentido de lucha. Se niegan, así mismo, al negar las relaciones que se pueden establecer con los protagonistas.

Al no mostrar las características del barrio, las relaciones existentes en el lugar, no se sabe cómo es Tepito. Nunca se manifiesta como uno de los lugares donde se comercia más con ropa usada; también, ocupa uno de los primeros lugares como productor de zapatos; y es uno de los barrios más antiguos de la ciudad. Además, posee la más variada y defendida cultura popular. Y otras más. Sólo están mostrando el peligro de que puedan existir otros lugares como éste. Mostrarle al espectador, a los señores de buen gusto, la existencia de esto, sin causarles asco. Pues es cine y con el cine no se pueden embarrar. El espectador debe manifestar su desagrado. Su sentido de luchar por acabar con uno de los barrios más lleno de tradiciones. En una palabra, las “grandes obras, morales y urbanísticas”, son justificadas por la ideología dominante; además, justificar la idea oculta, la más manejada a lo largo de la película: tratar de destruir física y moralmente la ciudad, con la simple justificación de acabar con esas viejas y malolientes casas; focos de promiscuidad, prostitución

y padrotismo. Moralmente, se debe acabar con esos seres los cuales no producen por no querer.

En fin, si todo el desfile de personajes, en la vida real, sufre la marginación y el abandono, en la pantalla se nos presentan como seres que si tienen todas estas carencias se debe al hecho de su misma situación, la elegida por ellos, para así vivir y nunca por ningún otro motivo, como productor de las relaciones sociales donde la misma clase dominante los ha orillado a vivir.

Podría hablar de otras películas con temática parecida, y de cómo llenan las carteleras y los cines comerciales, pero considero que con esta somera descripción de una de ellas bien se puede ver lo escueto de las otras también.

Para terminar quisiera hacerlo con una frase del dramaturgo Bertold Brecht: "puesto que las cosas son así, no deben seguir siendo".