

## De la utopía a la desilusión. La Ciudad de México y sus imaginarios urbanos: 1920-1950

### From utopia to disillusionment. México City and its urban imaginaries: 1920-1950

Francisco Carrillo Martín

Universidad de Pensilvania (EEUU)  
fcarrill@sas.upenn.edu

**Resumen.** Desde el fin de la Revolución Mexicana, el principal objetivo del nuevo Estado será la modernización nacional en torno a dos ejes: industrialización y ciudad. La Ciudad de México debía materializar las aspiraciones de progreso de los sectores más influyentes de la sociedad, ampliamente reflejadas en las artes plásticas del momento. La evolución posterior de la capital se caracterizará, sin embargo, por la sensación de fracaso de las expectativas generadas, cuyo testimonio se traslada al cine como el mecanismo que presenta la clausura el proyecto revolucionario.

**Abstract.** Since the end of the Mexican Revolution, the main goal of the new State has been national modernization along two axes, industrialization and urbanization. México City should have materialized those ambitions for progress in the most influential social sectors, as broadly reflected in the plastic arts of the times. However, later evolution of the capital city has been characterized by a feeling of failure of those expectations, testimony of which has been transferred to the movies as the mechanism representing the end of the revolutionary project.

**Palabras clave.** Ciudad de México, modernización, Mario Pani, cine mexicano, Los olvidados.

**Keywords.** México City, modernization, Mario Pani, Mexican film industry, Los olvidados.

### Los utopistas

La década de los años veinte se inicia en México tras una revolución que ha arrasado su tejido social y productivo, pero que también ha servido para descubrir la complejidad de sus desafíos internos. Se trata de un país eminentemente rural, con deficiencias básicas en su dotación sanitaria y educativa, por no hablar de los problemas de infraestructuras y alimentarios de la posguerra. Miles de desplazados siguen cruzando la frontera hacia los Estados Unidos, a la vez que otros llegan a una Ciudad de México que por entonces contaba con apenas trescientos mil habitantes. En este apresurado contexto, el nuevo Estado mexicano abraza el proyecto de la modernidad que alienta los sueños de la época: el país precisaba reinventarse mediante su despegue industrial en un escenario urbano, un mensaje que se encargarán de avanzar los círculos artísticos, cuya revolución estética ilustra el proceso social en marcha. Al más puro estilo futurista, *El Manifiesto Estridentista* de Manuel Maples Arce se destaca como una de las primeras afirmaciones del entusiasmo por la ciudad que invade a los creadores mexicanos:

“Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expenden por telégrafo; sobre los rascacielos tan vituperados por todo el mundo, hay nubes dromedarios, y entre sus tejidos musculares se conmueve el ascensor eléctrico. Piso cuarenta y ocho. Uno, dos, tres, cuatro, etcétera. Hemos llegado. Y sobre las paralelas del gimnasio al aire libre, las locomotoras se atragantan de kilómetros” (*Actual* N°1, 1921; en Osorio, 1988, p. 104).

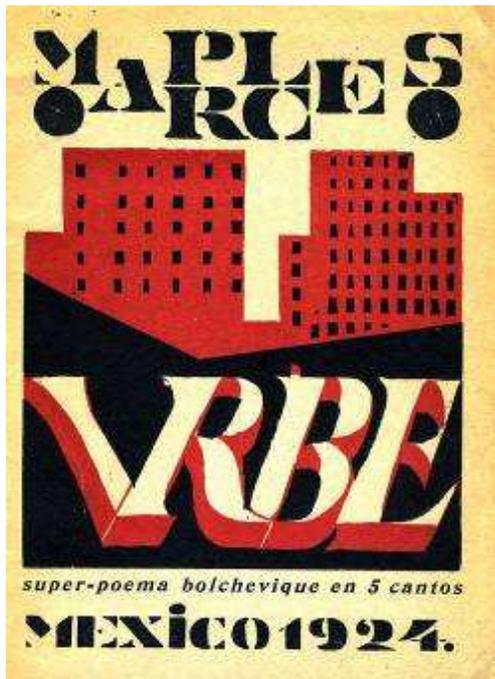


Figura 1. J. Charlot. *Portada de Urbe* (1924).

Las influencias de la vanguardia penetran con fuerza en una escena artística que pronto adquiere gran notoriedad a escala internacional. Al reclamo de Maples (“cosmopoliticémonos”), México representará uno de los principales polos de atracción artística y política, confluencia obligada para los círculos intelectuales del momento. Junto a este poder de convocatoria, la entrada en escena de tecnologías como el cinematógrafo, la radio, la fotografía, las redes de telégrafo o las nuevas rotativas de los periódicos posibilitan una incipiente cultura de masas y la consolidación de un imaginario nacional ubicado, por primera vez, en la ciudad. Las décadas que separan la gestación del proyecto moderno, a comienzos de los años veinte, del

cuestionamiento que desde los años cuarenta transmiten las principales representaciones de la ciudad, se recorren a través de las nuevas artes visuales. Al impulso inicial del muralismo y la gráfica, encabezado por los Diego Rivera (que vuelve a su país después de más de una década en Europa), José Clemente Orozco, Frida Kahlo, Rufino Tamayo o Leopoldo Méndez, le sucederá una de las principales industrias cinematográficas de la época, caracterizada por el desembarco de cineastas como Serguei Eisenstein o Luis Buñuel y la celebridad de personalidades como Mario Moreno (Cantinflas), María Félix, Jorge Negrete o Emilio Fernández. La mención, siquiera, de Tina Modotti y Álvarez Bravo en la fotografía cierra una nómina que sería inabarcable por el número de artistas y la calidad de sus trabajos. Son los años en que México se sitúa como referencia mundial en la producción y consumo de imágenes.

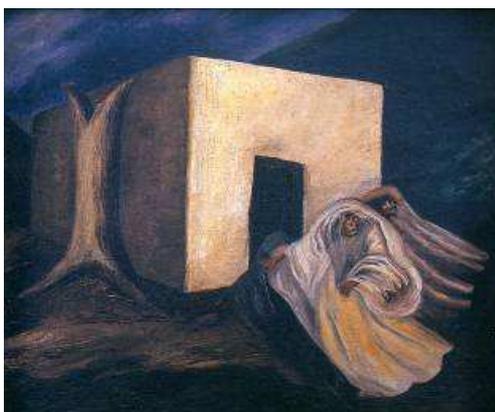


Figura 2. J.C. Orozco. *La casa blanca* (1925-28)

Dentro del universo artístico e intelectual de la inmediata posguerra, merece una especial atención la *Escuela Mexicana de Pintura*, en la que se integra el trío compuesto por Rivera, Orozco y David A. Siqueiros. Con ellos, el muralismo inicia una nueva etapa para el arte mexicano que, en la órbita de la Secretaría de Educación Pública que dirige José Vasconcelos, se marca la tarea de crear una narrativa de consolidación del nuevo Estado: la utopía social del país que renace ocupa el interés del muralismo y del debate público

que promueve. En la mayoría de los trabajos de la *Escuela*, el entorno rural se representa como el lugar del subdesarrollo y la injusticia, síntesis de las fuerzas reaccionarias contra las que se combate. Frente a ellas, la energía del progreso, particularmente en la obra de Rivera y Siqueiros, se sitúa en un escenario urbano, identificado con las posibilidades liberadoras de la máquina en un contexto revolucionario.

La ciudad inspira la creación y se vuelve, en sí misma, creación: la primera vanguardia le otorga una narrativa en revistas, artículos y libros de poemas, los muralistas le confieren un imaginario en las paredes de los edificios públicos, los artistas gráficos la ilustran desde las páginas de los periódicos y el cine genera las primeras imágenes en movimiento para la naciente cultura de masas. En consonancia con estos aires regeneradores, la nueva arquitectura se suma a las corrientes utópicas del momento mediante propuestas que no sólo pretenden recomponer las infraestructuras destruidas en los años de contienda, sino implementar, sobre el cuerpo de la ciudad, el nuevo orden con el que se quiere dotar al país. La revista *Planificación*, uno de los principales órganos de la disciplina, recoge en 1928 un artículo de Agustín Aragón muy ilustrativo del entusiasmo que recorre el urbanismo del momento:



Figura 3. D. Rivera. *Industria de Detroit* (1933).

“Un florecimiento indudable espera a todas nuestras ciudades, debido en parte al impulso universal y en parte a la reacción que producen los movimientos revolucionarios destructores; y a los jóvenes que llegan a su plenitud en estos años, con armas excelentes y voluntades bien templadas, toca realizar el milagro de la transformación de nuestras casas de vecindad de ha medio siglo en habitaciones alegres, higiénicas, bellas, cómodas, que hagan fácil la vida, que tengan nobles raíces espirituales, que provoquen un prolongado aplauso de bienvenida” (Aragón, 1928, p. 19).

El optimismo modernizador se corresponde con una nueva gestión de gobierno, ocupada en dotar de una planificación integral a la sociedad mexicana y que considera la evolución de la ciudad como un examen de sus capacidades al frente de la nación. En tan sólo unos años se suceden los códigos, asociaciones y congresos de arquitectura y urbanismo, como el Reglamento de Construcciones (1921), la Asociación Nacional para la Planificación de la República Mexicana (1927), el Primer Congreso Nacional de Planificación (1930), la Ley sobre Planeación General de la República (12 de julio de 1930), la Ley de Planificación y Zonificación del Distrito Federal de la República (1 de enero de 1933) y los planos reguladores de 1933 y 1938. En 1938 se celebra en México el XVI Congreso Internacional



Figura 4. Contraportada. Revista *Planificación* (1927).

de la Planificación y de la Habitación, con delegaciones de todo el mundo, y ese mismo año se crea el Instituto de Planificación y Urbanismo.

Los nuevos planteamientos urbanos adoptan un claro compromiso democratizador con el objetivo de ofrecer unos servicios de calidad, igualitarios y que respondan al rápido incremento de la población urbana de bajos recursos. Estas medidas se traducen en una importante mejora de las infraestructuras, así como en profundos cambios en las tecnologías de lo cotidiano: aparecen los primeros electrodomésticos, se generaliza la luz eléctrica, el agua corriente, la cocina de gas o los desagües, se extienden las líneas de teléfono y la radio penetra en los hogares,

a la vez que los tranvías y automóviles toman las calles y demandan nuevas soluciones viarias. Los cambios generan una palpable sensación de transformación y progreso, de expectativas cumplidas por el orden surgido de la Revolución.

En esta coyuntura, la arquitectura funcionalista resulta idónea para los programas gubernamentales, que demandan fuertes inversiones en obras públicas a la vez que se enfrentan a una seria escasez de recursos. La metrópoli con la que sueñan los jóvenes arquitectos, muchos de ellos militantes de partidos y sindicatos socialistas, debe operar como una máquina (Le Corbusier figura como su teórico de cabecera), ser eficiente en costes y posibilitar una vida social de orden y progreso: llegó la hora de acabar con las prácticas de la arquitectura previa, cuyo academicismo será descalificado en un orden estético (por falso e impostado), ético (por burgués y elitista) y económico (por ser más oneroso para las arcas públicas).

El cambio de orientación desata una agria controversia en el seno de la disciplina que cristaliza en las *Pláticas sobre arquitectura* de 1933, organizadas por la Sociedad de Arquitectos Mexicanos. En ellas se evidencia la profunda división que existe entre los defensores del funcionalismo como nuevo estilo nacional y los apologistas de la tradición.



Figura 5. Proyecto funcionalista de vivienda obrera (1932).

El sector funcionalista defiende la idea de que una precisa planificación sofocaría los problemas sociales en su conjunto, achacados al atraso secular del medio rural y la habitación informal que ocupa el emigrante campesino en la ciudad. Éstas serán las líneas rectoras del *Plan de desarrollo de la Ciudad de México 1935-1985* elaborado por Carlos Contreras, como mejor expresión de las propuestas urbanas del momento. Contreras, quien desde unos años antes ocupa los lugares de referencia del urbanismo mexicano (director de la Asociación Nacional para el Planeamiento de la República, director de la revista *Planificación*, director de la Comisión de Planificación para la Ciudad de México y autor, en 1933, de la Ley de Planeación del Distrito Federal), se inspira para su plan en los principios de zonificación que defiende Le Corbusier en su *Carta de Atenas*<sup>1</sup>, con el objetivo de marcar las directrices del desarrollo de la ciudad para los próximos cincuenta años. Los proyectos de Contreras suponen la máxima concreción de esos primeros ánimos utópicos a la vez que representan el punto de inflexión hacia su fracaso en las décadas posteriores. En el plano de 1935 se avanzan algunas ideas, como la extensión horizontal, la creación de colonias obreras o la zonificación por áreas de actividad y grandes vías de comunicación, que se convertirán en las peores patologías de una Ciudad de México progresivamente inabarcable y segmentada. Estas iniciativas se afianzan en la nueva propuesta de plano regulador de 1938 que Contreras realiza para el XVI Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación, donde insiste en un esquema que establece núcleos segregados y facilita la extensión de la mancha urbana, como se advierte en los cortes y prolongaciones viales que dominan los planos. El fracaso del sueño funcionalista representado por Contreras se refleja en un dato: si la proyección para el año 1985 contemplaba una ciudad de dos millones de habitantes, la cifra para esa fecha ya se situaría por encima de los diez millones.

A pesar de unas actuaciones que, en general, se proponen la integración social de las nuevas clases ciudadanas, los datos de la evolución de la ciudad en estas primeras décadas posrevolucionarias hablan con claridad del pobre destino de estos planes: si en 1930, el 41 por ciento de la superficie de la ciudad estaba ocupada por fraccionamientos clandestinos y



Figura 6. Unión de Arquitectos Socialistas: Manifiesto a la clase trabajadora (1938)

<sup>1</sup> La Carta de Atenas recoge las conclusiones programáticas del cuarto Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), celebrado en 1933, y al que asisten las principales figuras del movimiento moderno.

barrios de infravivienda (López Rangel, 1993), para 1950, el 75 por ciento de los más de cuatro millones de habitantes no contaba con casa propia (Sánchez, 2006)<sup>2</sup>.



Figura 7. Carlos Contreras. *Nueva propuesta de Plano Regulador* (1938).

En este contexto, la desigualdad social irá adquiriendo una presencia cada vez más visible en las calles de la capital, donde un número creciente de emigrantes marginales convivirá a escasos metros de repartos de lujo, casi amurallados, donde las clases que paulatinamente ocupan la élite económica y política del país se aíslan de los desequilibrios ciudadanos. Las barriadas en extensión invadirán las anteriores tierras de cultivo y los terrenos comunales, los lechos desecados de la antigua red fluvial, las zonas boscosas cercanas y las comunidades que rodeaban el núcleo urbano, incluidas en el proceso de suburbanización. Éste será el caldo de cultivo del nuevo estereotipo nacional que encarna el 'pelado', como peyorativamente se conoce al emigrante rural insertado en la masa urbana.

Su irrupción en el imaginario colectivo se producirá a través del cine y, en particular, gracias a la figura de Cantinflas, que desde mediados de los años treinta se destaca como el personaje más célebre de la cultura popular mexicana del siglo XX: su marginalidad, su mestizaje racial y el descaro con el que plantea su subversión lingüística señalan el desafío que representa a la 'urbanidad' de las clases medias. La otra particularidad del nuevo modelo nacional es que se ubica en la ciudad, como reflejo de un proceso de modernización cada vez menos inclinado a la utopía.

## La crisis del proyecto moderno

'Desarrollismo' será el término que defina la política mexicana a partir de la década de los cuarenta, y en especial durante el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952). Con él se caracteriza la etapa de cambio en las prioridades gubernamentales, ahora centradas en el impulso empresarial que posibilita la demanda de materias primas de la II Guerra Mundial. Desde el Estado se implementan medidas que persiguen la integración del país en el concierto económico mundial a través de una profunda reconversión industrial localizada en la Ciudad de México, y de un aumento del gasto público orientado a dinamizar el sector privado y la acumulación de capitales para la inversión. Se introduce así una cultura política

<sup>2</sup> Se debe señalar que, entre 1895 y 1955, México es el país con mayor tasa de crecimiento demográfico de los países de gran tamaño. Los 13.6 millones de habitantes del año 1900 se convierten en 35 millones de habitantes en 1960, es decir, la población se triplica en apenas sesenta años (Unikel, 1976).

en la que progresivamente se abandonan los proyectos de amplia cobertura social de los años treinta, lo que provoca la ampliación de la fractura social que separa a la élite económica de unos sectores populares que crecen aceleradamente ante el reclamo de mano de obra.



Figura 8. Mario Pani. *Multifamiliar Presidente Alemán* (1949).

En términos arquitectónicos, el nuevo rumbo político se identifica con el impulso que desde la administración pública recibe el funcionalismo monumental, reflejo de un desarrollo económico de dos velocidades. Los proyectos de Mario Pani, en especial sus *unidades habitacionales*, serán la punta de lanza de esta arquitectura 'alemanista' que se dedica tanto a grandes obras institucionales como a urbanizaciones residenciales que se proponen, inspiradas en las *supermanzanas* de Le Corbusier, como islas dentro de la ciudad, independientes tanto física como económicamente de ella, debido a unos costes inasumibles para el grueso de la población.

La inserción problemática del campesino en la ciudad activará diversos prejuicios de los que Pani se servirá para justificar su desaparición de los planes gubernamentales. Incluso se advierte una mirada acusatoria sobre los individuos que sufren la exclusión, como si las masas sin recursos a las que inicialmente se dirigían los planes de vivienda hubieran supuesto el principal obstáculo para su éxito. En el número 30 de *Arquitectura/México* (1950), la revista que dirige el propio Pani, aparece un artículo titulado "*Penicilina para la ciudad*", en el que se muestran algunas fotografías de los barrios de infravivienda. Frente al idilio que parece fundar el multifamiliar entre el hombre, la sociedad y la naturaleza, la revista opone imágenes de estos vecindarios miserables, aderezadas con comentarios como el siguiente:

"Quienes habitan dicha vecindad trabajan, albergan esperanzas, conservan el instinto de querer vivir más decentemente. Claro que ya podrían haberlo hecho. Pero los aplasta la mala costumbre, el gusto a la

porquería, el hábito vicioso de estar cerca de la pestilencia y del tufo de jabonaduras y de la fetidez de los charcos estancados.” (Pani, 1959, p. 312).

Los proyectos de Pani representan una de las muestras más evidentes de la inflexión del discurso nacional a partir de los años cuarenta, momento en que el espíritu que inauguró la Revolución parece tocar a su fin con la consolidación de las nuevas élites de poder. Los nuevos imaginarios se proyectarán a través del cine, que por entonces supone la primera

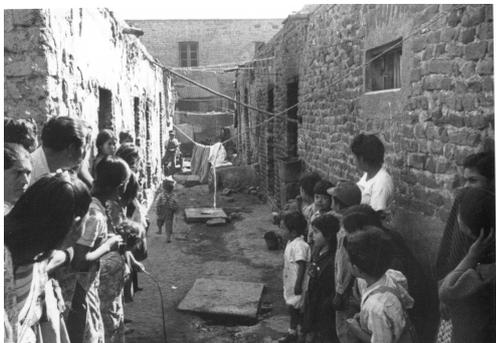


Figura 9. Imágenes para las localizaciones de *Los olvidados*. Luis Buñuel, dir., 1950. (Tomadas de Peña y Lahuerta, 2007).

industria cultural mexicana de gran impacto. Al calor del desarrollismo, el número, la calidad de las producciones y la capacidad de distribución del cine mexicano de la ‘Edad de oro’ llegará con un éxito desconocido a las pantallas de todo el ámbito cultural de habla hispana, mientras sus figuras alcanzan celebridad internacional y consolidan tópicos nacionales (los charros y sus corridos, entre otros) que aún perviven.

La emergencia de una cultura asociada a los nuevos circuitos de producción y consumo ubicados en la ciudad provoca un tipo de representaciones que transforma radicalmente los estereotipos culturales que acompañaron el desarrollo de la ciudad de los años veinte y treinta. Junto a las comedias de Cantinflas o Tin Tan, la popularidad que alcanzan los melodramas arrabaleros y las películas de cabaret convierten la figura de la cabaretera (como trasunto de la prostituta), en todo un modo de entender la sociedad urbana: en ella se materializa el anonimato y la máscara, la mercantilización de los cuerpos y la moral en conflicto que caracterizan a la ciudad moderna. Para el cine del momento, la urbe deja de ser la depositaria de la utopía social del muralismo para simbolizar el lugar de desequilibrio y la perversión del imaginario de virtud, que ahora

se traslada a la vida del pueblo. La esencia del México idealizado se localiza en un entorno rural que lejos de representar el escenario de las injusticias del Porfiriato, resurge como un universo ordenado y felizmente despreocupado, donde los personajes que encarnan Jorge Negrete o Pedro Infante desarrollan sus enredos y tonadas sentimentales.

La utopía urbana con la que se inauguró la modernidad en México echa el cierre en las salas de cine. Incluso podemos marcar el momento en que se toma conciencia de esta

ruptura: sucede en el Festival de Cannes de 1951, donde Luis Buñuel presenta *Los olvidados* (1950). El film, poco habitual para las convenciones cinematográficas del México de la época, retrata, a modo de ficción documental, las trágicas andanzas de un grupo de delincuentes infantiles por las calles de la Ciudad de México. La crudeza de las imágenes



Figura 10. Emilio Fernández, dir., Fotograma de *Víctimas del pecado* (1950).

causaría un airado rechazo entre los públicos locales (“La prensa atacaba la película. Los raros espectadores salían de la sala como de un entierro”, confesaría su director<sup>3</sup>), que sólo remite con el unánime aplauso que la cinta recibe en Cannes (premio a la mejor dirección) y la notoriedad internacional que alcanza tras el certamen. Octavio Paz encabeza, en la propia sede del festival, una intensa campaña de promoción para la que organiza diversas proyecciones privadas y escribe un artículo, “*El poeta Buñuel*”, en el que destacan fragmentos como el que sigue:

“Esos niños son mexicanos pero podrían ser de otro país, habitar un suburbio cualquiera de otra gran ciudad. En cierto modo no viven en México, ni en ninguna parte: son los olvidados, los habitantes de esas *waste lands* que cada urbe moderna engendra a sus costados. Mundo cerrado sobre sí mismo, donde todos los actos son circulares y todos los pasos nos hacen volver a nuestro punto de partida. Nadie puede salir de allí, ni de sí mismo, sino por la calle larga de la muerte. El azar, que en otros mundos abre puertas, aquí las cierra.” (Paz, 2000, p. 33).

Típico planteamiento de Paz: la modernidad sitúa a México al nivel de cualquier otro país occidental para constatar, desde esa posición, la falsedad de su promesa liberadora. A lo largo del metraje, los terrenos en construcción o las calles improvisadas de los arrabales componen los decorados donde aflora la violencia de la pandilla en toda su crudeza. La

---

<sup>3</sup> Citado en Carmen Peña y Víctor Lahuerta (2007, p. 72).

ciudad en desarrollo aparece como tierra de nadie, “*waste lands*” externos a la *polis* y al margen de la ley. No en vano, la escena más célebre del film, aquella que corresponde al primer asesinato que comete el personaje principal de la película, *El Jaibo*, elige como decorado la estructura de un edificio en construcción, una torre de pisos al más puro estilo de la vivienda obrera del *alemanismo*, que lejos de componer el locus de una utopía futura, se eleva como el escenario propicio para el crimen.



Figura 11. Luis Buñuel, dir., Fotograma de *Los olvidados* (1950).

## Referencias

- Aragón, Agustín (1928). El problema social de la habitación de la República Mexicana. *Planificación*, 8 (abril).
- López Rangel, Rafael (1993). *La planificación y la ciudad de México 1900-1940*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- Osorio, Nelson T. (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Pani, Mario (1950). Penicilina para la ciudad. *Arquitectura/México*, 30 (feb), 309- 312.
- Paz, Octavio (2000). *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y la rebeldía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Peña, Carmen, y Víctor M. Lahuerta, eds (2007). *Buñuel 1950. Los olvidados. Guión y documentos*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- Sánchez, Horacio (2006). *La vivienda y la ciudad de México. Génesis de la tipología moderna*. México D.F.: Univeridad Autónoma Metropolitana Xochimilco.
- Unikel, Luis (1976). El desarrollo urbano de México. México, D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Económicos y Demográficos.

## Historia editorial

**Recibido:** 12/08/2011

**Primera revisión:** 23/09/2011

**Aceptado:** 06/10/2011

## Formato de citación

Carrillo, Francisco (2011). De la utopía a la desilusión. La Ciudad de México y sus imaginarios urbanos: 1920-1950. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 1(1), 49-59. Recuperado el XX de XX de 20XX, de [http://nevada.ual.es:81/urbs/index.php/urbs/article/view/carillo\\_martin](http://nevada.ual.es:81/urbs/index.php/urbs/article/view/carillo_martin)



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de [Reconocimiento 3.0](http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es) España de *Creative Commons*. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>.

Es responsabilidad de los autores obtener los permisos necesarios de las imágenes que estén sujetas a *copyright*.

Para usos de los contenidos no previstos en estas normas de publicación, es necesario contactar directamente con el editor de la revista.