

# Huellas de luz

colección «TEXTOS IBEROAMERICANOS»

Lucila Hinojosa Córdova

## Huellas de luz

Travesías de investigación, historias y  
experiencias cinematográficas  
en Monterrey, México



SALAMANCA, 2020

1ª edición: Salamanca (España), 2020.

Esta obra, tanto en su forma como en su contenido, está protegida por la Ley, que establece penas de prisión y multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte,

una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización por escrito del titular de los derechos de explotación de la misma.

Diseño y producción gráfica: PEPA PELÁEZ, Editora.

Del texto: © *by* Lucila Hinojosa Córdova, 2020

De esta edición:

COMUNICACIÓN SOCIAL EDICIONES Y PUBLICACIONES, sello propiedad de:  
© *by* PEDRO J. CRESPO, EDITOR (2020).

Contacto

Gestión:

Avda. Juan Pablo II, 42, Ático A. 37008 Salamanca, España.

Taller editorial y almacén:

c/ Escuelas, 16. 49130 Manganeses de la Lampreana (Zamora, España)

Correo electrónico: [info@comunicacionsocial.es](mailto:info@comunicacionsocial.es)

Web: <https://www.comunicacionsocial.es>

ISBN: 978-84-17600-37-2

Depósito Legal: DL S 294-2020

Impreso en España. *Printed in Spain*

## Sumario

Prólogo .....	7
Introducción .....	15
1. Los primeros cines, películas y carteleras en Monterrey .....	25
2. Los estudios sobre públicos de cine en el contexto de las Ciencias Sociales .....	53
3. La Nueva Historia del Cine: la memoria de la pantalla .....	81
4. Cine mexicano y emociones: un estudio de recepción cinematográfica desde las Humanidades .....	111
5. El narco cinema y su espectador: nuevos planteamientos en el estudio y análisis de los públicos de cine.....	139
6. Cine transnacional y espectadores globales: un estudio de caso de la película <i>Cómo ser un Latin Lover</i> .....	157
7. Miradas que valen: nueva Época de Oro del cine mexicano .....	173
8. Apuntes para un estudio del cine regional en el noreste de México.....	197
9. El cine y el derecho a la cultura: un problema de inclusión para los adultos mayores .....	219



## Prólogo

Hace ya una determinada cantidad de años, en no recuerdo exactamente cuál librería de la Ciudad de México, me topé con un texto cuyo título me resultó, de entrada, sumamente atractivo: *El cine mexicano. De lo global a lo local* (Editorial Trillas, 2003). Para ser sinceros, su autora, Lucila Hinojosa Córdova, con sólida formación en los terrenos de los estudios de la comunicación social, resultó desconocida para mí, pero al ir leyendo los resultados de aquel trabajo me fui convenciendo de su profesionalismo y rigor a la hora de afrontar un tema de suyo fascinante: las diversas dimensiones en las que la cinematografía mexicana osciló durante la última década del siglo XX y sus proyecciones rumbo al siglo XXI. Lo más atractivo de ese libro, a su manera pionero en cuanto a sus métodos y enfoques, resultan de la serie de datos y análisis de los mismos referidos al consumo cinematográfico de una ciudad como Monterrey, una de las más importantes zonas urbanas mexicanas por lo que hace a su número de habitantes y su tradicional pujanza económica, por supuesto no exenta de agudas diferencias y conflictos sociales (en términos cinematográficos eso quedó suficientemente claro tanto en el espléndido cortometraje *Los marginados*, filmado en 1972 por Roberto G. Rivera, como en el prácticamente desconocido documental de largometraje, *Tierra y libertad*, 1976-1982, del brillante realizador canadiense Maurice Bulbulian, financiado entre el Centro de Producción de Cortometraje de los Estudios Churubusco y la Office Nationale du Film de Canadá).

Según mis recuentos, cuando menos desde su sexta edición celebrada en Morelia, Michoacán, contamos con la Dra. Hi-

nojosa Córdova entre las personas y personalidades asiduas asistentes al Coloquio Nacional de Historia del Cine Regional, espacio académico en el que ha venido presentando sugerentes ponencias a partir de sus avances de investigación sobre producción, distribución y consumo de cine en la misma ciudad de Monterrey, de donde es oriunda y donde ejerce como investigadora y docente en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL). Derivado del contacto que desde entonces establecimos, incluso he tenido el honor de fungir como coordinador, al lado de ella y de Tania Ruiz Ojeda, de un libro: *El cine en las regiones de México* (UANL-CONACYT, 2013), texto que no hubiera sido posible sin la iniciativa y la resistencia contra las adversidades burocráticas de la que la Dra. Hinojosa Córdova hizo gala en un determinado momento, cosa que nadie me contó, sino que conocí de cerca.

A aquel honor se agrega ahora otro más: el de prologar el libro que el lector tiene en sus manos, resultado de la ardua, pero siempre fructífera labor de la que es sin duda una de las más sobresalientes estudiosas de la comunicación social, pero también de los fenómenos filmicos en todo el país. Constituido por nueve capítulos que son otros tantos incisivos ensayos, *Huellas de luz: travesías de investigación, historias y experiencias cinematográficas en Monterrey*, es un despliegue de las diversas capacidades de su autora al momento de afrontar un solo hecho cultural desde diversos ángulos, lo que da por resultado que nos asomemos a toda la riqueza que el acercamiento al tema nos es brindado con precisión, sin duda, pero también con el talento y la pasión más que suficientes para que lectura nos resulte imprescindible y en todo momento interesante.

A manera de «botana norteña», podemos señalar que el contenido del presente libro se divide en cuatro grandes bloques. En primer término, en tanto que el más abundante y nutrido, tenemos los estudios del impacto del cine entre las diversas formas que puede adoptar el siempre polémico concepto de «recepción filmica». Con el empleo de diversas técnicas, que sobre todo implican aplicación de encuestas, entrevistas direc-



tas con los «actores sociales cinematográficos» y grupos «controlados» (el equivalente a los estudios «de laboratorio»), nos podemos asomar a un mundo maravilloso en el que las películas y sus configuraciones revelan la forma en que adquieren un último sentido al ser recibidas, es decir, consumidas o, mejor dicho, asimiladas por determinados tipos de espectadores, perfectamente diferenciados, aunque todos coincidan en el hecho de ser habitantes de la capital del estado de Nuevo León, lo que a su vez los homologa como entes urbanos. Si hemos de ser sinceros, de este bloque nos gustaron más las páginas del apartado en que salen a la luz los resultados del impacto que dos películas mexicanas de altísimo alcance taquillero tuvieron entre el selecto grupo de receptores que contribuyeron para que la Dra. Lucila encontrara lo que se propuso conocer y dar a conocer. He aquí un modelo que se podría replicar tal cual, en otras localidades, pero teniendo como referente a los mismos dos filmes, esto para descubrir algo que todavía nos seguimos preguntando un determinado número de investigadores y para lo cual hemos planteando meras hipótesis, muchas de ellas vanas y vagas, esto de acuerdo a la buena estrategia metodológica adoptada por la autora.

Sin menospreciar, pero para nada, a los otros dos ensayos, también cae entre nuestras preferencias el texto en el que otro selecto grupo, constituido por personas de la llamada «tercera edad» (un periodo de vida al cual, ¡*gulp!*, también pertenezco), nos da a conocer su «sentido social del gusto» —Pierre Bourdieu, *dixit*—, pero en este caso aplicado al tipo de cine que suelen consumir y a los espacios culturales en el que suelen hacerlo. A nuestro muy particular entender, el gran logro de este abordaje conceptual es el de iluminar, con otro caso muy concreto, lo que ya se intuía por ahí: que si en un momento la televisión se planteó como un competidor del cine (que a su vez había llegado a competir con el teatro), en décadas recientes ese medio masivo se ha convertido en el principal difusor de un nutrido porcentaje de los productos fílmicos que constituyeron la «Época de Oro» de nuestra cinematografía, lo que a su vez nos lleva a otra reflexión implícita: ¿es la televisión la

principal memoria del cine clásico mexicano, incluso más todavía que el papel que en ese sentido deben jugar los archivos como la Cineteca Nacional, la Filmoteca de la UNAM o la Cineteca de Nuevo León, que parece ser la mejor equipada de las cinematecas regionales que hay en nuestro país? Es muy interesante, y estimulante, constatar que aquel tiempo libre que antes se cubría en las oscuras salas de barrio o en las ubicadas en las calles céntricas de ciudades y pueblos, ahora se puede llenar frente a nuestros televisores, acaso con menor regocijo, pero sin menoscabo del placer de confrontarnos de nuevo con aquellas obras que forman parte de nuestro imaginario. Y conste que esto lo escribo apenas unas horas después de haberme desternillado un minuto sí, y el otro también, viendo, una vez más, en un canal local de Guadalajara, donde vivo, *¡Ay, amor, cómo me has puesto!*, una suculenta y delirante comedia hecha en 1950 por Gilberto Martínez Solares para lucimiento total de Germán Valdés *Tin Tan*.

Otro bloque está conformado por sendas reflexiones teóricas, que a su vez le dan un fuerte sustento a todo el libro, pero principalmente a los capítulos que conforman los estudios hechos a partir de encuestas y técnicas similares y derivadas. Inspiradas en la acuciosa lectura de textos referenciales que han tomado al cine como objeto de conocimiento de las ciencias sociales y la conocida como «Nueva Historia del Cine», la Dra. Hinojosa Córdova traza una ruta de análisis que le permite profundizar acerca de conceptos añejos, pero puestos al día a partir de experiencias muy personales, pero que también son de su materia conceptual categorías que se están discutiendo en nuestro tiempo. ¿Qué nos revelan estos capítulos, que tienen también un claro sentido didáctico? Pese a que por supuesto son mucho más ricos que eso, dichos trabajos resultan ampliamente meritorios porque abren nuevos debates y propuestas que a la vez exigen estar al pendiente de las incesantes novedades en materia de comunicación. En ese sentido, queda más que claro que las más recientes formas de la historiografía y su relación con la fenomenología del cine son, ante todo, un receptáculo de lo «inter y multidisciplinario», lo que ha dado pie a estudios

tan rigurosos como fascinantes justamente por su riqueza de propuestas metodológicas y su visión caleidoscópica de un área de la cultura compleja como la que más.

Los dos ensayos de ambiciones históricas son perfectamente complementarios. El primero rastrea con placer la génesis del espectáculo fílmico en el Monterrey de fines del siglo XIX y primeras décadas del XX. La autora sigue la pista no sólo de la ubicación de las salas en sí mismas, sino el tipo de cine que solía exhibir cada una de ellas, lo que nos revela un cuadro de preferencias de los pioneros del consumo fílmico en lo que después sería conocida como «La Sultana del Norte». Acaso el mayor interés de este trabajo, sin menoscabo de otros interesantes aspectos relacionados con lo estrictamente local, sea que puede contrastarse con los ya no tan pocos ejercicios análogos hechos por historiadoras e historiadores en otras ciudades como Aguascalientes, Morelia, Oaxaca y, por supuesto, la capital del país, por sólo mencionar los primeros casos que vienen a mi desgastada memoria. El otro capítulo nos habla, con datos muy precisos, de la inserción del cine hecho en Nuevo León durante los años más recientes, periodo en el que algunos, entre los que la Dra. Hinojosa Córdova y yo nos incluimos, consideramos la «Segunda Época de Oro del Cine Mexicano», esto pese a tener en claro que el ritmo constante de la producción fílmica local y nacional no se corresponde con su difusión en todas las dimensiones del mercado cinematográfico, uno que por lo que respecta a los números de salas y espectadores oscila entre alzas y bajas relativas, pero que no se extingue, aunque la situación planteada por el Coronavirus le haya puesto en una especie de «jaque», que lo está obligando a inventar nuevas opciones. Con cifras a la mano, tenemos un claro panorama integral, en el sentido de que está compuesto de cifras de filmes producidos, distribuidos y exhibidos en el Nuevo León de buena parte del sexenio peñanietista y primer año del encabezado por López Obrador.

Finalmente, pero no menos significativo, está el apartado que escudriña en las posibles particularidades de un cine regional en la zona noreste de México y que, con base en muy

bien diseñadas entrevistas con protagonistas y actores de la realización filmica y la difusión de la cultura cinematográfica, nos dejan muy bien trazado el mapa de una red de actividades que se antojan pujantes y por tanto esperanzadoras en y por sí mismas, al margen de futuras e imprevisibles oscilaciones culturales y sociales. A mi juicio resulta muy reveladora la serie de testimonios acerca de la manera en que se organizan en la región los festivales cinematográficos, un fenómeno que por su impacto y crecimiento amerita ya un estudio serio de dimensiones nacionales, según se desprende de lo que en este trabajo nos da a conocer con sobrada seriedad.

Otro aspecto que descubrí desde mi primera lectura de los trabajos de la Dra. Lucila Hinojosa fue el envidiable estilo, directo y ameno, con el que expresa sus hallazgos por la vía escrita (cosa que se extiende, por supuesto, al hablar de sus investigaciones en conferencias y ponencias). El lector habrá de comprobar este otro aserto cuando se asome a las páginas que vienen a continuación. Ese otro mérito seguramente le viene a nuestra autora de los muchos años frente a los grupos que han tomado sus cátedras, lo que suele ir unido al gusto por transmitir los secretos del oficio con recursos accesibles para cualquiera y donde sea. Y aunque cada uno de los ensayos que integran este libro puede leerse de forma independiente, todos esos textos dialogan constantemente entre ellos mismos y con otros publicados previamente por la Dra. Lucila Hinojosa, lo que nos confirma su ya muy definido estilo de investigar y difundir conocimientos.

Así que, más allá de la amistad y empatía que me ligan a la autora de este agudo trabajo, creo con toda sinceridad que estamos ante otra gran aportación a los estudios del cine regional, pero sin perder jamás de vista la proporción que esa manifestación artística y mediática tiene en un mundo globalizado para bien, pero también para mal, como lo han hecho evidentes las terribles condiciones en las que se desenvuelve la pandemia que nos ha venido azotando a lo largo de este año. No es difícil, pues, augurar a estas resplandecientes *Huellas de luz: historias y experiencias sobre el cine en Monterrey*, un sitio

privilegiado entre los libros de texto obligatorio en escuelas de comunicación, pero también entre los ensayos favoritos de todos a quienes nos interesan de verdad los fenómenos que conforman el arte y medio al que se le llegó a decretar como muerto pero que, por lo que aflora en estas páginas, está más vivo que nunca, luego de que, de forma darwiniana, hubo de adaptarse más temprano que tarde a las vertiginosas mutaciones tecnológicas y culturales del mundo postmoderno.

Eduardo de la Vega Alfaro  
Guadalajara, Jalisco  
Junio de 2020



## Introducción

Este libro es producto de una serie de proyectos que he desarrollado en los últimos cinco años, lo titulo *Huellas de luz: trayectorias de investigación, historias y experiencias cinematográficas en Monterrey*. Si bien son resultado de mi investigación científica, su propósito es más bien que sus capítulos se lean como historias y experiencias acerca de la presencia del cine en una ciudad que, como otras en el mundo, se ha ido transformando en aras de la modernidad y el desarrollo urbano.

Siempre me ha gustado ir al cine, desde que era niña. Soy la mayor de cuatro hermanos y mis papás acostumbraban a llevarnos casi todos los domingos. Les estoy hablando de la década de 1960, cuando todavía teníamos en nuestras ciudades aquellos grandes palacios cinematográficos, palacios como los cines Elizondo, Monterrey, Juárez, Alameda y Florida, y otros no tan grandes, pero igual de disfrutables, como el Rex, Aracely, Rodríguez, Encanto y Palacio, cuando asistir al cine formaba parte de las prácticas culturales tradicionales de las familias de Monterrey.

Todavía recuerdo que al salir de la función vespertina del domingo del cine Encanto, en la esquina de las calles de Villagrán e Isaac Garza, se colocaba un señor con su puesto de tacos dorados rellenos de «cabeza de res», una delicia que todos degustábamos, sobre todo mi padre, médico de profesión, para luego irnos a dormir a casa.

El gusto por ir al cine perduró durante mi adolescencia y juventud; me vienen a la memoria los sábados en la tarde que acostumbraba asistir con mis amigas a ver películas de nuestro

ídolo, Alain Delon, en el cine Palacio (que después se convirtió en el cine Latino antes de desaparecer), el cual estaba en donde ahora están las instalaciones del periódico *El Norte*, sobre la calle Washington, entre las calles Zuazua y Zaragoza, en el centro de la ciudad.

Ya casada, ir al cine con mi esposo y mis dos hijos primero, y luego ya sólo con él cuando nos quedamos solos, también era un oasis en la rutina diaria de la vida cotidiana. Fue en esta época cuando, ya cursando la maestría, empecé a desarrollar un gusto especial por las nuevas (y pocas) películas mexicanas que se exhibían, las de la crisis de la década de 1990 y primeros años del 2000, y también cuando iniciaron mis interrogantes: ¿por qué estaban desapareciendo los cines antiguos?, ¿por qué se exhibían tan pocas películas mexicanas en los cines?, ¿por qué las familias de clases populares habían dejado de ir al cine? Con estas preguntas empecé mi línea de investigación.

Desde que inicié mis estudios profesionales siempre me gustó la investigación. Terminé mi licenciatura ya casada y con dos niños, le seguí con la maestría luego de 10 años y enseguida continué con el doctorado, antes de «oxidarme», como dirían mis colegas. Mis tesis de maestría y de doctorado fueron sobre el nuevo cine mexicano, no sobre lo que se acostumbraba a investigar hasta la década de 1990, sino del que vino después, el que resucitó de la gran crisis que casi lo hace desaparecer. Mi primer libro, *El cine mexicano: de lo global a lo local* (Trillas, 2003) fue resultado de la tesis de maestría y origen de mi línea de investigación.

Ésta inició en 1998 de dos trabajos finales para aprobar dos materias de la maestría, Seminario de Problemas Económicos de la Comunicación y Seminario de Políticas de la Comunicación, en donde tuve dos excelentes maestros. Por azares del destino, ya que me tocó por «sorteo» —y por fortuna coincidió—, investigar la economía y las políticas del cine en el país, me aboqué a la tarea. Al empezar a buscar información sobre el tema fui descubriendo un mundo desconocido al que cada vez me sentía más atraída.



Me congratulo de que me tocó en suerte investigar la economía y la política del cine nacional durante mi maestría. Cuando empecé a investigar sobre el tema, en ese entonces encontré varios trabajos, no muchos, acerca del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN, ahora llamado T-MEC), firmado entre México, Estados Unidos y Canadá en 1992, y sus primeros efectos en la industria del cine mexicano, Tratado del que se sabía poco en la academia y mucho menos entre la ciudadanía. Al leer esos estudios, me fui adentrando en un área de conocimiento que nunca había explorado, la economía política de la comunicación y la cultura, y esos trabajos me atrajeron por su enfoque crítico y aplicación práctica al tema que me interesaba: la economía y la política del cine mexicano.

En el camino fui descubriendo que la década de 1990 fue un periodo difícil para nuestro cine: desaparecieron las grandes salas del espacio urbano, casi no había exhibición de películas mexicanas en los pocos cines que todavía ofrecían función, las clases populares dejaron de ir a las pocas salas que quedaban, los dueños tuvieron que vender sus cines, otros fueron abandonados o demolidos por el avance de nuevas obras que transformaron la imagen de nuestra ciudad, y luego fueron sustituidos por las salas multiplex, los complejos cinematográficos que ahora comparten el espacio con otros negocios en los centros comerciales de las grandes zonas urbanas, las que Umberto Eco llamaba «catedrales del consumo». Si bien esto sucedía en muchos países del mundo, a mí me interesaba saber a qué se debía en el nuestro, particularmente en mi ciudad.

En mi trayectoria de investigación tengo que reconocer la gran influencia que tuvieron, y siguen teniendo en mi trabajo académico, investigadores tanto nacionales como extranjeros que iniciaron antes que yo el camino de la investigación bajo el enfoque de la economía política de la comunicación y la cultura, en particular del cine. No quiero nombrarlos para no incurrir en faltas, pero la mayoría aparecen citados en los distintos capítulos que componen esta obra.

La economía política del cine me ayudó a observar y analizar los factores que a nivel macro, de afuera hacia dentro, influían

en la industria del cine nacional. Era como obtener una vista panorámica de las determinaciones que estaban detrás de sus condiciones de estructura y funcionamiento, pero también faltaba la visión micro, la de dentro hacia afuera, el *close up* que nos diera una perspectiva más profunda y humana, develada por las experiencias de los productores de cine y de los espectadores.

Inicié entonces con los estudios históricos y de recepción cinematográfica, una perspectiva más orientada hacia las Humanidades que las Ciencias Sociales. IncurSIONAR en este nuevo campo me animó a adentrarme en las experiencias contadas particularmente por personas de la tercera edad, en parte por identificarme con las condiciones físicas, psicológicas y emocionales asociadas a este grupo poblacional al que ahora pertenezco, pero también porque eran quienes como testigos habían visto y vivido, como yo, la plenitud, el ocaso y la desaparición de las salas de cine en la ciudad. Me interesaron cuestiones como sus historias de vida, los recuerdos e imágenes de la memoria, la conciencia del tiempo, la nostalgia y emociones, todo ello asociado a sus experiencias cinematográficas. No quiero llamar a esto interés por las «subjetividades», término que nunca me ha gustado por lo indefinible e inasible. Lo que puedo decir de esta nueva etapa en mi investigación es que me ha ayudado a profundizar y revalorar lo que de único e irreplicable tiene cada persona, y que a través de su discurso se pueden develar, como epifanía, conocimientos inexplorados, acontecimientos insospechados, experiencias inusitadas, las historias jamás contadas que nos proporcionan un caleidoscopio de miradas distintas a la propia y que me ayudaron a comprender mejor el mundo de la vida del cine. Son como huellas de luz, impresiones del espacio y el tiempo en la memoria, semejantes a las que capturaban las cámaras de la antigua fotografía y que luego se revelaban como imagen, documentando el espíritu de una época.

El libro se divide en nueve capítulos, cada uno con una historia diferente. El primero, *Los primeros cines, películas y carteleros en Monterrey*, tiene como propósito presentar una aproximación a las antiguas salas de cine en la ciudad, con particular

atención en su distribución geográfica y relación con el circuito comercial y estratificación social de la época antes de la llegada de los grandes complejos cinematográficos, tratando de sistematizar la escasa información existente y dispersa. Mediante la investigación documental, archivos periodísticos, recopilación de fotografías antiguas e información dispersas en Internet, se buscó reconstruir parte de la historia de los cines antiguos en la ciudad. El periodo que abarca es de 1895 a 1940, con particular interés en la ubicación geográfica de los cines, fechas de inauguración y de desaparición (en su caso) o de transformación del espacio, propietarios y proyeccionistas, fotografías antiguas de los cines y anuncios en la prensa de las películas exhibidas. La descripción de los hallazgos refleja la evolución progresiva del sistema de exhibición de cine que del centro se fue desplazando a la periferia, configurando la memoria de los lugares urbanos del área metropolitana de Monterrey.

El segundo, *Los estudios sobre públicos de cine en el contexto de las Ciencias Sociales*, trata de destacar las contribuciones de los estudios sobre los públicos de cine al campo de las Ciencias Sociales, con base en la revisión de la literatura que sobre el tema se recabó. En una primera revisión crítica de la literatura encontramos que gran parte de los estudios pioneros sobre los públicos de las salas de cine realizados en Estados Unidos y en Europa se hicieron bajo una perspectiva sociológica, más que desde otras disciplinas; en México surgieron desde el periodismo y la historia. La mayoría de los estudios hasta ahora analizados identifican y describen las diferencias entre los perfiles de los públicos mediante variables como el sexo, la edad, la ocupación, el estrato socio-económico y su correlación con la frecuencia de asistencia a las salas de cine; también encontramos que la investigación sobre el tema fue muy escasa hasta la década de 1990; fue después y a principios del siglo XXI cuando surge una nueva tendencia enfocada a documentar la historia y experiencia socio-cultural del cine, de la cual se habla en el siguiente capítulo.

Este tercer capítulo titulado, *La Nueva Historia del Cine: la memoria de la pantalla*, presenta un panorama de los trabajos

publicados por algunos de los investigadores pioneros y contemporáneos que han desarrollado en las dos últimas décadas una tendencia en los estudios fílmicos denominada La Nueva Historia del Cine. Esta tendencia se nutre de perspectivas como la geografía histórica, la historia social, la economía, la antropología y los estudios demográficos, además de los estudios culturales y la comunicación, donde la observación se enfoca hacia los cines como espacios de significancia social y cultural en los que tienen mucho que ver las características económicas, políticas, sociales y culturales de una época, el crecimiento y desarrollo urbano de las ciudades, los sistemas de transporte y comunicación, los modos de empleo y las prácticas culturales que dieron forma a la geografía de los cines como espacios de entretenimiento y socialización para sus pobladores, así como de la presencia del cine en su vida cotidiana.

En el cuarto capítulo, *Cine mexicano y emociones: un estudio de recepción cinematográfica desde las Humanidades*, se expone una mirada a la recepción que de las películas mexicanas recientes tienen los públicos de jóvenes y adultos mayores, explorando las emociones que les provocan y los estados de ánimo que presentan antes y después de exponerse a estas películas, así como si experimentan identificación con los personajes. Mediante una metodología mixta, donde se combinan la encuesta y el *focus group*, se analizan los procesos de recepción de dos películas: *No se aceptan devoluciones* (Eugenio Derbez, 2013) y *Nosotros los Nobles* (Gary Alazraki, 2013). Se seleccionaron estas dos películas por el éxito que obtuvieron en la taquilla al exhibirse en los cines y representar a una nueva generación de películas mexicanas, la mayoría comerciales y del género de comedia, que tienen como trama situaciones de la vida cotidiana en la que se ven involucrados distintos sectores sociales, quienes viven problemáticas económicas, sociales y culturales que emocionan y con las que se identifican los espectadores, además de contar con actores y actrices reconocidos en el ambiente cinematográfico mexicano.

En el quinto capítulo, *El narco cinema y su espectador: nuevos planteamientos en el estudio y análisis de los públicos de cine*, se

presentan los resultados de una exploración acerca de la percepción que sobre el Narco Cinema tienen los espectadores cinematográficos de Monterrey, México, el cual se desarrolla en un contexto en el cual cada vez se ofrecen y exhiben más contenidos relativos a esta narco-cultura en los medios audiovisuales. Se trató de un sondeo exploratorio, mediante un cuestionario, entre jóvenes de distintos estratos sociales para explorar sus percepciones sobre las narco-películas y sus posibles efectos como una aproximación a la observación de esta problemática desde la perspectiva del aprendizaje social (Albert Bandura) y la teoría del cultivo (George Gerbner y otros). El tema del narcotráfico ha estado presente a lo largo de la historia de la cinematografía mexicana, pero en lo que va de este siglo ha tenido un resurgimiento inusitado con películas que están siendo premiadas en festivales, que son éxitos de taquilla y tienen gran aceptación entre públicos de distintas edades y nacionalidades.

El capítulo seis, *Cine transnacional y espectadores globales: un estudio de caso de la película Cómo ser un Latin Lover*, busca ilustrar cómo las operaciones del capitalismo global se articulan con otras fuerzas sociales para producir un nuevo orden mundial en la industria y cultura cinematográficas, impulsando un cine transnacional que, como estrategia e interfase entre lo global y lo local, están desarrollando algunos cineastas, el cual, articulado con los fenómenos de la diáspora y la migración, impulsa un nuevo tipo de producción de películas que van más allá del concepto de coproducción, creando comunidades y públicos que por sus prácticas y consumo culturales responden a esta nueva tendencia que trasciende nacionalidades y regiones. Como ejemplo para ilustrar esta dinámica se analiza, como un estudio de caso, la película *Cómo ser un Latin lover* (Ken Marino, 2017), desde la perspectiva de la corriente del cine transnacional en los estudios fílmicos. Se fundamenta en una revisión de las principales teorías y conceptos que sobre el cine transnacional se han desarrollado para aplicar este marco conceptual como categorías de análisis a la película.

*Miradas que valen: nueva Época de Oro para el cine mexicano*, es el título del capítulo siete, un estudio en el cual se destaca la

recuperación que ha tenido el cine mexicano del tercer milenio, en el contexto de las condiciones de producción, exhibición y asistencia a las salas de cine comercial durante el periodo 2013-2019. En este trabajo se busca destacar la relevancia que ha tenido el público que, fiel a su cine, y a pesar de la escasa exhibición de películas nacionales en las salas, ha hecho que con su asistencia se incrementen los indicadores de ingresos en taquilla tanto nacionales como internacionales. Mediante la aplicación de una metodología mixta, donde se combinan la investigación documental, el análisis de contenido, la encuesta y la entrevista, los resultados señalan que a partir del 2000 la industria cinematográfica mexicana empezó a recuperar sus indicadores de producción, asistencia y recaudación en taquilla; no obstante, esta recuperación no se ve en la exhibición de películas nacionales en las salas de cine comercial, la que está condicionada por una legislación inequitativa para el sector que se modificó en aras de integrarse a las demandas del capitalismo global, legislación que no ha tenido reformas sustantivas que apoyen a la exhibición.

En el octavo capítulo, titulado *Apuntes para un estudio del cine regional en el noreste de México*, se presenta un avance de una investigación más amplia que se está desarrollando, acerca de la cinematografía que se produce en Nuevo León en el tercer milenio, que como cine regional enfrenta las mismas dificultades estructurales que el resto del cine nacional, pero que por sus particularidades geográficas tiene ciertos rasgos que le confieren una identidad y características culturales específicas. Se trata de un estudio cualitativo y descriptivo, donde como método se emplearon la investigación documental y la entrevista, a través de la que se preguntó a tres organizadores de festivales de cine y tres cineastas locales acerca de cuáles consideran que han sido las tendencias temáticas en la producción fílmica actual de la entidad, si existen elementos de identidad neoleonesa que podamos identificar en las películas realizadas por los cineastas locales, y cuáles son los retos y dificultades a los que se enfrentan estos cineastas al realizar sus películas.

Por último, *El cine y el derecho a la cultura: un problema de inclusión para los adultos mayores*, noveno capítulo de esta edición, es un estudio cualitativo y exploratorio, donde se expone primero un marco de referencia acerca de los derechos culturales como derechos humanos de los adultos mayores, las disposiciones que a nivel tanto internacional, nacional y local rigen en el sector, para luego mostrar algunos testimonios de un grupo de sujetos entrevistados, de edades entre 64 y 80 años, acerca de sus preferencias, opiniones y posibilidades de acceso al visionado de productos cinematográficos. El estudio revela que a las personas de la tercera edad sí les gustan las películas mexicanas, aunque prefieren más las de la Época de Oro del cine nacional por considerar que con las actuales no encuentran mucha identificación; por otra parte, ya no acostumbran a asistir mucho a las salas de cine, unos porque no tienen quién los lleve y otros por el precio del boleto, ya que subsisten de su pensión laboral y tienen otras prioridades, sin embargo siguen viendo sus películas favoritas en la televisión abierta; la mayoría desconoce el marco regulatorio cinematográfico que rige la industria del cine, pero al comentarles acerca de las restricciones que establece para la exhibición se mostraron de acuerdo en que hace falta un cambio para que se apoye al cine mexicano actual y que haya más producción y exhibición; pero lo más importante que mencionaron fue que si se exhibieran más películas mexicanas en los cines irían a verlas, si alguien les invita y acompaña.

Mi agradecimiento a todos los que de alguna forma colaboraron o fueron partícipes de estas historias y experiencias sobre el cine: mis padres y hermanos; mi esposo y mis hijos; mis amigas de adolescencia y juventud; mis amigos y colegas investigadores que han influido en mi trabajo de investigación; mis profesores y compañeras de estudio que compartieron conmigo las trayectorias de la maestría y el doctorado; mis alumnos y alumnas de licenciatura y maestría que colaboraron en los proyectos de investigación que componen los capítulos de este libro; los profesionales del cine en la entidad y los adultos mayores cuyos testimonios y discursos son protagonistas en algunos de los textos.

Una mención especial merece mi colega y amigo, Eduardo de la Vega Alfaro, quien prologa esta edición, a quien admiro y respeto como investigador por su amistad y generosidad para conmigo, quien ha sido un guía invaluable en mi travesía de la investigación del cine.

Espero que la lectura de este libro resulte amena, de interés tanto para el campo académico como para el público en general que guste de leer historias y experiencias acerca del cine.

Lucila Hinojosa-Córdova  
Monterrey, Nuevo León, México  
Junio de 2020



## Los primeros cines, películas y carteleras en Monterrey

### *Introducción*

En el año de 1867, con la caída del Segundo Imperio y el triunfo definitivo de la República, se inicia una nueva etapa en la historia de México, pero la historia particular de Monterrey marca el principio de un nuevo ciclo, no tanto por los grandes acontecimientos políticos y militares que pudiera implicar, sino porque a partir de este año empiezan a aparecer ciertos fenómenos que se desarrollarán plenamente durante las dos siguientes décadas y que serán determinantes en la fijación del carácter definitivo de la ciudad (Vizcaya, 1971: 1).

La característica más importante de este periodo que sigue a la Guerra de Intervención, señala Vizcaya, es que en él parece plantearse la disyuntiva de si la principal actividad económica de Monterrey habría de seguir siendo, como lo había sido hasta entonces, un centro de distribución importante en la zona norte del país, o si la ciudad había de convertirse en un centro industrial. A medida que transcurría el tiempo, se iba viendo cómo el comercio en esos años entraba en decadencia y se visualizaba ya una tendencia hacia la industrialización.

Otro aspecto importante de esa época fue el desarrollo de las comunicaciones; en el año de 1867 Monterrey no contaba con ninguna comunicación moderna, pero tres años más tarde, en 1870, llegó a la ciudad la primera línea telegráfica, y ya para 1891 se habían tendido todas las vías férreas con que actualmente se cuenta, a excepción de la de Matamoros. Es en estos tiempos cuando se establecen las comunicaciones urbanas: tranvías y

teléfonos, «las vías y los medios», como diría Armand Mattelart (1995), dos aspectos estratégicos en el desarrollo de las emergentes ciudades urbanas de fines del siglo XIX y principios del XX.

El panorama político de esa época era difícil; al terminar la Guerra de Intervención el país padecía de miseria, bandolerismo y anarquía. Había también numerosas insurrecciones y el poder político pasó de los caciques a los generales, quienes gobernaban por periodos intermitentes y cubriendo interinatos. Finalmente, el general Bernardo Reyes se hace cargo del gobierno del Estado de Nuevo León en octubre de 1889 para permanecer en ese puesto, salvo breves interinatos, hasta el año de 1909 (Vizcaya, 1971: 1-4).

¿Cómo era la ciudad de Monterrey en esos años?

En cuanto a extensión, el Monterrey de 1870 a 1890 apenas si tenía unas diez o doce cuadras de norte a sur, desde el río Santa Catarina hasta la calle de Aramberri, y se extendía de oriente a poniente desde el propio río hasta el templo de la Purísima. Al poniente se ubicaban un gran número de fincas semi-rurales en una zona que se denominaba «Las Quintas», y aunque las calles entre la de Aramberri y la de Colón estaban trazadas desde 1868, las viviendas en esta área estaban muy dispersas (Vizcaya, 1971: 42).

Las calles tenían nombres pintorescos como la del Hospital, la de los Arquitos, la del Comercio, la de San Francisco, de Santa Lucía, del Teatro, del Colegio de Niñas, del Obispado, del Roble, de la Presa, del Puente Nuevo, de las Flores.

A diferencia de lo que sucedería de 1890 en adelante, década de la llegada del cine a Monterrey, entre 1870 y 1890 los cambios en el aspecto de la ciudad fueron muy lentos. Basta recordar, señala Vizcaya, que durante estas dos décadas Monterrey se vio seriamente afectada por la crisis comercial y una disminución de la población en la década de 1880. Sin embargo, la fisonomía urbana fue cambiando paulatinamente: se abrieron nuevas calles, se levantaron algunos puentes y las plazas fueron adquiriendo su lugar como espacios públicos.

La plaza Zaragoza, el lugar tradicional de reunión de los regiomontanos, era en aquella época el centro de la vida de

la ciudad. En ella se presentaban conciertos de música regional, serenatas, bandas militares, con las que la gente se entretenía, además de las ferias anuales que se realizaban en la zona vecina a la Presidencia Municipal. Con las ferias venían también compañías de circo y espectáculos de toros. Pero mucho antes de la llegada de estas diversiones para los habitantes de Monterrey llegaron las compañías de teatro con sus programas, antecedente más cercano a las primeras funciones de cine que fueron ocupando posteriormente los espacios dedicados a la expresión teatral.

El 28 de agosto de 1857, el periódico *El Restaurador de la Libertad* publicaba la noticia de que la compañía Turín se presentaría en el Teatro del Progreso, situado en la acera oriente de la calle del Teatro (ahora Escobedo), entre Padre Mier y Matamoros (Vizcaya, 1971). Es probable que este teatro haya sido el primero en la ciudad, se inauguró en agosto de ese mismo año con una presentación de la Compañía Turín y fue, tal vez, el único teatro con que contaba Monterrey hasta 1890. Se incendió en 1896.

Era frecuente que algunas de estas compañías trajeran también aparatos novedosos. Algunos eran proyectores de vistas fijas y semi-móviles, que son los antecesores del cine moderno. En octubre de 1872 se anunciaba, en el *Periódico Oficial*, la presentación del «Gran Panorama» con escenas «nunca vistas». También en el Teatro del Progreso se exhibió el fonógrafo, «sorprendente máquina obra del célebre Tomás Edison que reproduce sonidos articulados e inarticulados» (Vizcaya, 1971: 56).

Figura 1. Teatro del Progreso, toma de la calle de Escobedo desde Matamoros hacia el sur.



Fuente: Colección digitalizada de la Southern Methodist University en Dallas, TX. Disponible en Internet. <http://digitalcollections.smu.edu/cdm/singleitem/collection/mex/id/1008>

Figura 2. Fragmento de mapa de la ciudad de Monterrey, México, en 1908.



Fuente: Disponible en Internet. <https://www.pinterest.com.mx/pribarra/imagenes-de-monterrey-antiguo/>

El teatro no era un espectáculo que frecuntaran las clases populares de esa época, su diversión eran más bien los títeres, un entretenimiento más accesible a la gente de escasos recursos, pero que no se consideraba digno de representarse en un teatro de categoría.

A finales de 1889, algunos empresarios solicitaron las primeras concesiones al Gobierno del Estado para establecer sus industrias: la Fábrica

de Cerveza y Hielo de Monterrey, y la Fundición de Fierro y Elaboración de Maquinaria Monterrey. Estas dos industrias, las primeras al iniciarse la expansión industrial de la ciudad, si bien desaparecieron posteriormente, marcaron el principio de la revolución industrial de Monterrey que vino a modificar su fisonomía urbana, social y cultural, y con ellos la necesidad de espacios para el entretenimiento y el espectáculo de sus habitantes y trabajadores.

En menos de tres años, para 1892, ya operaban 14 fábricas en la ciudad, lo que llenó de optimismo a sus habitantes, relata Vizcaya (1971: 67). Durante el periodo transcurrido entre 1890 y 1910, Monterrey se convertiría en un centro predominantemente industrial hasta que llegara la Revolución y, con ello, las crisis que afectaron a gran parte del país.

Por esos años va surgiendo un nuevo Monterrey. En el año 1902, a raíz de la muerte del general Escobedo, se puso el nombre de este militar a la Calle del Teatro, una de las pocas que aún conservaba su nombre original. Cuatro años más tarde, en 1906, la calle de San Francisco se convirtió en la calle Ocampo.

Era ésta una época de «jacobinismo exaltado», señala Vizcaya. La mayoría de los hombres se mostraban indiferentes, cuando no abiertamente hostiles, a toda idea religiosa y el es-

piritismo estaba de moda; había varias sociedades espiritistas, a las cuales pertenecían los más «avanzados». A pesar de esta indiferencia religiosa, al levantarse los censos la mayoría de la población se declaraba católica (Vizcaya, 1971: 106-107). Esto influía en las decisiones que en las sesiones del Cabildo se tomaban entonces para conceder los permisos y autorizar los precios de los boletos para asistir a los espectáculos de la época.

### *Los primeros cines: una historia de incendios*

Como se mencionó anteriormente, en las décadas transcurridas entre 1890 y 1910 el teatro era el principal espectáculo para la clase alta en Monterrey, hasta la llegada de la Revolución, cuando comenzó a ser desplazado por el espectáculo cinematográfico.

Son pocos los estudios y documentos que se han encontrado y que refieran cómo se fueron instalando o construyendo los primeros cines en Monterrey (Vizcaya, 1971; Guajardo, 2008; Garza, 1995; Ayala, 1998; Reyna, 2011, 2012; Cázares, 2011); además no existe del todo concordancia entre los datos que aportan los autores citados, pero con esta información disponible se intentará hacer una primera aproximación cronológica de la aparición, permanencia y/o extinción de las estas primeras salas de cine.

Sobre las primeras exhibiciones cinematográficas, Vizcaya (1971) y Reyna (2012), coinciden en que apenas tres años después de que los hermanos Lumiere mostraran por primera vez el cinematógrafo en París (1895), un aparato de este tipo fue traído a Monterrey por el tipógrafo don Lázaro Lozano, que en el año de 1898 encargó un aparato «Lumiere» y dio las primeras exhibiciones en la galería fotográfica del señor Lagrange, situada en la calle de Hidalgo, precisamente a una cuadra de la plaza Zaragoza, en el centro de la ciudad. Días después, el Sr. Lagrange exhibió sus películas en un salón de boliche que se ubicaba en la calle Hidalgo esquina con Escobedo, donde ahora se encuentra el Hotel Ancira (Reyna, 2011: 17).

Por su parte, Ayala (1998: 112-115), menciona que en octubre de 1898 Monterrey fue visitada, durante varias semanas, por una compañía de cinematógrafo. Para esa fecha la ciudad ya estaba familiarizada con el nuevo invento, pues en mayo del mismo año se presentó en la ciudad *La exposición imperial*, espectáculo de «vistas fijas» que había llegado a la capital desde 1895.

Al iniciar la década de 1890, el único teatro con que contaba la ciudad era el Teatro del Progreso, construido en 1857, hasta que el 8 de septiembre de 1896 fue destruido por un incendio (Vizcaya, 1971; Guajardo, 2008).

Luego del incendio del Teatro del Progreso, en 1896, la ciudad se quedó por algún tiempo sin un lugar apropiado para las representaciones, hasta que en el año de 1897 los señores Juan Chapa Gómez y Miguel Quiroga empezaron a construir el Teatro Juárez, que se inauguró el 15 de septiembre de 1898 (Vizcaya, 1971; Ayala, 1998; Reyna, 2012; Cázares, 2012). Ubicado en las calles de Allende y Escobedo, este teatro contaba con 1,600 butacas y se incendió en 1909. Su arquitectura era muy semejante a la de otros teatros que se construyeron en la misma época en otras ciudades del país, como el Teatro Calderón, en la ciudad de Zacatecas, estrenado el 16 de mayo de 1897 (ver en Juan F. Leal, 2009: 11).

Luego del incendio, el Teatro Juárez se reinaugura el 16 de septiembre de 1910 como Teatro Independencia, posteriormente el 26 de abril de 1935 sufre un conato de incendio y el 30 de abril de ese año se incendia totalmente.

En enero de 1900, los señores Rodolfo Basail y Julián Zapata establecieron un cine en la calle Josefa Ortiz de Domínguez 527, entre Zuazua y Zaragoza, con el nombre de Cine Fausto (Reyna, 2011, 2012); otros autores señalan que este espacio fue establecido desde 1898 (Cázares, 2011). La vida de este cine fue muy corta, no se encontró más información sobre este espacio.

Otro teatro de esta primera década del siglo XX fue el Zaragoza, localizado en la calle de Zaragoza, entre Allende y Matamoros, frente al Ojo de Agua de Santa Lucía (ahora Fuente

Monterrey), se inaugura en diciembre de 1907 y se incendia en marzo de 1908. Su constructor fue el señor José Mass y su propietario el señor Patricio Milmo (Reyna, 2012). Tras el incendio de 1908 se perdió todo el equipo, incluyendo un aparato de cinematógrafo (Vizcaya, 1971).

El primer cine equipado como tal fue el Salón Variedades Progreso, inaugurado en noviembre de 1910 (Vizcaya, 1971; Ayala, 1998; Reyna, 2012). Este salón contaba con una orquesta permanente que acompañaba todo tipo de eventos sociales, incluyendo el cinematógrafo. Ubicado en la esquina de las calles Zaragoza y Padre Mier, se incendió en septiembre de 1943. Parece que este salón fue, el primero, propiedad de los hermanos Alfonso y Antonio Rodríguez Santos.

En 1904 llegaron a Monterrey los hermanos Adolfo y Antonio Rodríguez Santos, originarios de Progreso, Coahuila, y procedentes de Laredo, Texas, a donde habían emigrado sus padres (Neira, 1970: 512). En poco tiempo se convirtieron en importantes empresarios del espectáculo, presentando atractivas producciones teatrales, de ópera, de zarzuela y del naciente cinematógrafo.

Un segundo Teatro Progreso se estableció sobre la calle Zaragoza, entre Padre Mier y Matamoros, propiedad de los Hnos. Rodríguez y de los señores Fernando Ancira y Modesto Martínez, hacia el norte de la esquina donde estaba el Salón Variedades El Progreso (Reyna, 2011; Guajardo, 2008). Este teatro se inauguró el 19 de diciembre de 1908 —se incendia el 27 de junio de 1931. (Véase la figura 3).

Según consta en Acta de Cabildo, fechada el 8 de enero 1917, este teatro no contaba con las condiciones de seguridad que debía. En ese entonces un grupo de regidores fueron a visitar las instalaciones de los cines Salón Variedades El Progreso, Ideal y Teatro Obrero, encontrando que éstos presentaban suficiente seguridad, «por tener cajas apropiadas, que en caso de incendio eviten la propagación, que las instalaciones eléctricas están en orden, que el Teatro del Progreso no tiene ningunas condiciones aceptables en lo que se refiere a representaciones cinematográficas», por lo que se recomendaba a los Hnos. Ro-

Figura 3. Nota sobre incendio de Teatro Progreso.

<h2 style="text-align: center;">HOY SE INCENDIO EL TEATRO PROGRESO</h2> <p style="text-align: center;"><b>Durante cuarenta minutos, el fuego terrible puso en pe- ligro importantes fincas de toda una céntrica manzana</b></p> <p>A los 25 minutos de esta ma- drugada un formidable incendio desarrolló totalmente el Teatro Progreso, situado en la calle de Zaragoza, propiedad de los Sres. A. Rodríguez Irujo. Lo anunciaron numerosos disparos y el sonar de la alarma.</p> <p>Sin poder precisar aún las cau- sas que provocaron la configura- ción, se presume que un corto, circuito de la luz eléctrica fue lo que originó este desastre, que comenzó al decir de quienes pri- mero lo vieron, por el resacaño del vórtice eléctrico, alimentado por la madera de que estaba con- struida la estructura del Coliseo, rápidamente tomó proporciones alarmantes, amañando extensio- nes por toda la manzana, llegando a comunicarse las casas contig- uas. Alarmadamente el edifi- cio de los Sres. Garza Nieto, no sufró daños algunos.</p> <p>Durante 40 minutos, se detu- ro hasta la 1:15 de la mañana, los Hombres, con el Jefe a la ca- beza, lucharon tenazmente por do- minar las enormes llamas, que envolvían el edificio incendiado, el cual, como declinan, se con- sumió totalmente.</p> <p>Aun no se pueden precisar las pérdidas materiales ocasionadas por el incendio, pero seguramente se ascienden a más de \$100,000.00 dándose la circunstancia de que aquí se estaba terminando de hacer algunas reformas al Tea- tro, pues con motivo de la am- pliación de la calle de Zaragoza, sus propietarios, Sres. Rodríguez, emprendieron en él obras de im- portancia.</p> <p>Los señores Rodríguez, don Antonio y don Adolfo, estuvieron abajando activamente por sofocar el incendio, haciendo que el fuego no destruyera su propiedad.</p> <p>El Comisario Elizondo y otros Jefes policacos acudieron al li-</p>	<p>Jefes policacos acudieron a sofocar del siniestro, multiplicándose en todas partes para conlajar e impedir y extirpar que se cometiera desorden.</p> <p>Para la una y cuarenta minu- tos de esta madrugada, había qui- do conjurado el peligro, quedán- do el siniestro el desierto, a Teatro Progreso.</p> <p>No hubo desgracias personales. El teatro del teatro montaba a algunos miles de dólares, pue- dese su fundación, hace veinte años, sus propietarios estuvieron haciendo las primas anuales co- rrespondientes.</p> <p>El Teatro Progreso fue inaugu- rado una compañía de Zarzuela de la Señora Prudencia Griffel y Jaco- Marino. Actuaron en él artísti- camente como Columba, Min- tana, Amparo Garrido, Arturo García Pajón, Tina de Lora, Lope Irujo, Pedro Vaz, Clementina Morán, Chelo Vivanco, Noria Ituskaya, Ampa- ro Irujo, las hermanas Sánchez, Virginia Pábraga, Carmen, Cau- sado, Julio Taboada, Doña Vilas, Ricardo Muteo, Gelia Montañez, Alfredo de la Vega, Mimi Deró y muchos otros que ocupan a nues- tro recuerdo.</p> <p>El debut de la Cia. Campillo hará su debut en el Tea- tro Progreso.</p> <p>Por efecto del siniestro la Cia. Campillo hará su debut en el Tea- tro Progreso.</p>	<p>El debut de la Cia. Campillo hará su debut en el Tea- tro Progreso.</p> <p>Por efecto del siniestro la Cia. Campillo hará su debut en el Tea- tro Progreso.</p>
--	--	--

Fuente: Periódico *El Porvenir*, 27 de junio de 1931 (fragmento de la nota).

dríguez no realizar funciones en ese lugar (Acta No. 18, p. 01, 8 de enero de 1917).

Años después se reedifica con el nombre de Cine Elizondo y se inaugura el 10 de septiembre de 1943 (según Reyna fue en 1945) con la película *Doña Bárbara* (Guajardo, 2008). Finalmente es demolido en 1982 con la construcción de la Macroplaza, una ampliación hacia el norte de la antigua plaza Zaragoza ahora hasta el Palacio Federal. Contaba este cine con 1,792 butacas. Más adelante hablaremos sobre el Cine Elizondo y cómo marcó toda una época del cine en la ciudad.

El semanario *Renacimiento*, que publicó sus números entre 1904 y 1910, registró diversas noticias del cine en la ciudad. En noviembre 12 y 19 de 1905, se anuncia la llegada de la compañía de Carlos Mongrand y su cinematógrafo con «vistas fijas y en movimiento» (Ayala, 1998: 113). En agosto de 1907, según se documenta en el semanario, los hermanos Areu trajeron el cinematógrafo hablado junto a espectáculos de zarzuela.

Durante la época del cine mudo en Monterrey, refiere Ayala, las cintas cinematográficas venían acompañadas de la música



Figura 4. Teatro del Progreso, vista hacia el norte.



Fuente: Enciclopedia de Monterrey.

escrita y el director de orquesta de cine debía leer algunas indicaciones para ejecutarse.

Al principio se presentaban de forma alternada el cine y programas de música, pero luego se empezaron a relacionar con ayuda de la invención del fonógrafo (1877), además de las orquestas que empezaron a formarse para musicalizar este primer cine. En el teatro Zaragoza, ya en 1908, se utilizaba el «cronógrafo, aparato hasta hoy desconocido en la ciudad», reproductor de sonido que se sincronizaba con el cinematógrafo silente, refiere Ayala (1998: 115).

Como un dato interesante y del que podría desprenderse otra línea de investigación en torno a la relación entre el cine y la música, el mismo Ayala menciona que las primeras décadas del siglo XX fueron rubricadas por las orquestas en cada cine de Monterrey. Algunas de las más importantes de esta época fueron la del teatro Obrero, dirigida por el pianista y compositor Casimiro Rodríguez; la del teatro Zaragoza dirigida por el

profesor Teódulo Velázquez; y la ya mencionada orquesta del cine Variedades, dirigida principalmente por el maestro Alberto Barrón (Ayala, 1998: 115).

Sin embargo, como sucedía en otras ciudades en crecimiento, el éxito del cine en Monterrey no fue inmediato. Tiempo antes, las compañías teatrales habían traído periódicamente diversos aparatos, precursores del cinematógrafo, para la exhibición de vistas fijas y móviles y, por tanto, cuando llegó el cine se le consideró como una curiosidad más que, por sus deficiencias, no podía competir con el teatro.

Todavía una década después de las primeras exhibiciones cinematográficas no había un cine permanente en Monterrey. Las exhibiciones eran presentadas por individuos que traían sus aparatos portátiles y cubrían entreactos en representaciones teatrales y hasta en conciertos, u ocupaban los teatros en épocas en que no había ninguna compañía que las ocupara.

Si bien existen divergencias entre las fuentes de información en cuestión de fechas, lo interesante de este primer periodo es ver cómo fueron surgiendo estos primeros espacios que albergaron esas primeras exhibiciones cinematográficas que entretuvieron a la sociedad regiomontana de principios del siglo XX.

Poco después de la gran inundación de 1909 ocurrió la caída del general Bernardo Reyes, quien durante dos décadas había sido árbitro de los destinos del Estado. Ya para entonces el país se encontraba en plena agitación pre-revolucionaria y los acontecimientos que se desarrollaron al año siguiente determinaron para Monterrey, como para toda la nación, el fin de una época.

### *El crecimiento de los cines en relación con el desarrollo histórico de la ciudad (1910-1932)*

Durante las primeras décadas del siglo XX el cine se consolidó como una manifestación cultural de hondas repercusiones que transformó no sólo la vida cotidiana y los patrones de consumo cultural de habitantes de pueblos y nacientes metrópolis,

sino también la misma configuración urbana de estos asentamientos que fueron creciendo y extendiéndose de acuerdo a las necesidades del desarrollo industrial y comercial.

Como sucedía también en otras ciudades en desarrollo, nuevas formas de entretenimiento trajeron cambios en las costumbres de distracción de las familias, en particular la aparición del cinematógrafo como alternativa a las diversiones, el que se sumaba a los espectáculos de los circos, las corridas de toros, las peleas de gallos que, entre otras, se consideraban actividades que fomentaban conflictos y disoluciones familiares porque permitían el consumo de alcohol (Montaño, 2010).

El teatro tradicional era privilegio de las élites en la mayor parte de los espacios existentes, actividad que excluía a las clases populares. En esa época, en Monterrey era frecuente que algunos empresarios del espectáculo solicitaran permisos para instalar una carpa para espectáculos de teatro, cine y box, de manera temporal, a lo que los miembros del Cabildo accedían para proporcionar a la gente del pueblo un modo de divertirse y alejarse del alcohol:

Las carpas han contribuido a moralizar a la gente del pueblo bajo que es dada al vicio del alcohol, porque es muy notable la disminución de individuos que son llevados a la prevención por ebrios con relación a épocas pasadas; también ha disminuido la criminalidad en los delitos de sangre, pues es muy raro que haya algún homicidio en tanto que anteriormente todos los días se daban casos de riñas callejeras de las que resultaba uno ó dos muertos ó heridos, se cree que esto se debe a que la clase pobre en lugar de ir la cantina a tomar alcohol, se va a la carpa a divertirse por un precio sumamente económico y luego retirarse a su casa, lo que no podría suceder en los teatros porque forzosamente los precios de entrada son más caros (Acta de Cabildo, 12 de agosto de 1912, Vol. 999, Expediente 1912/040).

El teatro primero y luego el cine, se consolidaron, además de espacios de entretenimiento, como espacios de consumo cultural en el pasado siglo XX. La gente asistía a las proyec-

nes y la arquitectura y los espacios destinados a la exhibición cinematográfica nacieron como una necesidad producto de la creciente demanda de espacios amplios y confortables. En este sentido, la aparición de estos teatros y su adaptación al medio social local fueron además el reflejo de la evolución progresiva del sistema de exhibición de cine que del centro se fue desplazando a la periferia, configurando la memoria de los lugares urbanos (Montaño, 2010).

En el apartado anterior se hizo referencia a los primeros teatros-cines que iniciaron con las primeras proyecciones, como el Teatro Progreso, el Salón Variedades El Progreso, el Teatro Zaragoza y el Teatro Juárez. A éstos se sumaron, entre la década de 1910 a 1929, el Salón Imperio, el Teatro Obrero y el Teatro Independencia, entre otros (ver Cuadro 1).

Cuadro 1. Ubicación de los teatros-cines de la ciudad de Monterrey en 1921-1929

Id.	Sala	Ubicación
1	Segundo Teatro del Progreso	Calle Ignacio Zaragoza entre Padre Mier y Matamoros
2	Teatro Zaragoza	Calle Ignacio Zaragoza entre calles Allende y Matamoros
3	Independencia (antes Juárez)	Calle Ignacio Zaragoza entre Ignacio Allende y 15 de Mayo
	Gran Salón Imperio	Calle Benito Juárez entre 5 de Mayo y Washington
4	Teatro Obrero	Calzada Francisco I. Madero, entre Juárez y Juan Méndez
5	Teatro Salón Variedades El Progreso	Calle Ignacio Zaragoza esquina con Padre Mier
6	Gran Teatro Lírico	Calzada Madero
7	Cine Escobedo	Calzada Francisco I. Madero entre calles Ignacio Zaragoza y Mariano Escobedo
8	Gran Teatro Rodríguez	Calle Benito Juárez entre Modesto Arreola y Aramberri
9	Cine Terraza Mignon	s/d
10	Terraza Bernardo Reyes	Calle Villagrán

Fuente: Elaboración propia.

Figura 5. Anuncio de programación en Cines.

**Variedades-Progreso-Imperio-Zaragoza y Obrero**

**¡HOY, SENSACIONALES FUNCIONES MONSTRUOS!**

Toda! Toda! la interesante novela cinematográfica de Caumont **LOS VAMPIROS** por Don Casto, la Musidora, etc. 9 episodios - 27 grandes partes

La sensacional película de gran espectáculo **FUERA DE LA LEY** Por Priella Dean 10 Grandes partes

La graciosa y divertida comedia americana por el gran novelista Rex Beach. 6 pts! **CUESTION DE CORRER**

**Chistosos Matinees Infantiles.**

Fuente: Periódico *El Porvenir*, 25 de septiembre de 1921.

Figura 6. Anuncios de programación en cines.

SALON VARIADADES	TEATRO INDEPENDENCIA	TEATRO PROGRESO	SALON IMPERIO
Hoy, Otra Puntada de Obsequio al Bello Sexo. <b>S H E R R Y</b> Siete actores. Por Edgar Lewis. <b>Ladrón de Honras</b> (Grand Larceny) Por Elliot Dexter. Ocho actores. <b>La Vida de un Camarero</b> Comedia en Dos actos. Matinan, POR LAS PURRIAS DEL SERVICIO Por Mary Pickford	Hoy JUVENES 28 DE DICIEMBRE de 1922 A las 8.15 de la noche Programa extraordinario nuevo por los o- nacionales artistas <b>CARTER Y SATANELAS</b> Presentación del Dramático "Una pregunta Ingenua y una Respuesta JIGAB". Poes artísticas "EN LAS SOMBRAS". La gran cinta en 7 partes LA CONCIENCIA Luzeta 1.00 Anfiteatro 0.40 Galería 0.20 Matina nuevo programa. Todo nuevo	Permanencia Voluntaria por Tarde y noche Hoy a las 16.30 18.15 20 y 21.45 <b>Novidades Internacionales</b> Revista en su valor: <b>Corazones Desfrutados</b> Drama en 5 actos por HERBERT RAW- JANSON. <b>Heredera por un Dia</b> Comedia en dos actos.	Hoy OTRA PUNCIÓN POPULAR <b>S H E R R Y</b> Siete actores. Por Edgar Lewis. <b>Ladrón de Honras</b> Ocho actores. <b>Viendo Visiones</b> Comedia en Dos actos.

Fuente: Periódico *El Porvenir*, 28 de diciembre de 1922.

Uno de los cines más antiguos en la década de 1920 fue el Gran Salón Imperio, que luego fue el Cine Imperio, hasta que en 1958 cambió de nombre a Cine Juárez (reubicándose media cuadra hacia el poniente por la misma Ave. Juárez, frente a la Plaza del Colegio Civil). El Cine Juárez, uno de los más grandes que tuvo la ciudad de Monterrey, ya desapareció como tal, el edificio fue transformado y en su lugar se ubicó primero una mueblería (FAMSA) y luego un negocio de artículos de fantasía (Fantasías Miguel). Fue considerado «el cine de moda de Monterrey» en la década de 1970, porque contaba con clima artificial y tenía más de 2,000 butacas.

Figura 7. Foto del antiguo Cine Imperio, en las calles Juárez y 5 de Mayo.



Fuente: <http://juancrouset.blogspot.com/2009/12/antiguo-cine-regiomontano-nol.html>

En las Actas de Cabildo de entre 1890 y 1920 se mencionan otros espacios dedicados al cine, de los cuales no se ha logrado establecer su ubicación, entre ellos la Carpa Cuauhtémoc (denunciada porque no tenía escape de salida para el caso de incendios), la Carpa Mexicana (acusada de representar «espectáculos inmorales»), el Ideal, (presentándose como un teatro que cumplía lineamientos de seguridad), la Carpa Plaza La República. Por ejemplo, en 1920, el Sr. Fernando Ancira

solicitó al Cabildo se le impusiera una cuota moderada al verificarse la apertura de su establecimiento en el cual explotar el negocio con cinematógrafo, restaurant, nevería y despacho de cantina (Acta de Cabildo No. 88, 4 de mayo de 1920).

Figura 8. Anuncio de programación en Gran Salón Imperio.

<b>— GRAN SALON IMPERIO —</b>		
EMPRESA A. RODRIGUEZ Y HNO.		TELEFONO NUM. 515
<b>Hoy Miércoles 16 de Septiembre de 1925</b>		
MONUMENTAL FUNCION MONSTRUO DE LAS 15 A LAS 23 HORAS		
		FOR LA TARDE
<b>GRAN RIFA DE VALIOSOS OBJETOS</b>		
PROGRAMA ESPECIALMENTE ESCOGIDO CON CINTAS DE ARTE		
PRECIOS POPULARES PARA TARDE Y NOCHE CON DERECHO A LA RIFA		
<b>Luneta. \$1.00</b>	<b>Niños, 70 cs.</b>	<b>Galería, 50 cs.</b>

Fuente: Periódico *El Porvenir*, 16 de septiembre de 1925

Los días 19 y 20 de junio de 1920, los Hnos. Rodríguez regalaron una función de cine a los obreros y obreras que presentaron sus exámenes en las escuelas diurnas y nocturnas, por lo que el Cabildo externó su agradecimiento a los Sres. Rodríguez

Figura 9. Anuncios de programación en cines.

**Teatro Independencia**  
Grandioso y Colosal Exito de  
**Consuelo Mayendia**  
Hoy Domingo 25 de Septiembre de 1921. 2 Regias Funciones.  
Por la Tarde a las 4 Por la noche a las 8:45  
Estreno! **Un Drama de Calderón** de Muñoz Seca.  
"Salón Mayendia" y "Las Codornices" Completo nuevo de grandioso éxito de CONSUELO MAYENDIA.  
Luneta \$2.00 Anfiteatro \$1.00 Galería \$ 0.50

**TEATRO JUÁREZ** Teléfono 1207  
Domingo 25 de Septiembre de 1921.  
**DOS Colosales Funciones DOS**  
— Tarde y Noche —  
—:Por la Compañía Mutio Grifell :—  
Tarde: **El Cardenal.** — Noche: **Esperanza Nuestra**  
Precios Económicos. Véanse Programas.

Fuente: Periódico *El Porvenir*, 25 de septiembre de 1921.

«por este desinteresado servicio a la ciudad, que sirve a la vez de incentivo para que los obreros regiomontanos propendan a la cultura intelectual» (Acta de Cabildo No. 93, 01 de junio de 1920).

En sesión celebrada el 7 de septiembre de 1920, el Cabildo de Monterrey estableció que los empresarios del cinematógrafo pagaran al municipio 5 centavos por cada boleto de primera clase; 4 centavos por cada uno de segunda; y 2 centavos por cada boleto de galería o de tercera clase. Las otras empresas de espectáculos (teatro, zarzuela, toros, circo), pagaban 7 centavos por el boleto de luneta o primera clase; 5 centavos por boleto de segunda; y 3 centavos por boleto de galería o tercera clase (Acta de Cabildo No. 108, 7 de septiembre de 1920). Las funciones de matiné pagaban una cuota fija de \$5.00 pesos.

En 1921, asistir al Teatro Independencia costaba, en luneta 2 pesos, anfiteatro 1 peso, y galería 0.50 centavos. El Teatro Juárez anunciaba «Dos Colosales Funciones Dos», tarde y noche, a precios económicos (*El Porvenir*, 25 de septiembre de 1921).

Ya para 1923, los hermanos Rodríguez, con su Circuito Rodríguez, se consolidaban como empresarios del cine en Monterrey. En la cartelera anunciaban sus exhibiciones el Salón Variedades, el Cine Escobedo, el Teatro Progreso, el Teatro Obrero, el Teatro Zaragoza, el Teatro Independencia y el Rodríguez Theatre, este último con su anuncio en el idioma inglés. Para 1929, habían agregado a su circuito el Gran Teatro Lírico, el Cine Mignon y la Terraza Bernardo Reyes (*El Porvenir*, 12 y 26 de marzo de 1929).

En 1927 llegó el Phonofilm, las películas habladas en foto-celda (Neira, 1970: 528), al Teatro Independencia. Sobre la exhibición de la primera película «hablada» existen dos versiones: Roberto Reyna (2011) afirma que fue *Rio Rita*, en el Cine Rodríguez, pero según Neira Barragán (1970), fue en 1927 que llegó a Monterrey el cine hablado con las películas de Al Johnson, *Sony Boy*, y otras que fueron la admiración del público (p. 520): «En 1927 fue algo sensacional, único, la presentación del Phonofilm, o sean las películas habladas ya en foto-celda, que se instaló en el Teatro Independencia».

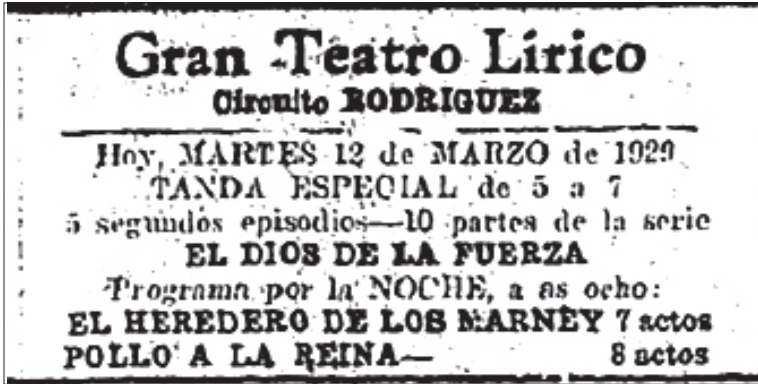
En 1927, se menciona a un Sr. Jesús Morales como propietario del Cine Edén, que ya daba funciones de cine en la Colonia Independencia (Acta de Cabildo del 8 de marzo de 1927, Vol. 999, Exp. 1927/010). Este cine cambió de nombre posteriormente a Cine Azteca y el edificio, ya abandonado, todavía se observa desde la Ave. Morones Prieto (antes Calzada Independencia), cerca del centro de la ciudad de Monterrey.

El Sr. Daniel Flor Navarro solicitó permiso, en el año 1927, para establecer una carpa destinada a cine que llevaría por denominación Cine Carpa Princesa, en la calle de 5 de Mayo cruz con Porfirio Díaz (*Fondo Monterrey Contemporáneo*, Colección Civil, 27 de octubre de 1927, Vol. 527, Exp. 26).

Las terrazas fueron surgiendo también como espacios para la exhibición cinematográfica. Dos de las primeras fueron la Terraza Bernardo Reyes y la Terraza Mignon. En 1929, periodo que abarca este capítulo, se asentaban los escándalos que ocurrían en la Terraza Bernardo Reyes y que alarmaban a las familias que asistían en busca de distracción (Acta No. 31, 20 de agosto de 1929). De la Terraza Mignon no se ha obtenido información.



Figura 11. Anuncio de programación en el Gran Teatro Lírico.



Fuente: Periódico *El Porvenir*, 12 de marzo de 1929.

Otro cine importante de esa época fue el Lírico. La primera referencia a la programación del Teatro Lírico se encontró en una cartelera publicada en *El Porvenir*, donde se detalla que el 12 de marzo de 1929 ya daba función; el historiador Eduardo Cázares (2012) menciona que este cine fue inaugurado en 1922 y remodelado en 1941; el edificio, en completo abandono, todavía se encuentra sobre la Ave. Madero, entre Juárez y Colegio Civil, en el centro de la ciudad. El ex proyccionista, Roberto Reyna (2011: 25) menciona, por su parte, que el Lírico anteriormente ostentó primero el nombre de Teatro Iris.

Como se mencionó anteriormente, el 27 de junio de 1931, un incendio destruyó totalmente el segundo Teatro Progreso, ubicado en la calle Zaragoza, al parecer por un cortocircuito eléctrico (Periódico *El Porvenir*, 27 de junio de 1931). Las pérdidas ascendieron a más de 100,000 pesos de entonces.

Los cines y terrazas fueron incrementándose en número conforme el desarrollo urbano y el crecimiento de la población en el área metropolitana de Monterrey durante la siguiente década. Como señala Montaña (2010: 87), los grandes teatros como espacios de encuentro alrededor del ocio fueron testigos y a la vez protagonistas de los procesos de construcción de la ciudad. Las prácticas sociales elevaron estos espacios a la cate-

Figura 10. Anuncios de programación en cines. Fuente: Periódico El Porvenir, 12 y 26 de marzo de 1929.

**EL REY DE REYES**

TEATRO SALTIN MARGARETAS  
PROYECTOS D'ENTRETENIMIENTO  
Toda la familia de esta gran ciudad, podrá ver en este teatro el espectáculo más interesante que se haya presentado en Chile.

---

**Salon Variedades**  
Gema Kodolovitz

Hoy, MARTES 12 de MARZO de 1929  
Presentando a las 8 y a las 10.  
**EL HEREDERO MADO**— 5 partes  
El heredero de un gran patrimonio.  
**A FRENTE DE TOROS**— 6 partes  
Juegos de toros en el campo.  
Juegos de toros en el campo.

**Gran Teatro Lirico**  
Gema Kodolovitz

Hoy, MARTES 12 de MARZO de 1929  
ZANZA SERVAL, de 3 y 5 y 7.  
5 representaciones en 12 partes de la obra.  
Programa por H. MONTE, a las 8 y a las 10.  
**EL HEREDERO DE LOS MANNY** como POLLO A LA HERA— 5 partes

**Teatro Progreso**  
Gema Kodolovitz

Hoy por la tarde, las 1.30 y 3.30.  
**LOS ULTIMAS EXCOMUNICIONES**  
**EL REY DE REYES**  
Sesión gratuita con 12 partes.  
Sesión gratuita con 12 partes.  
FOX  
WARNER BROS.

**Teatro Zaragoza**  
Gema Kodolovitz

Hoy, MARTES 12 de MARZO de 1929  
YANGKON POPULAR  
**A FRENTE DE TOROS**— 6 partes  
**COMEDIAS A TU SABER**— 5 partes  
Hedera por tarde y noche a precios populares.  
Hoy y a las 8 y a las 10.  
Hoy y a las 8 y a las 10.  
Hoy y a las 8 y a las 10.

**Teatro Obrero**  
Gema Kodolovitz

Hoy, MARTES 12 de MARZO de 1929  
Presentando a las 8 y a las 10.  
**EL MARCO MERTENS**— 5 partes  
**EL REY DE REYES**— 5 partes  
Varios proyectos: SELECCION DE OBRAS DE LOS AUTORES DEL REY DE REYES.  
FOX  
(WIN THAT GUIL) THE CAB

---

**Esta Serrana**  
Gema Kodolovitz

Hoy, MARTES 12 de MARZO de 1929  
Presentando a las 8 y a las 10.  
**CRIMEN EN MARCHA**  
OLIVE BONDEN WHAT PRICE GLORY  
FOX  
WARNER BROS.

**Gran Teatro Rodriguez**  
Gema Kodolovitz

Hoy, MARTES 12 de MARZO de 1929  
Presentando a las 8 y a las 10.  
**INVENCIÓN ORIGINAL**— 3 partes  
**CIERTO DE PANZA**— 3 partes  
**CIERTOS QUE SALVAN**— 3 partes  
Programa por la SOCIEDAD de las Artes.  
**CIERTOS QUE SALVAN**  
CONSERVACION TILALONG  
AMOR, OTRA PASION  
CINEMA DE ESTRENO

**Teatro Independencia**  
Gema Kodolovitz

Hoy, MARTES 12 de MARZO de 1929  
Presentando a las 8 y a las 10.  
**ANTONIO CLAVES**  
**HEROJE BENEFICIO** de la dama Josefa ALYDIA ORTIZ y del Doble Comite.  
**EL ESPALDO DEL REY**  
Le consagra en las Vices de Sultán Iran.  
**EL ESPALDO DEL REY**  
CINEMA DE ESTRENO

**Cine Escobedo**  
Gema Kodolovitz

Hoy, MARTES 12 de MARZO de 1929  
Presentando a las 8 y a las 10.  
**LA GRAN DROGA Y EL CAMARERO**  
ADOLPH MESSOUR y comedia original.  
**LA BANDA DEL RIO DORO**  
FOX  
WARNER BROS.

**Cine Mignon**  
Gema Kodolovitz

Hoy, MARTES 12 de MARZO de 1929  
Presentando a las 8 y a las 10.  
**LA GRAN DROGA Y EL CAMARERO**  
ADOLPH MESSOUR y comedia original.  
**LA BANDA DEL RIO DORO**  
FOX  
WARNER BROS.

---

**Gran Teatro Rodriguez**  
Gema Kodolovitz

Hoy, VIERNES 12 de ABRIL de 1929  
Presentando a las 8 y a las 10.  
**1000 PERSONAS POR VIDA**  
**EL CACIQUE DEL PERU**— 5 partes  
**HERENCIA AL GALVOY**— 5 partes  
**ACUERDOS TRANVIARIOS**— 5 partes  
Programa por la NOCHE a las 8 y a las 10.  
**NOY HET, NOY GEM**— 5 partes  
**EL HEREDERO DE ESCALVOS**— 5 partes  
Presente: ADOLPH MESSOUR— DAVID MAS DEL MONTE— HER PAVASO— DAVID MAS DEL MONTE— HER PAVASO...

**Gran Teatro Lirico**  
Gema Kodolovitz

Hoy, VIERNES 12 de ABRIL de 1929  
Presentando a las 8 y a las 10.  
**VANDA SERVAL** de 3 y 5 y 7.  
**EL CACIQUE DEL PERU**— 5 partes  
**HERENCIA AL GALVOY**— 5 partes  
**ACUERDOS TRANVIARIOS**— 5 partes  
Programa por la NOCHE a las 8 y a las 10.  
**NOY HET, NOY GEM**— 5 partes  
**EL HEREDERO DE ESCALVOS**— 5 partes  
Presente: ADOLPH MESSOUR— DAVID MAS DEL MONTE— HER PAVASO— DAVID MAS DEL MONTE— HER PAVASO...

**Cine Escobedo**  
Gema Kodolovitz

Hoy, VIERNES 12 de ABRIL de 1929  
Presentando a las 8 y a las 10.  
**LA GRAN DROGA Y EL CAMARERO**  
ADOLPH MESSOUR y comedia original.  
**LA BANDA DEL RIO DORO**  
FOX  
WARNER BROS.

**Cine Mignon**  
Gema Kodolovitz

Hoy, VIERNES 12 de ABRIL de 1929  
Presentando a las 8 y a las 10.  
**LA GRAN DROGA Y EL CAMARERO**  
ADOLPH MESSOUR y comedia original.  
**LA BANDA DEL RIO DORO**  
FOX  
WARNER BROS.

---

**Terraza Bernardo Reyes**  
Gema Kodolovitz

Hoy, VIERNES 12 de ABRIL de 1929  
Presentando a las 8 y a las 10.  
**LA GRAN DROGA Y EL CAMARERO**  
ADOLPH MESSOUR y comedia original.  
**LA BANDA DEL RIO DORO**  
FOX  
WARNER BROS.

**EL 70. CIELO**  
Gema Kodolovitz

Hoy, VIERNES 12 de ABRIL de 1929  
Presentando a las 8 y a las 10.  
**LA GRAN DROGA Y EL CAMARERO**  
ADOLPH MESSOUR y comedia original.  
**LA BANDA DEL RIO DORO**  
FOX  
WARNER BROS.

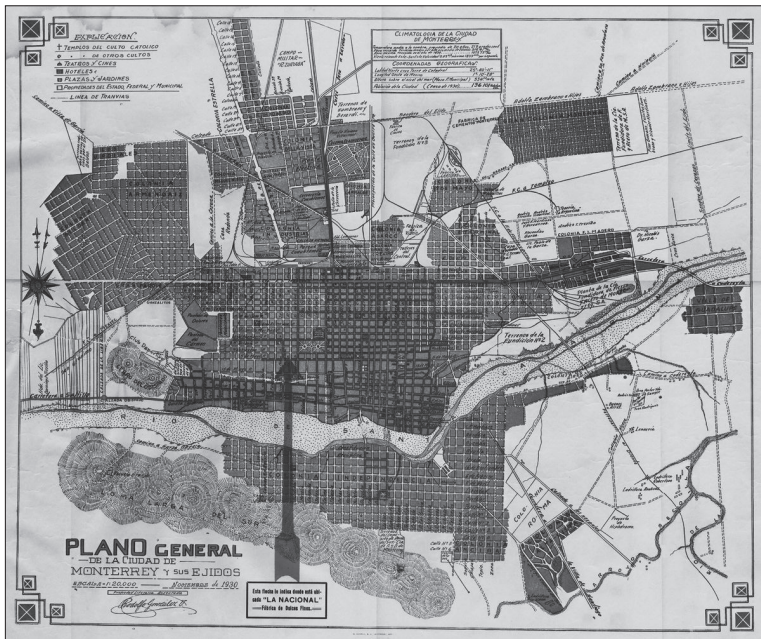
Galeradas Finales Huellas 2020 17112020

goría de sitios de culto, pero también las mismas transformaciones sociales, económicas y culturales hicieron de estos espacios gigantes de piedra con tendencia al abandono y a la ruina.

### Los cines de Monterrey en la década de 1930-1940

La ciudad de Monterrey, Nuevo León, contaba, en 1932, con alrededor de 134,000 habitantes (Dirección General de Estadística, 1930). La Figura 12 que se muestra es de un mapa de la ciudad en 1930; la Figura 13 muestra un panorama de la geografía de la ciudad actualizado. Ambos mapas ayudan a visualizar la ubicación de los cines que se identificaron en este periodo. Cabe señalar que en el mapa de la Figura 13 ya se observan los cambios que el centro de la ciudad tuvo cuando

Figura 12. Mapa de la ciudad de Monterrey, Nuevo León en 1930.



Fuente: Disponible en Internet. [https://www.pinterest.com.mx/fco\\_soria/monterrey-antiguo/](https://www.pinterest.com.mx/fco_soria/monterrey-antiguo/)

Figura 13. Salas de cine en la ciudad de Monterrey en 1930-1940, ubicados en un mapa actual.



Fuente: el autor del mapa es Miguel Sánchez Maldonado, estudiante de la Especialidad en Comunicación y Estudios Culturales del Doctorado en Estudios Humanísticos del Tecnológico de Monterrey.

se construyó una Macroplaza en 1982, lo que trajo consigo la desaparición de algunas calles, edificios y construcciones, entre ellas las de un buen número de cines.

En el Cuadro 2 que viene luego se les asigna un número a los cines y las calles en los que se ubican o ubicaban, para poder localizarlos en ambos mapas.

Cuadro 2. Salas de cine y calles de ubicación en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, en la década de 1930-1940.

Id.	Sala	Ubicación
1	Salón Imperio	Avenida Benito Juárez entre calles 5 de Mayo y Washington
5	Obrero	Calle José María Morelos esquina con calle José Garibaldi
10	Nacional	Calle Julián Villagrán entre calles Isaac Garza y Santiago Tapia
13	Escobedo	Calzada Francisco I. Madero entre calles Ignacio Zaragoza y Mariano Escobedo
14	Gran Teatro Zaragoza	Calle Ignacio Zaragoza entre calles Ignacio Allende y Mariano Matamoros
15	Terraza Zaragoza	Calle Ignacio Zaragoza entre calles Ignacio Allende y Mariano Matamoros
16	Lírico	Calzada Francisco I. Madero entre calles Colegio Civil y Avenida Benito Juárez
17	Terraza Bernardo Reyes	Calle Julián Villagrán entre calles Isaac Garza y Gral. Jerónimo Treviño
18	Gran Teatro Rodríguez	Avenida Benito Juárez entre calles José Silvestre Aramberry y José Modesto Arreola
19	Cosmos	Calle José María Morelos 165 Poniente
20	Regis	Calzada Francisco I. Madero esquina con José Mariano Jiménez
21	Edén	Calle Querétaro esquina con calle Independencia
22	Rex	Calle Ignacio Zaragoza entre calles Ignacio Allende y 15 de Mayo
23	Encanto	Calle Julián Villagrán esquina con calle Isaac Garza
24	Olimpia	Calle Ignacio Zaragoza cruz con Juan I. Ramón
25	Anáhuac	Calle Washington entre calles Ignacio Zaragoza y Gral. Juan Zuazua
26	Juárez	Calle Mariano Arista esquina con calle Albino Espinosa
27	Alameda	Calle Villagrán entre Arteaga y Tapia
29	Florida	Calzada Francisco I. Madero
30	Madero	Calzada Francisco I. Madero y Avenida Cuauhtémoc

Galeradas Finales\_Huellas\_2020\_17112020

31	Atracciones Monterrey	Calzada Francisco I. Madero y Ave. Cuauhtémoc
32	Folies Bergere	Calzada Francisco I. Madero y Ave. Cuauhtémoc
33	Teatro México	Calzada Francisco I. Madero entre Avenida Benito Juárez y calle Vicente Guerrero

Fuente: Elaboración propia.

Figura 14. Anuncios de programación en cines.

Fuente: Periódico *El Porvenir*, 1 de julio de 1932.

Los teatros-cines Obrero, Nacional, Escobedo y Zaragoza, estos cines dejaron de dar función para 1940; se incendiaron (lo cual, como se mencionó anteriormente, era un fenómeno frecuente en esa época), se reubicaron o desaparecieron; anunciaban su programación en el principal periódico de entonces, *El Porvenir*, así como el Gran Teatro Rodríguez, el Cine Terraza Zaragoza, el Salón Variedades, el Gran Teatro Lírico, la Terraza Bernardo Reyes y el Teatro Independencia. La mayor parte de las películas que se exhibían eran de origen estadounidense (como sucede hoy en la actualidad). Si bien ya se producían largometrajes nacionales, éstos no tenían mucha cabida en la exhibición, como se puede observar en la Figura 14.

Otro cine que se puede citar de esa época fue el Cine Rex, el cual se inauguró en 1937, en el mismo sitio que ocupó el Teatro Independencia hasta 1910 (sobre la Calle Zaragoza) y que en su origen fue el Teatro Juárez (que no es el mismo que

Figura 15. Foto del Cine Olimpia, en la calle Ignacio Zaragoza cruz con Juan I. Ramón.



Disponible en Internet. [https://www.pinterest.com.mx/fco\\_soria/monterrey-antiguo/](https://www.pinterest.com.mx/fco_soria/monterrey-antiguo/)

el Cine Juárez ya mencionado), inaugurado en 1898 (Guajardo, 2008: 147). El Rex fue de los primeros cines que luego se dividió en dos salas, iniciando la década de 1970, con los nombres de Olimpia y Atenea, los cuales fueron demolidos en 1982 durante la construcción de la gran Macropiazza en el centro de la ciudad.

Otros cines existentes en la década de 1930-1940 fueron el Cine Edén, ya mencionado, que luego cambió de nombre a Cine Azteca (en 1943) y que hoy se encuentra en ruinas; el Cine Anáhuac (que cambió de nombre luego a Cine Palacio y finalmente a Cine Latino, antes de desaparecer; en su lugar se encuentran actualmente las instalaciones del periódico *El Norte*, del Grupo Reforma); Cine Gloria Nacional desapareció en 1933, cambió de nombre a Cine Alameda en la década de 1950 y luego, en 1970, cambia de nuevo ahora como Cine

Figura 16. Anuncio de cine Alameda.



Fuente: Periódico *El Porvenir*, 5 de enero de 1940.

Versalles, del cual todavía se erige el edificio abandonado; el Teatro Madero sufrió varios incendios y cambios de nomenclatura: en 1936 se incendió como Carpa de un Sr. Landeros, en 1941 como Teatro Atracciones Monterey, en 1946 otra vez con el nombre de Teatro Madero, y finalmente en 1949 como Teatro Folies Bergere (Guajardo, 2008: 148); el Teatro Monumental (sujeto a concesión especial otorgada por el Congreso del Estado) también desapareció en esa época; el Teatro Regis, se inauguró en 1937 y desapareció en 1943; el Cine Terraza Bernardo Reyes, luego Cine Bernardo Reyes, dejó de dar función en la década de 1960.

Es de notar que a partir de la década de 1940 ya se empiezan a ver anuncios de programación con ilustraciones de

Figura 17. Anuncios de programación en cines Regis y Madero.



Fuente: Periódico *El Porvenir*, 5 de enero de 1940.



los pósters que se empiezan a utilizar para promover las películas en exhibición, lo que también marcó un parteaguas en la historia de la ilustración en México.

Los cines se fueron incrementando en número conforme, también, fue creciendo la población y la mancha urbana de Monterrey se fue extendiendo a la periferia. Para fines de 1940, algunas de las primeras terrazas y cines que surgieron con el inicio del siglo todavía sobrevivían y otros más entraban a la arena de la demolición o transformación.

Conforme fue creciendo la ciudad y los suburbios demandaron más entretenimiento, el número de salas de cine se fue incrementando, las viejas terrazas dieron paso a los cines modernos, y éstos a las catedrales de la imagen como los cines Reforma, Alameda y Elizondo, los grandes palacios del cine de las décadas de 1940 a 1960, los que con el paso a la posmodernidad dejaron de dar función dando lugar a los complejos cinematográficos que tenemos hoy en día.

Figura 18. Anuncios de programación en cines Rex, Anáhuac, Juárez y Cosmos.



Fuente: Periódico *El Porvenir*, 5 de enero de 1940.

Tabla I. Número de cines y terrazas en Monterrey por población y año.

Año	Población	Cines	Terrazas
1922	88,000	5	
1932	134,000	8	2
1942	186,000	17	46
1952	389,629	20	
1962	723,739	14	
1972	1,254,691	20	
1982	2,011,936	21	

Fuente: Lozano, Biltereyst, Frankenberg, Meers e Hinojosa, 2012.

*Colofón: los primeros cines de Monterrey y los de otras regiones de México*

En la revisión de la literatura sobre el origen de los cines en otras regiones de México es interesante encontrar algunas semejanzas y coincidencias, como en las nomenclaturas de los primeros cines de Monterrey y los de otras entidades del país. Por ejemplo, José Manuel Tenorio (2013), al señalar los primeros espacios en los que se presentaron exhibiciones cinematográficas en la ciudad de Oaxaca de Juárez, menciona un Teatro Juárez, inaugurado en 1886; un Salón de Variedades que daba funciones de cine en 1908; el Cine Palacio en 1913. En Monterrey también existieron cines con estos nombres, los tres ya desaparecidos.

Por su parte, en un texto de Felipe Morales (2013), al abordar la exhibición cinematográfica en la Ciudad de México hacia finales de la década de 1920, encontramos un Salón Variedades que ya brindaba función en 1928, así como el Cine Progreso Mundial, el Cine Fausto, el Cine América y el Cine Olimpia. A este último le dedica un capítulo entero el reconocido investigador Aurelio de los Reyes (2010: 306-341).

Citando otros estudios, en Torreón, Coahuila, los investigadores Chong, Lozano, Biltereyst y Meers (2014), al estudiar los orígenes del cine en esta ciudad, mencionan un Teatro

Princesa que inició sus funciones en 1919; la Carpa Imperio que inicia actividades en 1922; el Cine Obrero, que al igual que en Monterrey, estaba ubicado en un barrio cercano a la fábrica donde laboraban los trabajadores.

## Referencias

- Acta de Cabildo de Monterrey, Nuevo León, No. 40, 12 de agosto de 1912, Vol. 999, Expediente 1912/040.
- Acta de Cabildo de Monterrey, Nuevo León, No. 88, 4 de mayo de 1920
- Acta de Cabildo de Monterrey, Nuevo León, No. 93, 01 de junio de 1920
- Acta de Cabildo de Monterrey, Nuevo León, No. 108, 7 de septiembre de 1920.
- Acta de Cabildo de Monterrey, Nuevo León, No. 10, 08 de marzo de 1927, Vol. 999, Exp. 1927/010
- Acta de Cabildo de Monterrey, Nuevo León, No. 31, 20 de agosto de 1929
- Acta de Cabildo de Monterrey, Nuevo León, No. 38, 01 octubre 1929.
- Ayala, Alfonso (1998): *Músicos y música popular en Monterrey (1900-1940)*, Monterrey, N. L.: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Cázares, Eduardo (octubre 29, 2012): «Cines de Antaño, Historia Regia, La Ciudad», *Diario Cultura, Publicación cultural en línea*, disponible en: <http://www.diariocultura.mx/2012/10/las-antiguas-maquinas-de-los-suenos-en-mty/> Consultado: 08/11/2013.
- Chong, Blanca; Lozano, José Carlos; Biltreyest, Daniël; Meers, Philippe (mayo 2014): «El cine en Torreón, Coahuila, en sus orígenes y durante los procesos de urbanización y modernización de la ciudad», ponencia presentada en el XXIV Encuentro Nacional AMIC 2014, UASLP, México.
- De los Reyes, Aurelio (2010): *Cine y sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México, Vol. II, (1920-1924)*. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM.
- Elizondo, Ricardo (2001). *Monterrey, 1880-1930: presas de un lente objetivo*, Monterrey, N. L.: Tecnológico de Monterrey.
- El Porvenir*, 25 de septiembre de 1921.
- El Porvenir*, 28 de diciembre de 1922.
- El Porvenir*, 16 de septiembre de 1925
- El Porvenir*, 12 de marzo de 1929.
- El Porvenir*, 26 de marzo de 1929.
- El Porvenir*, 27 de junio de 1931.
- El Porvenir*, 1 de julio de 1932.
- El Porvenir*, 5 de enero de 1940.
- Fondo Monterrey Contemporáneo, Colección Civil, 27 de octubre de 1927, Vol. 527, Exp. 26.
- Garza, Celso (comp.) (1995): *Historia de nuestros barrios*, Monterrey, N. L.: Gobierno del Estado de Nuevo León.
- Gil Robles, Hermann (2011): «Cine Juárez», *Diario Cultura, Publicación Cultural en Línea*, disponible en: <http://www.diariocultura.mx/2011/12/cine-juarez/>. Consultado: 13/03/2014.
- Guajardo, Joaquín (2008): *Relatos y recuerdos. Calles y centro de Monterrey*, Monterrey, N.L.: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Hinojosa, Lucila; Lozano, José Carlos (2013): «Mapa cultural de los primeros cines en Monterrey, México: 1890-1929», ponencia presenta-

- da en el *XXV Encuentro Nacional AMIC 2013*, Toluca, Edo. De México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UAEM, 13-14 junio.
- Leal, Juan Francisco (2009): *El cinematógrafo y los teatros. Anales del cine en México, 1895-1911, Vol. 6, 1900, Segunda Parte*, México, D.F.: Juan Pablos Editor/Voyeur.
- Lozano, José Carlos; Biltereyst, Daniël; Frankenberg, Lorena; Meers, Philippe; Hinojosa, Lucila (2012): «Exhibición y programación cinematográfica en Monterrey, México, de 1922 a 1962: un estudio de caso desde la Nueva Historia del Cine», *Global Media Journal Mexico*, 9 (18), 73-94. Disponible en: [https://journals.tdl.org/gmjei/index.php/GMJ\\_EI/issue/archive](https://journals.tdl.org/gmjei/index.php/GMJ_EI/issue/archive)
- Mattelart, Armand (1995): *La invención de la comunicación*, México, D. F.: Siglo XXI Editores.
- Montaño, Alfredo (2010): «Arquitectura para la exhibición de cine en el centro de Bogotá». *Revista de Arquitectura*, vol. 12, enero-diciembre 2010, pp. 79-87. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=125117499009>
- Morales, Felipe (2013): «Las salas de cine antes de los palacios. La exhibición cinematográfica en la ciudad de México a finales de los años veinte», en Lucila Hinojosa, Eduardo de la Vega y Tania Ruiz (coords.), *El cine en las regiones de México*, Monterrey, México: UANL, pp. 123-154.
- Neira, Manuel (1970): «Cuatro décadas de teatro en Monterrey 1900-1940». *Humanitas*, núm. 11, pp. 511-530. Disponible en: <https://cd.dgb.uanl.mx/handle/201504211/6723>
- Reyna, Roberto (2011): *100 años de cine en Nuevo León*. Monterrey, N.L.: Grafo Print Editores.
- Reyna, Roberto (enero-junio 2012): «Teatros y cines de antaño, una historia inconclusa», *Entorno Universitario*, Año 13, No. 36, pp. 17-20.
- Tenorio, José Manuel (2013): «Un acercamiento a la historia del cinematógrafo en la ciudad de Oaxaca de Juárez (1898-1930)», en Lucila Hinojosa, Eduardo De la Vega y Tania Ruiz (coords.), *El cine en las regiones de México*, Monterrey, México: UANL, pp. 51-82.
- Torres, Patricia (2006): «La memoria del cine como extensión de la memoria cultural», *Culturales*, II (004), pp. 50-79.
- Saldaña, José (1981): *Estampas antiguas de Monterrey*. Monterrey, N. L.: Gobierno del Estado de Nuevo León.
- Vizcaya, Isidro (1971): *Los orígenes de la industrialización de Monterrey (1867-1920)*, Monterrey, N.L.: Editorial Librería Tecnológico, S. A.

*Sitios de Internet con fotos de imágenes de cines antiguos en Monterrey, Nuevo León:*

- <http://www.emarq.net/blog/arquitectura-de-monterrey-fotos-antiguas>  
<https://www.google.com.mx/search?q=Fotos+de+cines+antiguos+en+Monterrey,+Nuevo+Le%C3%B3n&espv=2&biw=1032&bih=637&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=gqhKVJ2nGIH7igLfy4CQDw&ved=0CBoQsAQ>  
[https://ssl.panoramio.com/user/445821/tags/Edificios?photo\\_page=7](https://ssl.panoramio.com/user/445821/tags/Edificios?photo_page=7)  
<http://juancrouset.blogspot.mx/2011/11/imagenes-de-monterrey-en-la-coleccion.html>  
<http://www.diariocultura.mx/2012/08/historia-del-teatro-en-monterrey/>  
<http://1.bp.blogspot.com/Igy05sWsYI/UACO6kZGutI/AAAAAAAAAAvA/xc-6j5ovsw1c/s1600/Teatro+Obrero+con+marca+de+agua.jpg>  
<http://www.panoramio.com/photo/27212741>

## Los estudios sobre públicos de cine en el contexto de las Ciencias Sociales

### *Introducción*

Desde que se mostraron las primeras «vistas» al público, el cine se convirtió en un fenómeno de comunicación social. Su creciente desarrollo en los inicios del siglo XX despertó el interés de historiadores, sociólogos, psicólogos y educadores por entender la relación que se establecía entre las exhibiciones cinematográficas y los nacientes públicos de cine, y comprender los modos en que estas películas reflejaban los deseos, necesidades, miedos y aspiraciones de las sociedades de la época.

Algunos de estos estudios dieron origen a las primeras teorías de la comunicación que desde las ciencias sociales y las humanidades trataban de explicar las relaciones entre los medios de información y comunicación existentes en los inicios del siglo XX como la prensa, la radio y el cinematógrafo con las sociedades coetáneas. Estos primeros estudios sobre los públicos de cine que surgieron de otras disciplinas como la historia, la sociología, la psicología, la lingüística, la política, la antropología, la economía y la educación, vinieron a formar parte luego del campo de estudio de la comunicación, cuyo estatus disciplinario no se empezó a reconocer sino hasta la segunda mitad del siglo XX.

Este trabajo tiene como propósito destacar las contribuciones de los estudios sobre los públicos de cine al campo de las Ciencias Sociales y cómo, a través de la investigación de la historia social y cultural de la experiencia cinematográfica, nos podemos aproximar a las condiciones ideológicas, polí-

ticas, económicas y culturales de una época determinada por los avances de la modernidad, donde los cines y el consumo cultural tuvieron un impacto en los patrones de movilidad del centro a la periferia en las ciudades y en la configuración de las estructuras sociales.

### *Los primeros estudios sobre los públicos de cine*

Los primeros estudios que surgieron de la sociología y la psicología, además de que nos ayudan a comprender el proceso evolutivo de las artes del espectáculo de principios del siglo XX nos acercan, también, a entender mejor las relaciones que se han desarrollado, desde la invención del cinematógrafo, entre el cine y su público.

En el contexto internacional, uno de los primeros trabajos sobre el tema fue el de Emilie Altenloh (1888-1985), publicó en 1914 el primer trabajo sobre públicos de cine en Alemania, en el contexto de los cambios de los sistemas de ocio de las sociedades de la época. Según la autora, el cinematógrafo surgió como parte de la era moderna, ante las nuevas demandas de entretenimiento de la gente trabajadora que con la industrialización y mecanización hizo que se concentrara en menos horas el horario de trabajo. Conforme la industrialización fue progresando, la gente vio que contaba con más dinero en sus bolsillos. El incremento de las horas de ocio y mejora en la economía de las clases trabajadoras fueron dos de los factores cruciales para entender el crecimiento de las salas de cine de principios de siglo (Altenloh, 2001: 287).

Otros estudios realizados sobre la misma época son el de Lewis Jacobs (1971), quien analiza cómo con la aparición en 1905 de los *nickelodeons* en Estados Unidos, los trabajadores e inmigrantes de la época contribuyeron al primer auge cinematográfico y su posterior crecimiento; el de Charles Musser (1991), que describe la composición del público estadounidense de los primeros años del cinematógrafo, donde el grupo principal estaba conformado por las clases medias, en su ma-

yoría varones, que gustaban de los espectáculos urbanos y de vodevil, y dos sub-grupos más segmentados: los amantes de los espectáculos sofisticados y de las conferencias culturales (sociedades fotográficas o fotógrafos aficionados a las «vistas»), y las agrupaciones religiosas y moralistas (base sólida de las películas de pasiones).

Cabe destacar que la experiencia del público del cine de entonces no era la misma de ahora. Por obvio que pudiera parecer, conviene señalar que en esta fase inicial de la historia de los públicos del cine no se hablaba con los mismos parámetros que hoy se utilizan para definir los conceptos de «público» y «espectador», es decir, público como grupo, con sus correspondientes divisiones y perfiles socio-demográficos, que manifiesta distintas razones para asistir a las salas cinematográficas, y el espectador, como un sujeto individual que establece una relación con el texto fílmico (Palacio, 1998).

Por ello conviene señalar que la experiencia social del público cinematográfico de los inicios del cine no se puede estudiar con las mismas herramientas analíticas con las que hoy se estudia la noción de público, por ejemplo, contabilizando sólo las asistencias a las salas de cine. Por un lado, los consumos culturales de los públicos del siglo XXI compiten con más y diversas ofertas que los del siglo XX, conformando diferentes patrones y rituales de acuerdo a sus características y categorías sociales, y por otro, la evolución de las Ciencias Sociales así como el surgimiento, a mitad del siglo XX, de las teorías de la recepción emanadas de los estudios literarios, nos ayudan a entender mejor las experiencias y procesos de recepción cinematográfica de los espectadores actuales, como sujetos activos ante un consumo cultural.

Uno de los estudios más interesantes y que marcaron el inicio de los estudios multidisciplinares en Ciencias Sociales es el titulado *Estudios de la Fundación Payne: los efectos de las películas en los niños* (Lowery y De Fleur, 1983).

Durante la década de 1920, ir al cine ya formaba parte de los rituales culturales de los estadounidenses, por lo que creció en el ánimo de los investigadores sociales el interés por indagar

sobre el cine y su impacto en el público. Esto impulsó uno de los primeros y más grandes proyectos de investigación social estadounidense, en un esfuerzo por entender la relación entre el cine y su particular público, el ya mencionado *Estudios de la Fundación Payne: los efectos de las películas en los niños*. Un factor importante en esta época fue la maduración de las Ciencias Sociales que, luego de la Primera Guerra Mundial, comenzaron a tener importantes transformaciones.

En 1928, William H. Short, director ejecutivo de *The Motion Picture Research Council*, invitó a un grupo de investigadores universitarios, entre ellos psicólogos, sociólogos y educadores, a diseñar una serie de estudios para analizar la influencia de las películas en los niños, con el patrocinio de una fundación filantrópica privada, la *Fundación Payne*, que acordó proveer el soporte financiero para la investigación. El resultado fue una serie de 13 estudios enfocados a varios aspectos de la influencia del cine en los niños. Este estudio fue conducido por un periodo de tres años, de 1929 a 1932, y publicado en los inicios de la década de 1930 en 10 volúmenes (Lowery y De Fleur, 1983).

La importancia de estos estudios radica, todavía, en que representan el primer gran esfuerzo científico multidisciplinario para conocer la influencia de un medio masivo como el cinematógrafo en un grupo específico de personas. Los objetivos de estos estudios se organizaron en torno a dos grandes categorías: en la primera, las metas eran determinar el contenido de las películas, así como el tamaño y composición de sus audiencias; la segunda atendía a establecer los efectos, en esas audiencias, de su exposición a los temas y mensajes de las películas. Entre los efectos estudiados fueron la adquisición de información, el cambio de actitudes, la estimulación de emociones, el cuidado de la salud, la erosión de los estándares morales y la influencia en la conducta.

Los *Estudios de la Fundación Payne* fueron precursores al establecer un campo común para las Ciencias Sociales en la investigación de los medios de comunicación. Ellos anticiparon el interés contemporáneo en la teoría del significado y la



influencia de los modelos, y enfocaron el nuevo campo hacia tópicos como el cambio de actitud, el efecto «pesadilla», usos y gratificaciones, análisis de contenido, la teoría del modelaje y la construcción social de la realidad, perspectivas teóricas desde las que se investigan tópicos actuales de comunicación. El estudio de estos temas derivaría, más adelante, en la construcción de nuevas teorías sociales respecto al efecto de los medios masivos de comunicación contribuyendo, así, a la transformación del paradigma de los «efectos poderosos» en el de los «efectos limitados» en los receptores.

La década posterior a la Segunda Guerra Mundial fue un periodo muy activo para la investigación de los efectos de la comunicación masiva como el cinematógrafo, antes de la penetración de la televisión, al revelarse este medio como idóneo para la propaganda bélica.

Otro estudio de este periodo es el que realizaron los investigadores sociales Elihu Katz y Paul Lazarsfeld, *Personal Influence: The Two-Step Flow of Communication*, que si bien se realizó entre 1944 y 1945 sus resultados no fueron publicados hasta 1955. El estudio se enfocaba al análisis de la función del líder de opinión y su influencia en otras personas para la toma de decisiones en la vida diaria; los temas que abordaron fueron el consumo doméstico, la moda, los asuntos públicos y la selección de películas (Lowery y De Fleur, 1983: 176-203).

En la consideración de los perfiles del público de cine, los estudios han demostrado que desde sus inicios las películas han tenido un especial atractivo entre los jóvenes. Esto lo confirmaron desde entonces Katz y Lazarsfeld en su estudio consistente en 800 entrevistas en los hogares de Decatur, Illinois: entre la categoría de jóvenes menores de 25 años, dos tercios iban al cine una vez por semana o más; cerca de la mitad de aquellos entre 25 y 34 años iban al cine una vez por semana o más; para aquellos de entre 35 y 44 años, la proporción era de un tercio; de los de 45 años o más, menos de un quinto iban con esa frecuencia. En otras palabras, lo que descubrieron en ese entonces estos investigadores fue que ir al cine era más frecuente entre los jóvenes que entre los mayores, lo cual tam-

bién se encontró en estudios realizados por la misma época en Europa, como veremos más adelante.

Katz y Lazarsfeld encontraron, además, que las jóvenes en particular actuaban como líderes de opinión en la selección de las películas con más frecuencia que los varones; en su estudio, el 58% señaló haber influido en otros en la selección de la película que iba a ver con su(s) acompañante(s); en las familias pequeñas, la esposa influía en un 23%, y en las familias grandes era mayor el porcentaje, un 27%. En resumen, ir al cine era una parte importante de la cultura de los jóvenes de la primera mitad del siglo XX (Katz y Lazarfeld, citados en Lowery y De Fleur, 1983: 200).

Estos investigadores no encontraron una relación significativa entre el liderazgo de opinión y el gregarismo; lo que sí notaron es que ir al cine es una actividad que casi siempre se comparte con otros, la gente va al cine con amigos o miembros de la familia, rara vez va solo(a). Como en el caso del gregarismo, el nivel socioeconómico no pareció ser un factor de influencia personal en la selección de películas.

El estudio de Katz y Lazarsfeld, llevado a cabo en la década de 1940, pero no publicado hasta 1955, sentó las bases para determinar no sólo los perfiles de los públicos de cine estadounidenses de esa época, sino de otros públicos de medios como la radio y posteriormente de la televisión, al considerar variables como la edad, el sexo, la condición socio-económica, la ocupación y el liderazgo en la conformación de los perfiles, categorías sociológicas que darían origen a las primeras teorías de la comunicación social en el estudio de las relaciones entre los medios y la sociedad, teorías como la de la influencia selectiva, donde intervienen aspectos como las diferencias individuales, las categorías sociales y las relaciones interpersonales influyen en la conformación de los patrones y rituales de consumo cultural como ir al cine.

Otros investigadores, como Mark Abrams (1950), analizan cierto periodo en particular. Abrams realizó un estudio que abarcó tres años, 1946, 1947 y 1948, sobre el público que asistía a los cines en Gran Bretaña, en cuyos hallazgos encon-

tramos algunas similitudes con los de los estudios pioneros ya citados de Estados Unidos. Mediante una encuesta aplicada a muestras de entre 10,200 a 13,000 sujetos de 16 años o más, el investigador encontró que ir al cine representaba una actividad regular y de relajación semanal para el 40% de la población adulta, para otro 42% era una excepción y para un 17% ir al cine era totalmente desconocido; no había diferencias significativas en los hábitos de ir al cine entre hombres y mujeres; los verdaderos contrastes se daban entre ricos y pobres, y entre viejos y jóvenes; la clase trabajadora y los jóvenes y solteros eran quienes más asistían al cine (dos veces o más por semana); el 50% de éstos estaban entre los 16-35 años de edad (Abrams, 1950: 251-255). Según el autor, la asistencia al cine alcanzó su máxima saturación en 1946, al parecer cuando la televisión entra en la escena del consumo cultural.

También en Gran Bretaña, pero casi 50 años después del estudio de Abrams, Annette Kuhn (1999) llevó a cabo otro estudio cuyo propósito era investigar los modos en que ir al cine y las películas que se exhibían en la década de 1930 influían en la vida cotidiana de las personas de 70 años o más que vivieron esa época, como parte de una investigación más amplia que buscaba ubicar el lugar del cinematógrafo en la vida social de la ciudad industrial de Bolton. Mediante un cuestionario de 16 preguntas enviado por correo postal a 226 sujetos de ambos sexos, le contestaron 91 hombres y 95 mujeres. Entre los principales hallazgos, Kuhn encontró que el periodo de edad en que la mayoría empezó a ir al cine fue en 1930 y que iban más al cine cuando tenían entre 11 y 25 años, por lo que deducía que esta actividad estaba asociada con su niñez, adolescencia y juventud, lo que se fue reduciendo con el matrimonio. Sin embargo, un porcentaje sustancial, el 43.5% contestó continuar yendo al cine hasta después de 1950, lo que sugería una especie de «cinefilia» entre este grupo; en cuanto a la frecuencia, el 60% contestó ir dos o más veces a la semana al cine, lo que lleva a admitir que esta actividad formaba gran parte de la vida cotidiana de este grupo; sobre qué les gustaba más de sus cines favoritos, el 91.2% de los sujetos contestó que el confort,

espacio, lujo y modernidad de las salas de entonces; para un 45.4% ir a su cine favorito tenía también otros significados, como la conveniencia de su ubicación, el valor que obtenían por su dinero, una sensación de pertenencia y familiaridad.

Otro investigador social, Andrew Tudor (1975), destaca que, hasta la llegada de la televisión, «ir al cine formaba parte de la interacción social de una persona». Tudor señala que existen ciertos factores del mundo socio-cultural que afectan directamente a la actividad de «ir al cine». Para él, estamos tratando con una institución social, no sólo con una experiencia individual; los públicos cinematográficos son «observadores participantes», es decir, participan de diversas maneras en el mundo que les ofrecen las películas. La naturaleza de esta participación va a depender de cada individuo, de su estado de ánimo, su situación y otros factores, además de su experiencia cotidiana. Según Tudor, existen diferencias entre lo que son las audiencias y los públicos; «audiencia», término que se popularizó con el advenimiento de la televisión, no es un término satisfactorio para nombrar a los públicos de cine, ya que su uso cotidiano tiene connotaciones de pasividad (Tudor, 1975: 84).

En su estudio de los públicos de cine ingleses, Tudor encontró que existen grandes variaciones regionales y temporales de detalle; por ejemplo, en la década de 1930 ir al cine tenía un sabor ritual diferente al de hoy; el mayor nivel de vida, la familiaridad y la aparición de una variedad cada vez mayor de recursos para emplear el tiempo libre han modificado esta experiencia, aunque no de manera uniforme. Tudor nos recuerda cómo era la experiencia de ver una película en los antiguos palacios de la imagen, en su mayoría ya desaparecidos:

El regusto por el rito, el sentido de la ocasión, el entorno dorado y afelpado de los espacios, los atuendos, todo contribuía a una experiencia de la que el filme era la piedra angular. Antes de que la televisión cambiase nuestros esquemas de consumo cultural, esta cualidad de rito era mucho más intensa (Tudor, 1975: 93).

Figura 1. Interior del Cine Elizondo en Monterrey, México (1945-1982).



Fuente: Foto de Fausto Tovar. Disponible en Internet: <http://www.chicaregia.com/2008/02/cine-elizondo-19-1982/>

Figura 2. Interior de la Sala Cinema Le Grand Rex, París, Francia (1932).



Fuente: <http://es.parisinfo.com/museo-monumento-paris/71527/Le-Grand-Rex>

Aquella era una especie de superestructura de ir al cine, sólo practicable durante un breve periodo. En la actualidad, sólo sobreviven algunos vestigios de estos espacios, palacios antiguos, derruidos, abandonados, olvidados. Sin embargo, hay una superestructura de este ritual de ir al cine que ha permanecido prácticamente constante y que se permea hacia los indicadores de asistencia y los ingresos de taquilla, señalando a los jóvenes como el grupo social que más asiste al cinematógrafo.

También Tudor nos menciona los constantes esfuerzos de la industria cinematográfica por siempre querer atraer un «nuevo» público joven; lo cierto es que el público de cine ha sido siempre joven, como lo siguen demostrando estudios posteriores. Otro aspecto interesante del trabajo de Tudor en Inglaterra y en el que coincide con lo encontrado por Katz y Lazarsfeld en Estados Unidos: los jóvenes actúan como líderes de opinión en modelos de consumo de películas para con los grupos de mayor edad, con lo que se invierten las relaciones normales de autoridad existentes entre las generaciones, al menos en este aspecto.

La mayoría de los estudios que abarcan un largo periodo ponen de manifiesto que la distribución por sexos es bastante homogénea y que, aunque la tendencia de ir al cine está en correlación inversa a la clase social, los ingresos o la educación, estas correlaciones son muy débiles. Son más fuertes las correlaciones entre edad y frecuencia de asistencia; para los niños de las primeras décadas del siglo XX, ir al cine constituía una parte muy importante de sus actividades como grupo y, a medida que se acercaban a la adolescencia, aumentaba su frecuencia de asistencia en compañía de amigos y disminuía el número de veces que iban con sus padres o personas mayores. Ir al cine es un importante aspecto de la socialización del adolescente, etapa de la vida en la que las relaciones interpersonales desempeñan un papel importante en su construcción de identidad.

Dentro de la estructura social del público cinematográfico, y en el nivel «cara a cara» de las relaciones entre adultos y jóvenes, hay un estrato de relaciones sociales más distante que lo constituyen los críticos de cine, quienes asumen una función

oficial definida, como líderes de opinión, en la selección de películas.

En una investigación polaca de Falewicz (citado por Tudor, 1974: 96-97), se encontró que la popularidad de las películas (en términos de asistencia) sólo está débilmente influenciada por la opinión de la crítica, aunque existe cierta tendencia a que los críticos influyan en el esquema de evaluaciones una vez vista la película. Los públicos más cultos e interesados adoptan opiniones más próximas a las de los críticos, por ello, para algunos lectores de las reseñas críticas cinematográficas, el liderazgo de opinión se localiza en estos críticos. Tal vez esto explique el que algunos de estos públicos cultos y educados opinen favorablemente de una película y la recomienden (aunque no estén convencidos del todo), influidos más por la reseña cinematográfica de la crítica reconocida que por su propio gusto.

Al respecto, Ian Jarvie (1979), quien estudió los públicos de cine de la década de 1960-1970, destaca que en el cine, como fenómeno social, se deben considerar dos procesos psicológicos sociales: el flujo de comunicación en dos pasos (el modelo *Two Step-Flow of Communication* descubierto por Katz y Lazarsfeld) y la diferenciación de las subculturas de gustos.

Además de reconocer la importancia de las estructuras de autoridad derivadas de la crítica cinematográfica, los públicos de cine concuerdan generalmente también con otro factor importante: el género argumental, de donde se derivan las subculturas de gustos. Jarvie cita a Herbert J. Gans (Jarvie, 1979: 196), quien destaca que las subculturas del gusto se corresponden con la división por géneros de las películas (acción, drama, comedia, terror, animación). Estas subculturas no son mutuamente excluyentes, y unas pueden estar definidas más claramente que otras, pero en cualquier caso ofrecen una buena base para el análisis de los públicos.

El público de cine, como el de otros medios, se puede considerar agrupado en otros grupos sub-culturales definidos por edad, clase, condición económica, educación, rasgos étnicos, ubicación urbana o rural. Estas subculturas cristalizan en patrones de gustos para ciertos tipos de material en radio y te-

levisión, de periódicos, revistas y otras lecturas, así como para las películas, y dentro de éstas para ciertas clases de historias y contenidos, de tal manera que ante tantas variables de por medio, que además se entrecruzan entre sí, en la actualidad se ha vuelto más complejo el estudio social de los públicos cinematográficos.

La diversificación de la concurrencia es otro aspecto importante que debe considerar un realizador cinematográfico. Desde la perspectiva de Jarvie, una mejor comprensión de la psicología social del film conduce a algunas asunciones, como el que la forma verbal, y no la publicidad directa, actúan de manera más persuasiva para motivar el interés del público, dado que no es factible esperar que las películas atraigan de modo similar a todos los grupos sociales. De esto se desprende que una producción con presupuesto modesto y contenido que se ajuste a ciertas subculturas del gusto, sea una buena estrategia para producir una película que tenga una mayor probabilidad de éxito, por lo que los empresarios tratarán de contar con grupos de creadores que puedan tener afinidad con estas subculturas (piénsese, por ejemplo, en el reciente éxito de la premiada película estadounidense *Birdman* (2014), del director mexicano Alejandro González Iñárritu, que por su argumento parece más dirigida a un público estadounidense culto que de otros estratos sociales, incluyendo al público mexicano).

Finalmente, Tudor concluye con que el estudio sociológico de un fenómeno cinematográfico debe tratar de responder a siete preguntas clave: ¿quiénes hacen las películas y por qué?, ¿quiénes ven las películas?, ¿cómo y por qué las ven?, ¿qué es lo que se ve?, ¿cómo y por qué?, y ¿cómo se valoran las películas?, ¿quiénes las valoran y por qué? En la esencia de estas siete preguntas se encuentra el análisis de la estructura de los públicos cinematográficos.

Sobre esto profundizan Robert Allen y Douglas Gomery, otros dos investigadores reconocidos en los estudios sobre cine de la década de 1990 en Estados Unidos, quienes destacan que, en términos sociológicos, el público de una película es un «grupo amorfo», es decir, a diferencia de los grupos socia-



les más formalizados como los de los partidos políticos, las instituciones religiosas y agrupaciones de diferentes tipos, el grupo amorfo no comparte una organización social, costumbres y tradiciones, reglas establecidas (Allen y Gomery, 1995: 126). El público de cine, dicen los autores, no es en realidad sino una abstracción generada por el investigador, y lo que llamamos públicos de cine se están construyendo, disolviendo y volviendo a constituir cada vez que asisten a una sala de cine.

Ir al cine implica, entonces, una función comunitaria, en esto coinciden los resultados de los estudios citados hasta ahora. La gente va al cine en grupo, porque ir al cine motiva temas de conversación, tanto en anticipación como en el recuerdo; las películas son un lazo de experiencia común que facilita los contactos informales entre personas; promueve reuniones, citas, amistades, relación entre vecinos, matrimonio y facilita otras relaciones interpersonales y grupales. Ir al cine es una actividad que se hace y disfruta en compañía y cuyo comentario también origina mutuo agrado.

También la temporalidad de asistencia a las salas genera múltiples patrones de asistencia que varían según la región, país, clase social, etnia, ingresos, edad, nivel educativo y preferencias particulares. Más allá de indicadores estadísticos y de mercado, poco se ha escrito que ofrezca una perspectiva más en detalle de lo que está detrás de la selección de una película y cómo se forman las preferencias.

### *La Nueva Historia del Cine y las Ciencias Sociales*

En los últimos 15 años, una tendencia internacional emerge en la investigación de la historia del cine, la cual, más deja de enfocarse en el contenido de las películas para poner atención en su circulación y consumo, y examinar el cine como un lugar de intercambios sociales y culturales. Este esfuerzo compartido se realiza desde perspectivas de diversas disciplinas de las Ciencias Sociales, como la historia, la geografía, los estudios culturales, la economía, la sociología y la antropología, así como

los estudios sobre el cine y los medios de comunicación. Estos proyectos analizan las actividades comerciales de la distribución y exhibición cinematográficas, los discursos legales y políticos que determinan el lugar del cine en la vida cotidiana de las personas, y las historias sociales y culturales de audiencias cinematográficas específicas (Maltby, 2011). En el siguiente capítulo se describe con mayor detalle esta nueva tendencia en los estudios sobre cine.

### *Los estudios sobre el público del cine en México*

En el contexto nacional, a diferencia de los estudios extranjeros citados en el apartado anterior, Lauro Zavala señala que «desde sus orígenes hasta nuestros días, la investigación del cine que se ha realizado en el país ha sido muy escasa y se ha visto reducida, en su mayor parte, a perspectivas provenientes del periodismo y de la historia, y en mucho menor medida, de la sociología, la psicología o la crítica literaria» (Zavala, 2010: 87).

En un balance de los estudios que sobre cine se han realizado en México, Zavala señalaba que de los 30 estudios considerados por él como los más relevantes producidos en el periodo de 1968 a 2009 (periodo que abarca su análisis), considerando el prestigio académico de sus autores, 25 eran de carácter historiográfico y sólo cinco sobre procesos de recepción.

Entre estos estudios son reconocidos los históricos de Aurelio de los Reyes (1983), de compilación y reseña histórica de Emilio García Riera (1999), los de reseña y crítica cinematográfica de Jorge Ayala Blanco (1986). Más enfocados hacia los públicos de cine y con un enfoque empírico, podemos citar los de Néstor García Canclini (1993; 1995) sobre los consumidores y espectadores de productos culturales, entre ellos los cinematográficos; el de Francisco Javier Cortázar (2013) sobre los públicos de cine de Guadalajara, Jalisco; los de Ana Rosas Mantecón (1995; 2000; 2012; 2017), y de Carlos Monsiváis y Carlos Bonfil (1994) sobre los públicos de cine en la Cd. de

México. Pocos se introducen a profundizar en particular en la recepción cinematográfica, pero podemos citar los trabajos de Diego Lizarazo (1998; 2004), Norma Iglesias (2001), Lauro Zavala (2000) y Patricia Torres (2006), además de los ensayísticos de Pedro Matute (2011). A nivel local, y con un enfoque más empírico, se pueden citar los trabajos de José Carlos Lozano (1997), Gabriela de la Peña (1998) y quien esto escribe, Lucila Hinojosa (2003; 2004; 2010; 2012), particularmente sobre los públicos de cine en la ciudad de Monterrey.

En un estudio más reciente realizado por el mismo Mauro Zavala (2017), acerca de la investigación sobre cine realizada en México durante los primeros años del siglo XXI (2000-2016), el autor destaca que, aunque la perspectiva dominante sigue siendo la de los estudios de carácter historiográfico, se ha producido una diversificación en las aproximaciones disciplinarias a los estudios sobre cine en el país, y destaca:

La existencia de una tradición dominante de las ciencias sociales, y en particular los estudios sobre la historia del cine nacional y regional, y sobre la historia nacional reflejada en el cine de ficción. Es a partir del 2005 cuando se inicia el trabajo colegiado desde la perspectiva de las Humanidades, lo cual se debe a la creación de redes de trabajo, asociaciones de investigadores, grupos de discusión y congresos de especialistas, en particular por parte de quienes trabajan con herramientas de semiótica, narratología, ética, estética y teoría de los géneros cinematográficos (Zavala, 2017: 51).

En cuanto al estudio en particular de los públicos cinematográficos en México, un lugar especial lo tiene el reconocido y citado investigador Aurelio de los Reyes (1983), quien en sus libros acerca de los inicios del cinematógrafo en el país nos ofrece un retrato de la primera época del cine en México en el contexto sociocultural de la Revolución Mexicana. Fue pionero en el estudio de estos primeros públicos desde una perspectiva histórica y sociocultural, mostrando en detalle las costumbres y rituales de una sociedad. En cuanto a su composición, el investigador

menciona que en la Ciudad de México estos primeros públicos eran familias y obreros en su mayor parte, un público de adultos, y a medida que los programas se enriquecieron con películas de argumentos basados en la literatura infantil, el público se fue constituyendo por personas de todas las edades.

En el periodo de 1910-1911, la atmósfera intranquila y difícil del cambio político porfirista-maderista hizo que los ciudadanos, para mitigar las tensiones, se refugiaran en el cine. El público veía toda clase de películas; como la censura no existía, un público heterogéneo en condición y edad asistía a cualquier clase de películas; las damas admiraban al galán de moda y los caballeros lo imitaban para agradarlas; los tenorios buscaban compañías ocasionales y los novios practicaban lo aprendido en el cine; los ladrones se inspiraban para cometer sus robos; el cinematógrafo era como «una escuela realista» (De los Reyes, 1983: 117).

Al parecer, y desde entonces, entre más fuertes las crisis económicas y sociales, ir al cine funcionaba como un catalizador de las tensiones. El cinematógrafo se convirtió en dueño y señor de los espectáculos en las primeras décadas del siglo XX en nuestro país; con todo y la Revolución en puerta, el movimiento cinematográfico daba la apariencia de que la Ciudad de México estaba en «jauja», a pesar de la desastrosa situación en todo el territorio mexicano.

Durante la escasez y hambrunas de 1915, el público no disminuía y llenaba los salones. Como relata De los Reyes, mientras más dura era la vida, más acudía al cine y su frecuente asistencia estimuló a los empresarios a construir más salones para su exhibición. En alguna carpa, incluso, se llegó a cobrar «dos tamales y un elote de entrada», ante la desconfianza de los empresarios del cine por la moneda y el afán de especulación con los alimentos. Con el tiempo, los salones de cine se fueron extendiendo del centro a la periferia, transformando con ello la urbanidad de las ciudades.

Rosas (2000: 108) señala que el papel de las salas de cine como espacios de encuentro y/o de *distinción* social no pare-

ce haber sido homogéneo en el tiempo. En algunas salas «el cinematógrafo juntaba a ricos y pobres, no jerarquizaba», y el «pan de cada día era la mezcolanza durante el *porfirismo* en cines e iglesias». Las diferencias, tiempo después, fueron estableciéndose de acuerdo a la ubicación de la sala, los precios de las localidades y, más tarde, cuando se construyeron los cines monumentales.

Felipe Morales (2013) también nos habla acerca de los públicos de cine que acudían a las salas de la década de 1920 y 1930 en la Ciudad de México. Según el autor, el público que asistía a las funciones de cine como el Cine Fausto y el Rialto eran jóvenes que provenían de distintos sectores de la sociedad, «con traje y sombrero elegante, con camisa de trabajo y sombrero mal alineado; mujeres, niños y adultos, todos ellos hombro a hombro» (p. 144). Pero no todos los cines tenían precios accesibles para la mayoría de la población; el cine también atraía a las clases pudientes en particular y «los empresarios tenían sus cines estelares, no con otra programación, pero sí con otro precio de entrada y en otra ubicación, que eran las principales calles de la ciudad. Uno de esos cines era el Olimpia» (p. 148).

Las peculiares condiciones de la ciudad de México en la década de 1940 la convirtieron en un espacio privilegiado para el encuentro entre el cine nacional y el público. Sin la competencia de la televisión —que no surge hasta la década de 1950— y con el decaimiento de la producción fílmica norteamericana y europea por el estallido de la Segunda Guerra Mundial, las películas mexicanas de ese período pudieron crearse un extenso auditorio, incorporándose a la vida social y cultural de la época.

Fue una etapa en la cual el Distrito Federal comenzó su acelerada expansión, alimentada por grandes cantidades de población rural que se fueron transformando paulatinamente en masas de obreros y de clase media urbana. Según Ana Rosas (1995), con mayores o menores contradicciones, el cine proporcionaba modelos sociales y psicológicos, a través de selectos ídolos convertidos en arquetipos, a esas masas ávidas de orientaciones convincentes para el desempeño de su naciente vida

urbana. Los recuerdos de cómo se iba al cine con la familia, la pareja o los amigos revelan el carácter social de esa experiencia: el acontecimiento cinematográfico era el núcleo de un abanico de prácticas, de recorridos y complicidades en los que se desenvolvía la vida pública de la urbe.

### *El estudio de los públicos de cine en la Sultana del Norte*

En un contexto local, refiriéndonos a la ciudad de Monterrey, el acontecimiento social y cultural de la llegada del cine fue parecido a como se manifestó en otras regiones del país, sin embargo, los estudios locales y empíricos para conocer más acerca de los públicos de cine son muy escasos. En la búsqueda de trabajos publicados, sólo se detectaron dos que se refieren específicamente a los públicos de cine en Monterrey, en particular los públicos de finales del siglo XX.

Entre ellos podemos citar en primer lugar el de José Carlos Lozano (1997), *Consumo de cine extranjero en Monterrey*, en el cual el investigador detectó, mediante una encuesta telefónica a 400 personas (cuando la guía telefónica todavía era un universo amplio y confiable), que preferían ver más las películas estadounidenses que las mexicanas.

El otro estudio que se puede citar es el de Gabriela de la Peña (1998), *Del imaginario internacional de jóvenes regiomontanos*, el cual se acerca más a un enfoque de recepción cinematográfica, y constituye un acercamiento al conjunto de imágenes mentales que sobre Estados Unidos y América Latina tienen los jóvenes regiomontanos de diferentes estratos socio-económicos.

En 1998 se inició con una línea de investigación sobre la oferta y consumo de películas mexicanas en las salas de cine comercial de Monterrey, la que se convirtió luego en una línea más amplia que abarcaba la producción, exhibición, consumo y recepción de películas nacionales en el contexto del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), ahora llamado Tratado entre México, Estados Unidos y Canadá

(T-MEC), lo que ha dado origen a varios estudios, los cuales se han publicado como libros, capítulos de libro, artículos científicos y ponencias (ver Referencias al final de este capítulo).

Un nuevo interés ha surgido por conocer más acerca de la historia de las salas de cine en la ciudad, en relación con el crecimiento urbano de la ciudad y la experiencia social de ir al cine de esos primeros espectadores.

### *Cine, memoria y ciudad*

En las primeras décadas de la presencia del cinematógrafo en Monterrey se mezclaban las exhibiciones de películas en los mismos espacios en que se presentaban otras formas de entretenimiento de la época, como las funciones de teatro, ópera y zarzuela, algunos de los cuales eran sencillas carpas al aire libre. Estas formas de entretenimiento eran sólo para la clase alta; a la clase baja se le entretenía con el circo, el box y los títeres.

En los archivos históricos, en las Actas de Cabildo, se documentan las primeras observaciones sobre el comportamiento social de los ciudadanos ante las formas de entretenimiento de entonces como el cine.

En Acta de Cabildo fechada el 12 de agosto de 1912 se documenta que en las diversas carpas que había en la ciudad se daban funciones de drama, comedia, zarzuela y hasta ópera, donde la gente destrozaba completamente las obras debido a los malos artistas, por tal motivo y por el bajo precio que se cobraba en dichas carpas no se podía sostener ninguna compañía en los coliseos, lo que hablaba de un mal comportamiento del público, por lo que había que tomar alguna medida para evitar esa degeneración en el arte y evitar también que el público se acostumbrara al mal gusto artístico; pero por otra parte, las carpas contribuían a moralizar a la gente del pueblo bajo, que era dada al vicio del alcohol, porque era muy notable la disminución de individuos que eran llevados a la prevención por ebrios con relación a épocas pasadas; que también había disminuido la criminalidad en los delitos

de sangre, pues era muy raro que hubiera algún homicidio en tanto que anteriormente todos los días se daban casos de riñas callejeras de las que resultaba uno o dos muertos o heridos; se creía que esto se debía a que la clase pobre, en lugar de ir a la cantina a tomar alcohol, se iba la carpa a divertirse por un precio sumamente económico y luego se retiraba a su casa. De lo anterior se deduce que en ese entonces el cine se veía como un catalizador de prevención de conductas sociales no aceptables.

Interesante es ver el valor que le daban las autoridades municipales al cinematógrafo también como fuente de cultura intelectual. En Acta de Cabildo, con fecha del 1 de junio de 1920, se asienta que los Hermanos Rodríguez, entonces los empresarios más importantes del cinematógrafo en la región noreste, debido a que los días 19 y 26 de los corrientes tendrán verificativo los exámenes de las escuelas diurnas y nocturnas de obreros, las autoridades se les habían acercado para manifestarles que algunos días después de los exámenes en las referidas escuelas darían una función de cinematógrafo en honor de los obreros y obreras sustentantes. Por tal motivo, el Cabildo acordó dar un voto de agradecimiento a los Señores Rodríguez, «por este desinteresado servicio a la ciudad, que sirve a la vez de incentivo para que los obreros regiomontanos propendan a la cultura intelectual» (Acta de Cabildo No. 93, 1 de junio de 1920).

En esa época también se daban comportamientos «inmorales» por parte del público que acudía al cinematógrafo, lo cual conminaba a las autoridades a tomar cartas en el asunto. El 30 de julio de 1928, el Presidente Municipal de Monterrey giró una circular a los administradores o encargados de teatros y cines de la ciudad informando de que se habían recibido quejas de algunas inmoralidades que se cometían en los teatros y cines por parte de parejas de jóvenes que por su edad u otras causas olvidaban el lugar en que se encontraban y molestaban con su comportamiento a quienes asistían a esos centros de espectáculo, «con grave perjuicio de la moralidad de las muchachas y de aquellas otras personas que observaban sus actos».



Además de estos documentos históricos que son una fuente de información del acontecer social de una época, mencionamos que otra fuente invaluable son los testimonios de quienes vivieron en esa época, para reconstruir la geografía cultural de la experiencia cinematográfica de entonces y acercarnos a los procesos económicos, culturales y sociales que determinaban el crecimiento y desarrollo de las ciudades del centro a la periferia, así como las condiciones estructurales que marcaban las diferencias entre grupos sociales. Sus memorias de vida aportan datos que pueden ayudarnos a reconstruir una historia jamás contada. Un sujeto masculino de 96 años, nacido en 1919, relata en entrevista lo siguiente sobre su experiencia de ir al cine:

De niño, la primera película que yo vi fue en el cine mudo. Se llamaba: «El caballo de hierro», de William Fox, era de indios del oeste. Se trataba del ferrocarril que estaban tirando del Atlántico al Pacífico y llegaba a California, la lucha de los indios y «caballo de hierro» le decían a la locomotora. Ahora bien, el cine era mudo. Entonces salía la pantalla y luego salía un letrero donde venía el diálogo o alguna explicación, pero no se oía, era mudo completamente. Así vi muchas películas hasta que vino el cine sonoro. Ya fue la segunda etapa. Empezó el cine sonoro con cine musical. En el cine mudo ponían una pianola, un pianista a tocar, o bien un conjunto musical de unos cuatro músicos y tocaban piezas alusivas al acto que estaban presentando para que uno se entusiasmara. Era lo más que se oía del cine. No había clima tampoco. Podría decirle que nosotros muchas veces entrábamos gratis porque había un herrero en mi barrio que no sabía escribir ni leer. Entonces él nos pagaba a los chiquillos para que lo acompañáramos y le leyéramos los rótulos. Encantados se los leíamos, y ya él disfrutaba la película. No había otro modo de entender la película. Íbamos con él y nos pagaba la entrada con tal de que le tradujéramos porque no sabía leer (Enrique M-96).

¿Había alguna diferencia entre los cines del centro y los cines del barrio? Los sujetos entrevistados nos refieren:

Sí, sí había diferencia. En los barrios era muy raro que hubiera algún cine, y eran desde luego más populares; más dirigido a gente que tuviera menos... En los barrios había para gente que no pudiera pagar mucho, y poco a poco se fueron no deteriorando, pero se fueron marcando para muchachos que iban a pasar nada más el rato a ver si encontraban a quién molestar o a quién hacer de amistad o algo. Pero no propiamente decir un cine que fuera de primera categoría ni mucho menos. Eran de más categoría los otros cines del centro que los del barrio. Pasaban el mismo tipo de películas. Me imagino que, pues, era la compañía cinematográfica la que se encargaba de eso. Entonces eran también películas buenas y todo, pero siempre se notaba que había como 'razita', para que me entiendas (Elena-82).

Cuando yo era niño, yo vivía solo con mi abuelo. Mi abuelito no era «cineasta». Entonces, yo iba al cine con mis compañeros del barrio, de la escuela porque no podíamos pagar. El pago del herrero era una galantería. Lo lográbamos. Pero fuera de eso íbamos al cine y pagábamos. Costaba diez centavos la galería. No íbamos a luneta. El teatro Juárez tenía tres, tenía luneta, palco de preferencia, y la galería arriba. La galería era la más barata. La preferencia en el segundo lugar, y la luneta era la de diez centavos... (Enrique-96).

En los cines de barrio pasaban puras películas así, pues, medias pobretonas y todo y en los cines del centro sí pasaban películas de vaqueros y de cosas que le gustaban a uno, iba a ver el cine de vaqueros y todo eso... (Eustolio-87)

Pues casi no iba. Al único que me acuerdo haber ido era un cine muy popular, el Cine Maravillas, que estaba de Zaragoza a unas dos cuadras para acá, hacia el oriente. Era al que iba continuamente ahí porque me quedaba cerca del trabajo. Salía del trabajo y de ahí me iba al cine (Alejandro-84).

Me acuerdo del cine Lírico, del cine Bernardo Reyes, del cine Zaragoza, del cine Imperio y de otro cine que se llamaba Edén también, que está en el otro lado del río (Eustolio-87).

Había uno cerca, en la esquina de Padre Mier con Zaragoza, nosotros vivíamos por Ocampo. Había ahí un cine, creo que era el Variedades, segundo piso. Recuerdo también el cine Reforma. Al cine Monterrey llegué a ir varias veces. Al cine Rodríguez también. Al cine Encanto, sí fui también varias veces. Al cine Lírico fui muy poco, porque eran películas menos... selectas, vamos. Al cine Araceli fui en alguna ocasión, ése se incendió (Enrique S-89).

En el cine Bernardo Reyes, que estaba pegado al Encanto, había lucha libre. Y me acuerdo que una vez fui a ver una película, y en la entrada había del jabón mariposa. Y nos regalaron un pan de jabón a cada quién. Y al que iba entrando le caían los jabones de aquellos que no les había gustado la película. Bueno, eso fue una batalla de jabón [risas]. Ahí vi en la terraza Bernardo Reyes, *Allá en el rancho grande*, de Tito Guízar, Crucita, y Ema Roldán (Enrique M-96).

A mí los cines que más me gustaban siempre eran dos: el Elizondo, que desapareció, y el Florida, que está por Madero. Cuando era niña eran los que más me gustaban, y no precisamente de muy niña sino ya un poco más grande... Uno de ellos, el Elizondo, tenía decorados como de pagodas, estatuas orientales. Y el Florida que se fijaba uno en el techo, cuando estaba la luz apagada, con estrellas alumbradas y todo ello... Cuando estaba muy niña, yo tenía once, doce o trece años, pasaban en las farmacias o boticas películas cortas americanas de las películas mudas. Avisaban por medio de una camioneta que anduviera diciendo que iba a ver función en la farmacia, y era la puerta de afuera de la farmacia, la parte de arriba, donde pasaban la película. En el frente de la farmacia ponían un proyector. Yo nunca le di mucha importancia a la forma en que pasaban la película. Parados de frente a la pantalla. Eran cosas pequeñas y mudas. Pasaban películas de Charles Chaplin, de El Gordo y el Flaco, etc. Esas fueron etapas muy especiales porque eran de las primeras veces que iba yo al cine (Elena-82).

Los testimonios de quienes vivieron sus experiencias cinematográficas vinculadas a estos primeros cines nos aportan elementos valiosos para reconstruir la geografía cultural de los

cines en Monterrey. El objeto de la geografía cultural es el estudio de cómo el mundo, los espacios y los lugares son interpretados, vivenciados y usados por las personas, y cómo esos lugares ayudan a perpetuar la cultura.

Jodelet (2010: 81), señala que «se pueden establecer relaciones entre el espacio urbano, las significaciones que le dan los habitantes de la ciudad y los hechos o marcos de memoria», lo que nos ayuda a reconstruir procesos sociales que de otro modo no se pueden recuperar. Hablar de la memoria de los lugares urbanos significa considerar a la ciudad como si tuviera una vida histórica y social.

### *Conclusiones*

Hasta aquí hemos presentado una primera aproximación a los estudios que sobre los públicos de cine se han desarrollado tanto en el contexto internacional como nacional y local y sus contribuciones a las Ciencias Sociales. Cabe recalcar que lo que aquí se presenta es un avance, la investigación continúa.

Estos primeros estudios sobre los públicos de cine que se realizaron a principios del siglo XX y tuvieron su origen en la sociología en su mayor parte, además de ofrecer un panorama del desarrollo de las sociedades que tuvieron como contexto la industrialización y crecimiento de la fuerza de trabajo, nos ofrecen también una mirada de cómo invertían las personas sus horas de ocio en las formas de entretenimiento que había en las primeras décadas del siglo pasado, sobre el impacto y los efectos de estos procesos sociales que se desarrollaban entre los rituales de ir al cine y sus públicos.

En su primera época, cuando prevalecía el paradigma positivista en la investigación social, estos estudios contribuyeron a romper el mito de un público masivo, el cual fue reemplazado por categorías socioculturales que formaban diferentes tipos de público, así como el imperativo de contextualizar históricamente la noción de público y espectador. Si bien el paradigma cualitativo o fenomenológico se desarrolló casi de manera pa-

ralela al positivista, y en el caso de los estudios de cine se vieron influenciados por los estudios de la recepción literaria, éstos apenas se están haciendo visibles, sin embargo ello no impide que ya se observen sus contribuciones a las Ciencias Sociales.

¿Por qué estudiar los públicos de cine?

- Investigar las transformaciones del espacio urbano, las significaciones que le dan los habitantes de la ciudad y los hechos o marcos de memoria nos ayuda a reconstruir procesos sociales que de otro modo no se pueden recuperar.
- Las salas de cine continúan siendo uno de los principales contactos que tiene el público mexicano con un filme después de la televisión, pese a la competencia que representan plataformas como Netflix, ClaroVideo, Roku y otras, en un país donde poco menos de la mitad de la población no tiene acceso a la televisión de paga o Internet en sus hogares.
- México se ubica entre los primeros cinco países con mayor asistencia a las salas de cine, lo cual es de interés tanto económico como sociocultural.
- La asistencia *per cápita* del 2019, de 2.8, fue mucho mayor que en otros países de Latinoamérica y algunos de Europa, ocupando el décimo lugar a nivel mundial.
- En el 2019 fue el cuarto país, a nivel mundial, con mayor número de boletos vendidos, sólo por debajo de Estados Unidos, India y China, países que demográficamente superan, en mucho, el número de habitantes en territorio nacional, y el noveno en recaudación de taquilla.
- México también ocupa el cuarto lugar a nivel mundial en número de salas de cine, en el 2019 registraba 7,619, y fue el segundo país en incremento de infraestructura, es decir, crecimiento en número de salas de cine, solo por debajo de China.

En el siguiente capítulo abordaremos cómo se puede reconstruir la historia del cine en sus distintas épocas, desde una perspectiva que está marcando tendencia en los estudios filmicos, la Nueva Historia del Cine.

## Referencias

- Acta de Cabildo No. 40, 12 de agosto de 1912. Vol. 999, Exp. 1912/040.
- Acta de Cabildo No. 93, 1 de junio de 1920.
- Abrams, Mark (1950): «The British Cinema Audience», *Hollywood Quarterly*, 4 (3), pp. 251-255.
- Altenloh, Emilie (2001): «A Sociology of Cinema: The Audience», *Screen*, 42 (3), pp. 249-293. Disponible en: <http://screen.oxfordjournals.org>. Consultado: June 10, 2010.
- Allen, Robert; Gomery, Douglas (1995): *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, España: Paidós Comunicación.
- Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2013*. México, D. F., Conaculta.
- Ayala, Jorge (1986): *La condición del cine mexicano*, CDMX: Editorial Posada.
- Estadísticas CANACINE 2019. Disponible en: <http://canacine.org.mx/wp-content/uploads/2020/03/Resultados-definitivos%C2%B419-2.pdf>
- Cine Elizondo. Fuente: <http://www.chicaregia.com/2008/02/cine-elizondo-19-1982/>
- Cine Le Grand Rex. Fuente: <http://es.parisinfo.com/museo-monumento-paris/71527/Le-Grand-Rex>
- Cortázar, Felipe (2013): «Cines y públicos en Guadalajara, 1992-2009», *El ojo que piensa. Revista de Cine Iberoamericano*, 4 (7), pp. 1-37. Disponible en: <http://www.elojoquepiensa.net/07/index.php/left-two-columns/cines-y-publicos-en-guadalajara-1992-2009>
- Cortázar, Francisco Javier (2013): «Cines y públicos en Guadalajara, 1992-2009». *El Ojo que Piensa. Revista de Cine Iberoamericano*, vol. 4, núm. 7, enero-junio 2013, pp. 1-37. Disponible en: <http://www.elojoquepiensa.net/07/index.php/left-two-columns/cines-y-publicos-en-guadalajara-1992-2009>
- De la Peña, Gabriela (mayo-agosto 1998): «Del imaginario internacional de jóvenes regiomontanos», *Comunicación y Sociedad*, 33, Universidad de Guadalajara, pp. 119-170.
- De los Reyes, Aurelio (1983): «Cine y sociedad en México 1896-1930», *Vivir de sueños, Vol. 1 (1896-1920)*, México, D.F., UNAM.
- García Riera, Emilio (1999): *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer Siglo 1897-1997*. CDMX: Conaculta, Imcine, Canal 22, Universidad de Guadalajara, Ediciones MAPA.
- García Canclini, Néstor (1995): *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, D.F.: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (1993): «El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica», en Néstor García (coord.), *El consumo cultural en México*, México, D.F., Conaculta, pp. 15-42.
- Hinojosa, Lucila; De la Vega, Eduardo; Ruiz, Tania (coord.) (2013). *El cine en las regiones de México*. Monterrey, N.L.: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Hinojosa, Lucila (2012): «Economía política del cine mexicano: oferta y consumo de películas nacionales en Monterrey, México (2001-2010)», *Eptic Online, Revista Electrónica Internacional de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, XIV, (3), Sept.-Dic. 2012, Ulepicc, disponible en: <http://www.seer.ufs.br/index.php/epic/article/view/537/450>
- Hinojosa, Lucila (2010): «Cine transnacional y espectadores globales:

- consumo y recepción de películas mexicanas en Monterrey, México», en Jorge Nieto (editor), *Sociedad, desarrollo y movilidad en comunicación*, Tampico, Tamps.: Universidad Autónoma de Tamaulipas, pp.310-326, disponible en: [www.eumed.net/libros/2010a/664/](http://www.eumed.net/libros/2010a/664/)
- Hinojosa, Lucila (2004): «El cine mexicano: un caso de recepción cinematográfica», *Logos CC*, 3, (2), Revista de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, UANL, pp. 43-52.
- Hinojosa, Lucila (2003): «El cine mexicano y su público en Monterrey: un análisis sobre la exhibición y los espectadores de 2002», *Cathedra*, 3, (7), Monterrey, N.L., UANL, pp. 107-115.
- Iglesias, Norma (2001): «Al dancón que me toquen salgo. Subjetividad, cine y recepción por género», en Yolanda Mercader y Patricia Luna (comps.), *Cruzando fronteras cinematográficas*, México, D.F.: UAM Xochimilco.
- Jacobs, Lewis (1971): *La azarosa historia del cine americano. Tomo I*. Barcelona: Lumen, Palabra en el Tiempo No. 77.
- Jarvie, Ian (1979): *El cine como crítica social*. México, D.F.: Prisma.
- Jarvie, Ian (1974): *Sociología del cine*. Madrid: Ed. Guadarrama.
- Jodelet, Denise (2010): «La memoria de los lugares urbanos», *Alteridades*, 20, (39), pp. 81-89.
- Katz, Elihu & Lazarsfeld, Paul (1983): «Personal influence: the two-step flow of communication», en Lowery, Shearon & De Fleur, Melvin (eds). *Milestones in Mass Communication Research. Media Effects*, New York, N.Y.: Longman.
- Kuhn, Annette (1999): «Cinemagoing in Britain in the 1930's: Report of a Questionnaire Survey», *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 19, (4), Lancaster University, IAMHIST & Taylor & Francis Ltd., pp. 531-544.
- Lizarazo, Diego (2004). *Íconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México: Siglo XXI
- Lizarazo, Diego (1998): *La reconstrucción del significado*. México, D.F.: Ed. Addison Wesley Longman.
- Lowery, Shearon; De Fleur, Melvin (1983): *Milestones in Mass Communication Research. Media Effects*, New York, N.Y.: Longman.
- Lozano, José Carlos (1997): «Consumo de cine extranjero en Monterrey», en Lozano, José Carlos y Benassini, Claudia (coords.), *IV Anuario de Investigación de la Comunicación*, CDMX: Coneicc, pp. 151-175.
- Maltby, Robert (2011): «New cinema histories», en Maltby, Robert, Biltereyst, Daniël & Meers, Philippe (eds.), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, First Edition, London: Blackwell Publishing Ltd, pp. 1-38.
- Matute, Pedro (2011): «El cine mexicano en busca de su público», *Razón y Palabra*, 78, pp. 1-11.
- Meers, Philippe; Biltereyst, Daniël & Van de Vivjer, Lies (2011): «Metropolitan vs rural cinemagoing in Flanders (1925-75)», *Screen*, 51, (3), Oxford University Press, pp. 272-281.
- Monsiváis, Carlos; Bonfil, Carlos (1994): *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México, D.F.: Ediciones El Milagro.
- Morales, Felipe (2013): «Las salas de cine antes de los palacios. La exhibición cinematográfica en la ciudad de México hacia finales de los años veinte», en Hinojosa, Lucila; De la Vega, Eduardo y Ruiz, Tania (eds.), *El cine en las regiones de México*, Monterrey, N. L.: Universidad Autónoma de Nuevo León, pp. 123-154.

- Musser, Charles (1991): *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. New York: Scribner.
- Palacio, Manuel (1998): «El público de los orígenes del cine», en Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (coords.), *Historia general del cine, Vol. 1, Orígenes del cine*, Madrid, España: Cátedra/Signo e Imagen, pp. 219-236.
- Rosas, Ana (2017): *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*, CDMX: Gedisa/Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
- Rosas, Ana (2012): «Públicos de cine en México», *Alteridades*, 22, (44), México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, pp. 41-58.
- Rosas, Ana (2000): «Auge, ocaso y renacimiento de la exhibición de cine en la ciudad de México (1930-2000)», *Revista Alteridades*, 10 (020), 107-116.
- Rosas, Ana (1995): «Una mirada antropológica a los públicos de cine», *El Cotidiano*, 68. Disponible en: <http://www-azc.uam.mx/publicaciones/cotidiano/68/doc7.html>
- Torres, Patricia (2006): «La memoria del cine como extensión de la memoria cultural», *Culturales*, 2 (4), pp. 50-79.
- Tudor, Andrew (1975): *Cine y comunicación social*, Barcelona, España: Gustavo Gili/Comunicación Visual.
- Zavala, Lauro (2017): «Los estudios sobre cine en México al inicio de nuevo siglo». *Mhcy, Miguel Hernández Communication Journal*, No. 8, pp. 51-84. Universidad Miguel Hernández, UMH, Elche-Alicante. Disponible en: <http://mhjournal.org/%5blink%20del%20articulo%5d>
- Zavala, Lauro (2010): «Los estudios sobre cine en México: un terreno en construcción», en Molfetta, A. y Santaguada, M. A. (coords.), *Teorías y prácticas audiovisuales. Actas del Primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Teseo, Cuadernos de Asaeca, pp. 49-77.
- Zavala, Lauro (2000): *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*. Xalapa, Ver.: Universidad Veracruzana.



## La Nueva Historia del Cine: la memoria de la pantalla

### *Introducción*

En el ámbito literario es reconocido que Hans Robert Hauss fue quien primero se refirió a una Teoría de la Recepción (o Estética de la Recepción) en su conocida conferencia dictada en la Universidad de Constanza en abril de 1967, titulada *La historia literaria como una provocación a la ciencia literaria*, a través de la cual invita a reescribir la historia de la literatura a partir del proceso de recepción de los lectores de las obras, más que sobre las obras en sí mismas.

Hauss, junto a Wolfgang Iser y Hans-George Gadamer, sentaron las bases de un cambio de paradigma en la visión histórica de la literatura, cambio que significó un parteaguas en la concepción de la obra de arte literaria que se descentra de sí misma para enfocarse ahora en la interpretación y significado que le confiere el lector, lo que se realiza en el proceso de recepción. En este sentido, la obra se construye y reconstruye por el lector con base no sólo en las características del texto, sino también del propio lector y su contexto, en otras palabras, de su «horizonte de expectativas». En estos principios se funda lo que se conoce como Teoría de la Recepción.

Una de las principales novedades de la Teoría de la Recepción es la negación de que los textos posean un significado objetivo y unívoco, aquel que le confirió su autor y que permanecerá inalterable a lo largo del tiempo. De esta forma, lo que promueven Hauss y sus colegas teóricos de la Universidad de Constanza es, ante todo, una *rehabilitación del lector* (Acos-

ta, citado en Hernández-Santaolalla, 2010: 203), pues es éste quien, dependiendo de su situación (horizonte de expectativas) actualizará, de una forma u otra, dichos textos. Vinieron luego las aportaciones de Umberto Eco (1987), con sus conceptos de *lector modelo* y la *obra abierta*, que desde la semiótica también contribuyeron a modificar la concepción del destinatario en el proceso de recepción literaria.

Estos principios, generados primero desde la literatura, sumados luego a las contribuciones provenientes de la semiótica, la sociología, el psicoanálisis y la psicología cognitiva, sentaron las bases para una naciente Teoría de la Recepción Cinematográfica que empezaron a desarrollar posteriormente investigadores del cine en décadas posteriores, como Francesco Casetti, David Bordwell, Janet Staiger, Robert Allen y Douglas Gomery, quienes empiezan a estudiar la relación que establecen los espectadores con las películas y los factores que determinan sus procesos de recepción cinematográfica.

A mediados de la década de 1990, las múltiples celebraciones con motivo del centenario de la primera exhibición del cinematógrafo motivaron el interés de parte de algunas organizaciones por reexaminar el cine de los primeros años. Algunos historiadores se cuestionaron el por qué la mayoría de las historias del cine en distintos países se enfocaban más a hacer un recuento de las películas por periodos, hasta que Robert Allen puso en la mesa de discusión la cuestión de la exhibición y las audiencias.

Históricamente el film, como producto cultural, ocupó una posición central durante las primeras décadas del siglo XX como referente de una naciente cultura de la pantalla; pero también lo es en este siglo XXI, donde las películas siguen teniendo un prominente papel como el punto de partida de una cadena de producción y consumo de otros productos en el mercado de bienes culturales modificando incluso las plataformas de exhibición.

La cultura de la pantalla contemporánea es el resultado de un proceso histórico en el cual el cine, las películas y otros medios de comunicación han sido, al lado de la economía, la

política y la ideología de una época, componentes sustantivos de la vida cultural y social en las grandes ciudades, pero también en los contextos de provincia y rurales.

Esta nueva tendencia, a la que se denomina Nueva Historia del Cine, se nutre de diversas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades, lo cual le confiere una perspectiva multidisciplinaria. Como tal, utiliza diversos métodos que van desde la investigación documental en archivos históricos, hemerográficos y fotográficos, mapas antiguos de las ciudades, etnografía, pero sobre todo entrevistas en profundidad e historia oral de informantes de la tercera edad, intentando reconstruir una época a partir de las experiencias y memorias de los sujetos que en su momento fueron espectadores de películas de las primera décadas del cinematógrafo, asistían a ciertos cines (la mayoría ya desaparecidos) y vivieron sus procesos de recepción cinematográfica en un determinado periodo histórico y social enlazado con su vida cotidiana.

El propósito de este capítulo es presentar un panorama de los trabajos de algunos de los investigadores pioneros y contemporáneos que están desarrollando esta nueva tendencia en los estudios fílmicos, cuyas contribuciones ofrecen una visión distinta sobre la historia del cine explorando los procesos de recepción cinematográfica, destacando las categorías, conceptos, métodos y descubrimientos a través de los cuales han estado desarrollando los fundamentos de una nueva escuela en la tradición de los estudios de recepción. Al final se incluyen fragmentos de una entrevista que forma parte de un estudio empírico local que, como praxis, se está llevando a cabo en una ciudad del noreste de México, donde se intercala el discurso del entrevistado con imágenes que ilustran la experiencia cinematográfica de una época.

### *La Nueva Historia del Cine*

La Nueva Historia del Cine es un enfoque en el estudio histórico del cine que ha venido a ocupar el interés de investi-

gadores que no fueron formados en la ortodoxia profesional de que los estudios sobre el cine se tenían que enfocar en el análisis de los films, sino que se nutre de perspectivas como la geografía histórica, la historia social, la economía, la antropología y los estudios demográficos, además de los estudios culturales y la comunicación, donde la observación se enfoca hacia los cines como espacios de significancia social y cultural en los que tienen mucho que ver las características económicas, políticas, sociales y culturales de una época, el crecimiento y desarrollo urbano de las ciudades, los sistemas de transporte y comunicación, los modos de empleo y las prácticas culturales que dieron forma a la geografía de los cines como espacios de entretenimiento y socialización para sus pobladores, así como a los encuentros de los espectadores y sus respectivas experiencias cinematográficas.

Esta nueva manera de reconstruir la historia del cine, dice Maltby (2011), uno de los investigadores contemporáneos, enfatiza mucho la recuperación de la historia oral de los espectadores, sus procesos de recepción de los films. A través de las historias orales se pueden reconstruir los ritmos locales de la exhibición cinematográfica y cómo estas experiencias tenían lugar en el contexto de las continuidades de la vida familiar, los lugares de trabajo, los vecindarios y la comunidad. Estas historias recaen repetidamente en las experiencias de la vida cotidiana de los sujetos, sus relaciones, presiones y resoluciones. IncurSIONAR en la experiencia cinematográfica de los espectadores va más allá de identificar los procesos estéticos, ideológicos y personales detrás del disfrute de un film: nos lleva a profundizar en las precondiciones sociales que determinaban la experiencia de ir al cine, cómo el asistir a cierto cine definía la clase social de pertenencia, cómo la afiliación religiosa o la cuestión étnica determinaban el acceso a un aparente entretenimiento democrático mediante negociaciones sociales que tenían lugar tanto dentro como fuera de la sala de cine.

Imaginemos cómo sería para una empleada joven de mostrador o secretaria, un obrero o trabajador ir con sus amigos al cine al terminar el trabajo, un día de primavera de 1920

o 1930. Su historia nos ubicaría en espacios, comunidades, instituciones y eventos como fotografías de memoria que nos permitirían reconstruir una historia social sumamente particular, pero cuyos matices nos brindarían intersticios interesantes y evocadores para entender cómo era la infraestructura de la vida cultural de una época. Pero, ¿quiénes iniciaron este nuevo movimiento en los estudios filmicos?

### *Los pioneros*

Uno de los pioneros en esta nueva manera de ver la historia del cine fue Robert C. Allen, historiador estadounidense del cine; la mayoría de los investigadores que siguen esta línea de investigación lo citan como tal. En su ensayo «From exhibition to reception: reflections on the audience in film history» (1990), expone cómo en su experiencia como investigador del cine, en un cierto momento cayó en la cuenta de que por mucho tiempo la historia del cine se había ocupado sólo del estudio de las películas y del vacío de conocimiento que existía acerca del contexto de su exhibición y de las audiencias. Con el propósito de contribuir a cambiar de perspectiva, invita a sus colegas a interesarse más por el proceso de recepción de las películas, un movimiento que observa se viene gestando entre un buen número de estudiosos de su época. Aclara que él usa el término «recepción» para significar una categoría más inclusiva que tome en cuenta una confrontación entre la semiótica y lo social. La recepción, así conceptualizada, tendría al menos cuatro componentes que se sobreponen teórica y metodológicamente según el autor: la exhibición, la audiencia, el contexto de la recepción y los modos de interpretación. En este sentido, lo que él llama el estudio de las condiciones históricas de la recepción, llevaría a un mejor entendimiento de los mecanismos de recepción, cómo se forman, sostienen, cambian y varían a través del tiempo (Allen, 1990: 355).

Estas primeras ideas de Allen se complementan más adelante con las expuestas en un ensayo posterior publicado en 2006, donde el autor habla de un nuevo giro histórico en los estudios

fílmicos basado en la investigación empírica, pero en la que los historiadores del cine no han recibido una formación adecuada y sobre la que se muestran suspicaces.

El impacto de este nuevo giro histórico está viciado, dice Allen, por un complejo de factores peculiares de los estudios fílmicos, entre ellos el convencionalismo de su teoricismo o herencia teórica; la suspicacia frente a lo empírico y la tendencia a confundir el compromiso intelectual con el mundo empírico fuera del texto del filme —con el empiricismo; la alineación académica e intelectual de los estudios fílmicos tradicionales con el estudio de los textos literarios; y la concomitante distancia de los estudios fílmicos del trabajo de los estudios culturales y la historia cultural y social (Allen, 2006: 49).

Por otra parte, y en este tenor de ideas, Allen (2006) cita a su vez a Miriam Hansen (1991) como una investigadora que ha venido a develar los principios en los que se sustentaría este nuevo giro histórico en los estudios fílmicos, de quien destaca su influencia y la importancia de sus aportaciones a esta nueva manera de abordar la historia del cine. El trabajo de esta autora tendrá una gran influencia en los futuros trabajos de otros investigadores, como veremos más adelante, ya que es ella quien pone en la escena académica ciertas categorías de análisis que antes no se habían considerado en los estudios fílmicos, como la historicidad del espectador, la negociación de la relación entre la textualidad de la película y su recepción, el admitir lo empírico sin olvidar lo psicológico. La naturaleza del espectador se verá así matizada no sólo por cuestiones de género, sino también de clase, etnicidad, urbanidad, edad, lengua, raza, ubicación geográfica y cuestiones políticas. De este modo, la acción social de ir al cine de un espectador está situada geográfica, cultural, comercial e históricamente (Hansen, citada por Allen, 2006: 54).

Así, según Hansen, para una audiencia particular, en un tiempo y lugar particulares, la experiencia cinematográfica es una amalgama entre el horizonte particular de recepción del espectador; su acceso o exclusión de otras formas de entretenimiento o diversión; las prácticas de exhibición cinematográfica particulares; el comportamiento del espectador en el espacio

de exhibición; las dimensiones físicas y espaciales de la sala de cine; la relación entre el exhibidor y su audiencia; la experiencia acerca de la modernidad y la urbanidad del espectador; las relaciones sociales de los exhibidores con sus vecindarios cercanos; las relaciones entre el ir al cine y las normas y prácticas de la vida familiar; la condición social de los espectadores en una sala de cine en particular (si son amigos, familiares o extraños); el rol de ir al cine en la organización del tiempo en la vida cotidiana de las mujeres; la relación entre el ir al cine y otros aspectos del consumo cultural; y la relación estética y cultural entre el ir al cine y otras formas antiguas o contemporáneas de entretenimiento comercial.

Lo importante aquí es señalar la gran influencia que Miriam Hansen (1991) tuvo en la construcción de esta nueva manera de abordar la historia del cine abriendo nuevos horizontes en los estudios filmicos, particularmente en los estudios de recepción cinematográfica, que fueran más allá de un teoricismo y se aventuraran en su praxis.

Otra investigadora también pionera en estos estudios y cuyas aportaciones fueron relevantes en la construcción de esta Nueva Historia del Cine es Annette Kuhn (1999; 2004, 2017). La autora buscó establecer una distancia metodológica entre el análisis crítico y teórico de los films y el estudio del cine como una institución social y cultural, examinando la memoria cinematográfica como una forma de discurso entre una temática identificable y sus atributos formales, los cuales pueden ser analizados usando procedimientos de análisis textual y psicoanalítico que son familiares para la mayoría de los investigadores del cine. Ella desarrolla una especie de tipología de la memoria cinematográfica, distinguiendo entre tres distintos modos en los que lo personal, lo colectivo y lo social se entrecruzan en distinto grado y en distintas combinaciones: la memoria de las imágenes o ciertas escenas de los films que se recuerdan; la contextualización de estas memorias de los films; y la memoria de la actividad de ir al cine.

En 1999, Kuhn llevó a cabo un estudio exploratorio de corte cuantitativo en cuatro locaciones de Gran Bretaña, cuyo pro-

pósito era investigar los modos en que ir al cine y las películas que se exhibían en la década de 1930 influían en la vida cotidiana de las personas de 70 años o más que vivieron esa época, como parte de una investigación más amplia que buscaba ubicar el lugar del cinematógrafo en la vida social de la ciudad industrial de Bolton. Mediante un cuestionario de 16 preguntas enviado por correo postal a 226 sujetos de ambos sexos, le contestaron 91 hombres y 95 mujeres. Entre los principales hallazgos, Kuhn encontró que el periodo de edad en que la mayoría empezó a ir al cine fue en 1930 y que iban más al cine cuando tenían entre 11 y 25 años, por lo que deducía que esta actividad estaba asociada con su niñez, adolescencia y juventud, lo que se fue reduciendo con el matrimonio. Sin embargo, un porcentaje sustancial, el 43.5% contestó continuar yendo al cine hasta después de 1950, lo que sugería una especie de «cinefilia» entre este grupo; en cuanto a la frecuencia, el 60% contestó ir dos o más veces a la semana al cine, lo que lleva a admitir que esta actividad formaba gran parte de la vida cotidiana de este grupo; sobre qué les gustaba más de sus cines favoritos, el 91.2% de los sujetos contestó que el confort, espacio, lujo y modernidad de las salas de entonces; para un 45.4% ir a su cine favorito tenía también otros significados, como la conveniencia de su ubicación, el valor que obtenían por su dinero, una sensación de pertenencia y familiaridad. Lo interesante de estos hallazgos es que coinciden en gran manera con los de otros estudios que se han llevado a cabo en otras localidades distintas al continente europeo, como es el caso del contexto mexicano.

En un ensayo posterior, publicado en 2004, Annette Kuhn analiza más detenidamente algunos de los resultados de su estudio histórico/etnográfico a gran escala realizado en 1999, en el que trabajó por varios años. Su estudio lo continuó con entrevistas en profundidad, entre otros aspectos, realizadas a algunos de los informantes a quienes llama «los espectadores sobrevivientes de 1930»; su investigación se convirtió también en un estudio de la memoria cultural, y aquí es donde ella explora algunos de estos aspectos de la memoria cinematográfica



como un subtipo de la memoria cultural, mirando el lugar que ocupa el tiempo en la memoria de ir al cine. Para ella este ejercicio inductivo tendrá una gran resonancia histórica, cultural e, incluso, conceptual, en particular en la concepción del tiempo que consideramos «vivido», el tiempo de la vida interior: un tiempo (y esto es lo importante) vivido colectivamente tanto como individualmente, un tiempo de alguna manera incongruente con la temporalidad lineal del tiempo histórico (Kuhn, 2004: 106).

En este sentido, nos dice la autora, los contenidos y registros de la memoria de estos espectadores aparecen siempre enmarcados por los contextos de remembranza. El cine ocupó un lugar especial en las historias de vida de la generación del cine de 1930, incluso para algunos tuvo un lugar protagónico y central en su vida; la mayoría lo recuerda como una rutina, enclavada como parte de la vida cotidiana; las memorias de ir al cine están aparejadas con memorias de lugares y de gente de la juventud. Estas memorias traídas a la mente son placenteras, pero a la vez también están impregnadas por sentimientos de pérdida: de la niñez y la juventud, de los seres queridos, del sentido de pertenencia a un cierto barrio o vecindario, pérdida de la salud, de la energía y el poder físicos.

Janet Staiger (1992) fue otra investigadora pionera, quien empleando un amplio rango de ejemplos de películas que van desde *La Cabaña del Tío Tom*, *El nacimiento de una nación* y *Zelig*, por mencionar algunos films, argumenta que el examen histórico de la respuesta del espectador puede hacer una contribución invaluable a la historia, crítica y filosofía de los productos culturales. La autora sostiene que, como artefactos, las películas no contienen significados inmanentes, sino que las diferencias entre las interpretaciones tienen bases históricas, y estas variaciones son debidas a las condiciones sociales, políticas y económicas, así como a la construcción de la imagen que hacen de sí mismos los espectadores. Staiger, al igual que Hansen, concede especial atención a cómo cuestiones de clase, género, preferencia sexual, raza y etnicidad intervienen en las interpretaciones que los espectadores hacen de un filme.

Su análisis refleja los recientes desarrollos en el post-estructuralismo, la psicología cognitiva, el psicoanálisis y los estudios culturales.

Christian-Marc Bosséno (1995), estudioso del cine en Europa y observador de esta nueva tendencia, destaca en un artículo publicado en una revista francesa de cine las dificultades encontradas por los estudios del espectador de cine en los Estados Unidos y Europa, y expone cómo los mitos e ideas preconcebidas concernientes al «público en general» están siendo reemplazadas por una investigación capaz de diferenciar entre categorías socio-culturales e historizar el concepto de espectador. Para pasar de una historia del film a una historia global del cine, el lugar social y cultural del espectador se vuelve central para favorecer la renovación de los estudios históricos sobre el cine.

A su vez, Richard Abel (2004: 108-110), historiador del cine estadounidense, destaca el papel que tuvo Robert Allen al despertar el interés por la cuestión de la exhibición y las audiencias en la historiografía del cine, ya que hasta entonces la mayoría de los estudios se enfocaban a la historia de los films, historia que dividían en periodos para una mejor comprensión. Sin embargo, expone Abel, examinar la historia del cine en sus primeros años desde la perspectiva de la exhibición y la recepción es más complicado que abordarlo sólo mediante su división en periodos. Ello implica las historias locales de la exhibición, los formatos de programación, y la constitución de las audiencias para entender mejor el significado y función del cine más allá de verla como una institución monolítico-cultural. Destaca también la importancia de considerar los periódicos locales como fuentes de información en la investigación de los primeros años del cinematógrafo; los periódicos registraban los programas de exhibición de las películas; en qué lugares o espacios se exhibían; incluso cómo en ocasiones los anuncios de la cartelera iban dirigidos a ciertos sectores de la población como las mujeres trabajadoras, donde el reportero o periodista enfatizaba las características de ciertas actrices de moda, las que se exponían como influyentes ejemplos de la «nueva mujer americana».

En la década posterior a la de 1990 surgieron otros estudios que podemos considerar contemporáneos, dada su historicidad y seguimiento de este nuevo enfoque en la historia del cine.

Entre estos investigadores contemporáneos podemos citar a Mark Jancovich y Lucy Fraire, quienes junto con Sarah Stubblings publicaron en el 2003 un libro con los resultados de un estudio realizado en la ciudad de Nottingham, Inglaterra. Según los autores de *The place of the audience. Cultural geographies of film consumption* (2003), en el estudio de la recepción cinematográfica es importante considerar el espacio, el lugar y la ciudad donde se realiza. Esto no quiere decir que la experiencia de la recepción fílmica sea exclusiva o predominantemente una experiencia urbana, sin embargo, seleccionar el contexto de una ciudad ayuda a enfocar y limitar el estudio a un área local. Ciertamente otras geografías culturales del consumo fílmico se pueden mapear, y es necesario para el estudio ubicar constantemente los modos en los que el sentido de un lugar es construido en relación con lo local, lo nacional e incluso la arena internacional.

La geografía cultural enfatiza la necesidad de observar la organización espacial como el centro de la organización social. Por otra parte, delimitar el estudio a un área local como una ciudad permite no sólo enfocar el estudio, sino evitar una concepción abstracta del lugar y el espacio. No hay que considerar lo local y lo micro como lo opuesto a lo global o macro, sino que hay que considerar que diferentes lugares tienen diferentes narrativas, precisamente porque ocupan diferentes posiciones entre las relaciones sociales organizadas espacialmente.

En esta línea, los investigadores llevaron a cabo un estudio en la ciudad de Nottingham, Inglaterra, considerando distintos ángulos. Primero analizaron diferentes periodos en la historia de la ciudad para analizar los modos en que los lugares de la ciudad hubieran cambiado y afectado las actividades de consumo asociadas a ellos. Segundo, observaron los modos en que diferentes lugares tenían diferentes significados entre los distintos sectores de la población. Para ello, en el proyecto uti-

lizaron dos tipos de investigación interrelacionados: una revisión documental de archivos históricos locales, que se concentraba en reportes de periódicos, así como archivos municipales para ubicar los sitios en los que se manifestaba el consumo fílmico de acuerdo a la información publicada; y luego un estudio etnográfico para conocer las percepciones, experiencias y memorias del consumo fílmico de los habitantes de la ciudad a quienes, por grupos de distinta composición, les aplicaron un cuestionario primero, y luego entrevistaron a quienes aceptaron ser entrevistados. ¿Qué encontraron?

Los autores encontraron que los significados de los diferentes modos de consumo fílmico están atados a su locación dentro de la geografía cultural de la ciudad; que la emergencia de nuevos modos de consumo fílmico no necesariamente hace redundantes los antiguos modos de consumo, sino que más bien involucra una redefinición de sus significados; que no es un proceso privativo en el que las personas se retiran de la vida pública y se aíslan unos de otros, sino más bien un proceso en el que su percepción del espacio cambia; que estos procesos son mediados por una serie de factores como la clase, el género, el sexo y la edad, y esto significa que diferentes modos de consumo fílmico, y los lugares asociados con ellos, tienen diferentes significados para diferentes sectores de la sociedad.

Hasta aquí mostramos un resumen de las ideas, conceptos y categorías que pueden considerarse sentaron las bases en el desarrollo de la Nueva Historia del Cine. La mayoría de estas categorías y dimensiones de análisis las encontraremos luego en los trabajos de otros investigadores contemporáneos. Esta nueva tendencia tuvo repercusiones no sólo en Estados Unidos e Inglaterra, sino en países tan lejanos como la India y Australia.

Hubo otros estudios posteriores que junto con los de los autores citados fueron abriendo nuevos horizontes en los estudios sobre la recepción cinematográfica, pero no podemos reseñarlos todos por cuestión de espacio. Baste citar los anteriores para mostrar cómo se fue abriendo un nuevo horizonte en la concepción del espectador y su proceso de recep-

ción cinematográfica, el cual, para entenderlo mejor, debemos abordarlo enmarcado en su contexto, delimitado éste por un espacio, lugar y localidad, además de considerar características socio-culturales y psicológicas del espectador.

### *Los contemporáneos*

En el 2011, Richard Maltby, Daniel Biltereyst y Philippe Meers publicaron el libro *Explorations in New Cinema History. Approaches and case studies*, el cual reúne una serie de trabajos de diversos autores de distintas localidades que han venido trabajando en esta Nueva Historia del Cine. Este libro ha tenido gran resonancia en otros países, haciendo visible los estudios que se realizan actualmente y que definen una gran línea de investigación que es seguida por otros investigadores no sólo en Estados Unidos y Europa, sino en países de otros continentes como la India y Australia.

En este contexto, en 2005, previo a la publicación del libro citado, Daniel Biltereyst y Lies Van de Vijver, de la Universidad de Gante, y Philippe Meers, de la Universidad de Amberes, ambas en Bélgica, iniciaron un proyecto titulado *The Enlightened City: Screen culture between ideology, economics and experience. A study on the social role on film exhibition and film consumption in Flanders (1895-2004) in interaction with modernity and urbanization*, un proyecto a gran escala que se enfocaba en la exhibición y consumo cinematográficos del periodo en cuestión en la región de Flandes, Bélgica. La realización del proyecto se dividió en tres fases o etapas: la primera cubría un extenso inventario de las salas de cine históricas y existentes en la región de estudio, enfocándose en su distribución geográfica y las relaciones entre el comercio y el desarrollo de su circuito; la segunda fase incluía un análisis diacrónico de las salas de cine, su exhibición y programación en un micro nivel, con estudios de caso en las ciudades de Gante, Amberes y Mechelen; la tercera fase consistió en un estudio histórico de las audiencias en relación con las salas de cine y el consumo fílmico y sus experiencias culturales cinematográficas. Mediante la

triangulación de datos, teorías y métodos (fundamentados en los de los autores expuestos como pioneros), estos investigadores utilizaron diversos métodos donde combinan bases de datos longitudinales que muestran el desarrollo de la exhibición y programación de las películas a través del tiempo, historias orales y etnográficas de las audiencias, archivos históricos y de la prensa, que pueden ser integrados para la producción de la geografía social del cine.

Metodológicamente usaron varios enfoques derivados de las aportaciones de los investigadores llamados pioneros: investigación histórica de la recepción cinematográfica; investigación cualitativa empírica de las audiencias; historia oral; investigación histórica de la exhibición; investigación histórica de la cultura urbana y métodos de geografía urbana cultural; investigación de archivos de la ciudad, de municipios locales. Las principales fuentes documentales fueron: información sobre los cines y programas; notas y reseñas periodísticas, revistas de cine y de cultura locales; información sobre incendios, policia-cos y de planeación urbana en archivos municipales, entre otras fuentes. Para la investigación de las audiencias se utilizaron entrevistas, cuestionarios enviados por correo postal, anuncios en revistas para los mayores, cartas y otros materiales. Como fuentes de primera mano fueron las entrevistas en profundidad a personas de la tercera edad. Varias publicaciones surgieron de este proyecto que luego han llevado a otras latitudes para generar una gran línea de investigación que se sigue ahora en varios países, entre ellos México.

Este proyecto ha sido la punta de lanza para iniciar varios grupos de investigación en México utilizando como réplica el citado estudio de Bélgica. Su principal promotor ha sido José Carlos Lozano Rendón, reconocido investigador en el ITESM, Campus Monterrey, y en la Texas A&M International University, en Laredo, TX, quien ha venido formando grupos de investigación en Monterrey, Torreón, Tampico, Ciudad de México y León, con la participación de investigadores y estudiantes de posgrado.

### *La Nueva Historia del Cine en México*

En el 2009 se constituyó el primer grupo de investigación sobre la Nueva Historia del Cine en Monterrey, conformado por José Carlos Lozano, del ITESM, Campus Monterrey; Lorena Frankenberg, de la Universidad Metropolitana; y Lucila Hinojosa de la Universidad Autónoma de Nuevo León, asesorados por Philippe Meers y Däniel Biltereyst. De este proyecto surgieron varias publicaciones (ver en las Referencias).

Más adelante, José Carlos Lozano invitó a otros investigadores del país a integrarse a una red de investigación que a nivel nacional está conformando. A esta red se han integrado Blanca Chong, de la Universidad Autónoma de Coahuila, campus Torreón; Jorge Nieto Malpica y Arlene Barrios, de la Universidad Autónoma de Tamaulipas, en Tampico; Maricela Portillo, de la Universidad Iberoamericana, campus Santa Fe; Jerónimo Repoll, de la Universidad Autónoma Metropolitana, en la CDMX; y Efraín Delgado, Jaime Miguel González y Alan McLane, de la Universidad LaSalle, en León (ver en las Referencias). Incluso se ha integrado también un grupo coordinado por el mismo José Carlos en la Texas A&M International University, en Laredo, TX, ampliando con ello la perspectiva con un enfoque transfronterizo (ver Referencias).

El proyecto en Monterrey se tituló *Cultura de la pantalla: entre la ideología, la economía política y la experiencia. Un estudio del rol social de la exhibición cinematográfica y su consumo en Monterrey, México (1920-2009) en interacción con la modernidad y la urbanización*, el cual aborda el análisis del papel del cine en la ciudad de Monterrey desde la década de 1920 en el siglo XX hasta los primeros 10 años del siglo XXI. Mediante cartografías, análisis documental, revisión de periódicos y revistas antiguas, así como entrevistas con informantes desde 20 hasta 90 años de edad, se busca analizar la cultura de la pantalla que se ha generado en Monterrey, así como la inserción e importancia del cine en la cultura y en la vida cotidiana de sus habitantes.

La historia se intenta construir a partir del análisis de los factores del contexto socio-histórico, político y económico que

han enmarcado la existencia, transformación, auge y declive de las salas de exhibición cinematográfica en Monterrey; la interacción de dichos factores con la oferta y programación de películas en las salas de cine del área metropolitana; y su relación con las experiencias del consumo y recepción filmicos de espectadores de diferentes generaciones.

Este proyecto constituye una réplica del proyecto original *Screen culture between ideology, economics and experience. A study on the social role of film exhibition and film consumption in Flanders (1895-2004) in interaction with modernity and urbanisation*, realizado en Bélgica por los investigadores Philippe Meers (Universidad de Amberes) y Däniel Biltereyst (Universidad de Gante). Este mismo proyecto se replicó también en Torreón, Coahuila; Tampico, Tamaulipas; la Ciudad de México; y León, Guanajuato.

### *La historia cambia cuando hay alguien que la cuenta...*

Los testimonios de quienes vivieron sus experiencias cinematográficas vinculadas a los primeros cines nos aportan elementos valiosos para reconstruir la geografía cultural de una ciudad. El objeto de la geografía cultural es el estudio de cómo el mundo, los espacios y los lugares son interpretados, vivenciados y usados por las personas, y cómo esos lugares ayudan a perpetuar la cultura.

Escudriñar los recuerdos y memorias de quienes acceden a revivir sus experiencias implica compartir tiempos y hechos que de otra manera no se podrían reconstruir; se crean vínculos de confianza y se genera satisfacción en aquellos que tal vez son sujetos de una entrevista por primera —y tal vez única— vez en su vida; se trascienden los límites del tiempo al escuchar sus historias de viva voz, historias que nos permiten descubrir rasgos nuevos o desconocidos de la ciudad que compartimos.

Un ejercicio, a manera de praxis, busca ilustrar los métodos desarrollados por la Nueva Historia del Cine aplicados a los es-



tudios de recepción cinematográfica. Se trata de una entrevista realizada a una persona de la tercera edad, con el propósito de conocer las rutinas y rituales de carácter social y familiar alrededor de la asistencia al cine y su evolución a través del tiempo, la cual se realizó en tres fases: en una primera se le entrevista sobre sus rutinas de ir al cine en la niñez; en una segunda se aborda su experiencia cuando joven; y en la tercera cuando ya era adulto.

### *Entrevista*

Perfil del entrevistado(a): sexo masculino, 76 años (nació en 1941), vive separado de su familia, tiene 8 hijos, estudió Contador de Comercio y es pasante de la Licenciatura en Psicología, actualmente es jubilado. Las entrevistas se realizaron en tres sesiones en el hogar del entrevistado, el 11 de octubre, el 31 de octubre y el 8 de noviembre de 2018.<sup>1</sup> Su primer comentario al iniciar la conversación fue:

Mi padre, Gabriel Renovato —relató con orgullo el entrevistado— fue uno de los fundadores del sindicato de cinematografistas en Monterrey y ayudó a iniciar el antiguo cine El Edén en la colonia Independencia. El cine era el único entretenimiento en aquella época.

El entrevistado —cuenta la entrevistadora— se veía entusiasmado de revivir experiencias antiguas. Entre tazas de café las preguntas fluían.

---

<sup>1</sup> La entrevista la realizó Fátima Estefanía Banda Renovato, nieta del entrevistado, estudiante del 6º semestre de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Nuevo León, como parte de sus actividades para acreditar el curso de Proyectos de Investigación en Comunicación.

*Etapas uno: infancia*1. *¿Cuál fue la primera ida al cine que recuerda?*

Iba al cine El Edén, el segundo (el nuevo). Jueves o miércoles había promoción de un refresco y un jabón por 40 centavos en galería y 60 en luneta. Pasaban hasta tres películas. Tenía unos 10 años.

2. *¿Cómo describiría una típica ida al cine cuando era niño(a)?*

Te daban tus domingos (20 o 10 centavos) con eso podías comprar hasta dos centavos de azúcar. Las palomitas costaban hasta 40 centavos. Con un peso que juntaras ibas al cine, comprabas palomitas; un peso era demasiado.

3. *¿Cuál era su sala cinematográfica preferida?, ¿se acuerda dónde estaba?*

En ese tiempo, El Edén era el cine de la colonia [Independencia]. El primer Edén estaba en la calle Querétaro, que pasa el río [se refiere al Santa Catarina, al norte de la colonia Independencia] y se convierte en Juárez, había fruteros y corría un río, la gente pasaba por un puente de madera para llegar al mesón [Mesón Estrella, mercado popular que todavía existe en el centro de la ciudad de Monterrey].

4. *¿Qué cines recuerda que había en la ciudad cuando era niño(a)?*

El Edén; las terrazas al aire libre con funciones en la noche; el Mirador, en las calles Zacatecas y Libertad; el cine Elizondo; el cine Monterrey, frente a la Alameda, por la calle Aramberri.

5. *¿A qué cines acostumbraba ir y por qué?*

Al Edén, luego al cine Monterrey cuando papá lo fundó, fue uno de los fundadores; el cine Elizondo, que se distinguía por su estructura, era de pura decoración china, había un dragón, un buda, los chinos con sus tinajas de agua en los hombros; había 'unas tipo nubes' en el cine Florida, en las calles Madero y Emilio Carranza; el cine Bernardo Reyes; el cine Rex; el cine Alameda y el cine Reforma, enfrente del cine Florida.

6. *¿Había alguna diferencia entre los cines del centro y los cines de barrio o colonia?*

Figura 1. Cartelera cinematográfica publicada.



Fuente: Periódico El Porvenir, 3 de abril de 1947.

La diferencia era que los de barrio eran populares, los del centro eran de lujo. Los del centro te cobraban 1.50 y los de barrio, cuando mucho, un peso. Te pasaban tres películas.

7. *¿Se acuerda de algún cine de terraza?*

La terraza Independencia, en la calle 16 de Septiembre, en la colonia; terraza Rosita, en el Barrio del Mediterráneo, calle 15 de Mayo entre Serafín Peña y Vallarta.

8. *¿Qué tan seguido asistía al cine cuando era niño(a)?* (Martinés dominicales, días fijos de la semana, fines de semana, periodos vacacionales, funciones de tarde, noche, permanencia voluntaria).

Seguido, cada ocho días o entre semana, cuando le iba a dejar el lonche a papá. Si había películas buenas me quedaba. La función, si era para adultos, no dejaban entrar a los niños. Las funciones de la tarde eran especialmente para mujeres. Las noches eran para hombres, películas pornográficas.

9. *¿Con quién asistía al cine?* (padres, amigos, familiares).

Solo, siempre andaba solo. Si acaso, cuando me invitaban amigos, entraba de «gorra» [gratis].

10. *¿Quién elegía las películas, o cómo escogía ir a ver una película?*

Depende, había muchas películas del oeste, históricas, de vaqueros, películas de rock and roll, musicales.

11. *¿Qué tipo de películas le gustaban más?*

De todo tipo, se daba hacer películas buenas, todas tenían mensajes, como la de «El derecho de nacer», estaba abarrotada la sala cuando se estrenó en Monterrey. Recuerdo «El salario del miedo», película francesa.

12. *¿Quiénes eran sus actores favoritos cuando era niño(a)?*

Dentro de los gringos, John Wayne, de vaqueros; Clark Gable; Elizabeth Taylor, la de los ojos violeta; Rita Hayworth; James Dean, con su película «Gigante».

13. *¿Estos actores influían en su forma de vida y en su forma de vestir?*

Lógico, en el pelo, lo usaba como un artista que no recuerdo.

14. *¿Qué tipo de películas recuerda haber visto más durante su infancia, mexicanas, americanas o europeas?*

Cine popular, películas mexicanas de la época de oro, recuerdo a Tin-Tan, a Cantinflas, inauguró la casa de cuna y me tocó verlo en Querétaro y Nueva Independencia, conocer a Rosita Arenas...

15. *¿Cuál era el precio del boleto de entrada?, ¿le parecía caro, barato?*

40 centavos los populares, un peso cuando mucho o 1.20, eso los fines de semana, pues si te daban 20 centavos de domingo, se juntaba para ir entre semana.

16. *¿Cómo era la sala del cine a la que más le gustaba ir?, ¿por qué le gustaba esa sala?*

Por su arquitectura y decoración, el cine Elizondo y el cine Florida, y por su amplitud el Reforma y Monterrey, y el cine Encanto por ser «de lujo». Había dos empresas de cine, la Operadora de Teatro y la Cadena del Cine.

17. *¿Cómo era el edificio?*

Con decoración china el Elizondo.

18. *¿Cómo se iba al cine? (caminando, en auto, en bici), ¿le quedaba alguno cerca de su casa?*

Caminando al cine de la colonia, pero cuando iba a dejar el lonche a papá, a la Alameda, tomaba un camión llamado «el plateado» (cobraba 10 centavos).

Figura 2. Cartel de la película *You'll never get rich* (1941).



Fuente: <http://www.imdb.com/title/tt0034409/mediaviewer/rm1540622080>

19. *¿Qué hacía después de la función? (café, nieve, cena o directo a casa...)*

Esperaba a papá para regresar a la casa. Enfrente de la Alameda había una nevería.

20. *¿Qué tan importante era el cine en esos años en Monterrey?*

Era una diversión muy sana, había teatro, el Teatro México, donde salían El Cascarita o Rómulo Lozano, el Chi Chas.

21. *¿Qué otras formas de diversión había cuando era niño(a)?*

El teatro, mucho béisbol, era lo que más se jugaba, la radio, la lucha libre.

22. *¿Eran más populares estas otras formas de diversión que ir al cine?*

Siempre se jugó mucho deporte...

23. *¿Cómo estaba la situación económica y política de la ciudad en los años de su infancia?*

La gente se asustaba porque decían «ya va a subir el dólar», en ese entonces estaba a 8 pesos, y se pagaba muy poco de los

servicios. No se ganaba mucho en los sueldos, pero el dinero valía (100 pesos por semana). Te sobraba para la diversión.

24. *¿Recuerda alguna recomendación de películas o salas de cine por parte de su familia, iglesia o escuela?*

La iglesia te recomendaba todas las películas de la Biblia, «Los 10 Mandamientos», «Caballo de Troya», había películas muy morales y mucha unión familiar, no te dejaban ver cualquier cosa.

25. *¿Recuerda alguna prohibición de películas o salas de cine por parte de su familia, iglesia o escuela?*

Recuerdo a la actriz Ana Luisa Pelufo, una actriz que hacía «desnudos», pero solo se veía la sombra y estaba prohibidísimo. No recuerdo el nombre de la película...

26. *¿Recuerda si esa película motivó alguna iniciativa de censura o protestas?, ¿de quién?*

Siempre ha existido, solo que ahora somos más «pasalones». Antes te censuraban todo eso, muy encubierto. Por ejemplo, las películas de Cantinflas tenían muchas indirectas «directas», te las escondían...

27. *¿Recuerda haberse emocionado mucho con alguna película o escena en particular?*

Las que más impactaban eran las películas donde nos quitaban nuestro territorio, de indios y vaqueros, presentaban a los indios como los malos, cuando éstos defendían parte de su territorio.

28. *¿Qué películas o escenas que vio de niño(a) recuerda que hayan tenido algún impacto en su vida?*

¿Impacto? la abertura del mar, cuando Jesucristo abrió para que pasara su «raza». No había tanta tecnología y era impactante cómo se abrió el mar [se refería a la película de *Los Diez Mandamientos*, donde actúa Charles Heston como protagonista de Moisés].

29. *¿Con qué asocia de su infancia sus experiencias de ir al cine? (por cómo era la ciudad, su casa estaba cerca de algún cine, iba con sus amigos de la escuela, con la familia, por la situación económica, la situación social, formas de entretenimiento de la época). (Aquí el entrevistado puede responder a varias situaciones).*

Jugaba deporte, fui capitán de voleibol, hacía los mandados, hacía de todo. Conocí al Piporro la primera vez que fue al cine el Edén, conocí a Los Bribones, conocí a Agustín Lara, a Roberto Rodríguez, a Rosita Arenas.

### *Etapas Dos: Juventud*

Figura 3. Cartel de la película *Ella y yo* (1951).



Fuente: <https://www.filmaffinity.com/en/film424798.html>

30. *¿Qué cines recuerda que había en la ciudad cuando era joven?*

El Monterrey, el Lírico, el Florida, el Elizondo, el Encanto, el Alameda, el Araceli, el Bernardo Reyes.

31. *¿Con quién asistía al cine?* (padres, amigos, familiares).

Con alguno de los amigos de barrio. Ya era la época de oro del cine mexicano.

32. *¿Qué tipo de películas le gustaban más?*

Por la época de oro ya salían películas dramáticas, de comedia musical y de chiste, como la película «Los dolores del río» [dice riéndose].

33. *¿Quiénes eran sus actores favoritos cuando era joven?*

Elsa Aguirre, Pedro Armendáriz, Arturo de Córdova, María Félix, Cantinflas.

34. *¿Estos actores influían en su forma de vida y en su forma de vestir?*

Es como en la actualidad de influyente. Influye cuando la película le llega al individuo, porque la persona sale creyéndose el personaje de la película.

35. *¿Qué tipo de películas recuerda haber visto más durante su infancia, mexicanas, americanas o europeas?*

Por lo regular te intercalaban películas «gringas» con películas mexicanas.

36. *¿Cuál era el precio del boleto de entrada?, ¿le parecía caro, barato?*

En el barrio, los fines de semana máximo era 1.50 y entre semana 40 centavos. En el centro se entiende que llegaba hasta los 2 pesos a veces entre semana.

37. *¿Cómo era la sala del cine a la que más le gustaba ir?, ¿por qué le gustaba esa sala?*

Cine Elizondo, por la decoración.

38. *¿Cómo se iba al cine? (caminando, en auto, en bici), ¿le quedaba alguno cerca de su casa?*

Cuando iba al centro en camión y si era en la colonia a pie.

39. *¿Qué hacía después de la función? (café, nieve, cena o directo a casa...)*

Por lo regular estudiaba. Estudié comercio en el Instituto de Ciencias Mercantiles.

40. *¿Qué tan importante era el cine en esos años en Monterrey?*

No había mucha distracción, por lo regular la gente se programaba para ir al cine, en ese entonces Monterrey estaba muy chiquito.

41. *¿Qué otras formas de diversión había cuando era joven?*

El béisbol y el deporte.



42. *¿Eran más populares estas otras formas de diversión que ir al cine?*

Eran las únicas maneras de diversión.

43. *¿Cómo estaba la situación económica y política de la ciudad en los años de su infancia?*

En los cincuenta y tantos el dólar subió a 12.50, pero en ese entonces estábamos a la par porque nuestra moneda tenía solidez. En ese tiempo no había devaluaciones o eran mínimas, porque había reserva de capital dentro del gobierno.

44. *¿Recuerda alguna prohibición de películas o salas de cine por parte de su familia, iglesia o escuela?*

Las películas mexicanas tenían muchas bases religiosas, siempre salían las vírgenes o el Cristo.

45. *¿Recuerda haberse emocionado mucho con alguna película o escena en particular?*

Con «Los Diez Mandamientos», que a pesar de no haber tecnología le pusieron mucha imaginación para hacer trucos. Iba con mi papá a ver documentales en el Cine Elizondo y veía cómo hacían los trucos de las películas, por ejemplo, las arenas movedizas. O cómo hacía sus trucos El Mago Houdini, «el gran escapista».

### *Etapas Tres: Adulto*

46. *¿A qué cines acostumbraba ir y por qué?*

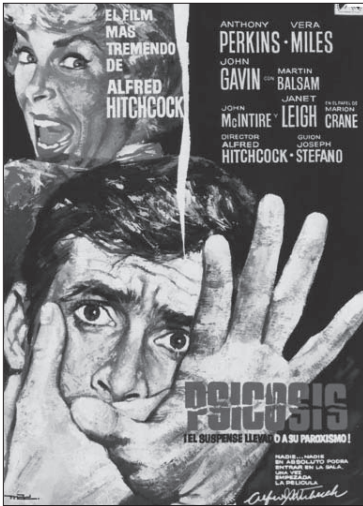
Por el título de las películas, si eran gringas, de vaqueros, en el centro, al Cine Lírico, el Reforma, el Florida, Cine Bernardo

Figura 4. Cartel de la película Los Diez Mandamientos (1956)



Fuente: <https://www.filmaffinity.com/en/film598480.html>

Figura 5. Cartel de la película *Psicosis* (1960).



Fuente: <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-1603/>

Reyes, el Encanto, el Alameda, el Cine Aracely, el Auto Cinema Futurama, entrabas al cine con los carros, yo iba con mis hijas y ahí mismo llevabas la cena, te estacionabas al lado de la bocina y no había necesidad de bajarse.

47. *¿Qué tipo de películas le gustaban más?*

Las bíblicas. Me gustaban todo tipo de películas, había de terror, «Psicosis», «Hasta el viento tiene miedo», con Marga López, la película de la Segunda Guerra Mundial que la filmaron cuando la invasión a Normandía, que murieron miles de gentes.

48. *¿Quiénes eran sus actores favoritos cuando era adulto?*

Había muchos. En lo bíblico Charlton Heston, Yul Brynner, Víctor Mature, Marilyn Monroe, Lana Turner, Rita Hayworth, Eva Gardner, el que fue presidente Ronald Reagan, el padre de Michael Douglas, Kirk Douglas, Paul Newman, Elizabeth Taylor, Jean Simmons, Frank Sinatra en las películas musicales, Fats Domino, negrito que cantaba muy bonito, y las orquestas de Miller; ésas eran muy buenas películas musicales.

49. *¿Estos actores influían en su forma de vida y en su forma de vestir?*

Sí, un ejemplo es James Dean, con su película «Rebelde sin causa», todos influyeron en la ciudad. La italiana Sophia Loren también influyó en las mujeres, su esposo era productor y director, y Claudia Cardinale. Aquí en México están los extranjeros que llegaron en la época de oro del cine, estaban Wolf Ruvinski, Antonio Badú, Miroslava Stern, que era yugoslava, el Shilinsky, ruso, Emilio Tuero, la esposa de López Portillo que era vedette, Sasha Montenegro.

50. *¿Qué tipo de películas recuerda haber visto más cuando adulto, mexicanas, americanas o europeas?*

Estaba variado, porque dentro de esas películas estaba Pedro Infante que era cine melodramático, «el torito», o mexicanas de los charros, «Allá en el rancho grande», una de las primeras películas mexicanas. Las películas de Marga López.

51. *¿Qué tan importante era el cine en esos años en Monterrey?*

Aquí, en Monterrey atraía a toda la sociedad, vino a revolucionar a todo el mundo entero. Así como la revolución industrial movió a toda la industria, máquinas a vapor, etc., así fue la revolución cinematográfica, porque se plasmó casi toda la historia del mundo, no sólo se tomaban temas bíblicos, hacían películas a nivel histórico, a nivel financiero, a nivel comercial, a nivel policiaco, a nivel bancario, como «Asalto al banco», había películas de un personaje llamado Chucho el Roto, que asaltaba bancos.

52. *¿En qué etapa de su vida considera que iba más al cine, cuando niño, cuando joven o ahora de adulto?, ¿a qué cree que se debe?*

Cuando niño y joven, por mi papá.

53. *Además de ir hoy a las salas de cine, ¿de qué otra forma ve ahora las películas?*

En televisión.

54. *¿Ver películas en casa ha modificado su experiencia de ir al cine?, ¿de qué forma?*

A medias, nada más.

Figura 6. Cartel de la película *El puerto de los siete vicios* (1951).



Fuente: <http://www.imdb.com/title/tt0043941/>

*Reflexiones finales*

El propósito de este capítulo fue presentar una breve reseña de los trabajos que dieron fundamento a una tendencia en los estudios fílmicos y de recepción cinematográfica que se ha venido consolidando en las dos últimas décadas: la Nueva Historia del Cine.

Sin pretender agotar la literatura sobre el tema, se resumen los principales trabajos cuyos autores, tanto pioneros como contemporáneos, han venido construyendo esta nueva manera de abordar la historia del cine que se observa como tendencia actual en los estudios de recepción cinematográfica.

Se presenta, también, una entrevista a una persona de la tercera edad, quien nos narra su experiencia de ir al cine cuando niño, de joven y ya en la edad adulta, lo que nos ilustra en la reconstrucción de una época histórica del cinematógrafo a través de sus memorias de la pantalla, sus rituales y anécdotas.

Este breve acercamiento fenomenológico a la experiencia guardada en la memoria de un sujeto, como la huella de luz que se grababa en la cinta negativa de una cámara fotográfica analógica, original e irreplicable en el tiempo y en el espacio, como las obras de arte, nos lleva a reflexionar en y revalorar el importante papel que ha tenido el cinematógrafo como alternativa de entretenimiento y socialización desde fines del siglo XIX hasta la época actual, y en la falta de estudios que den cuenta de ello en una ciudad tan grande y cosmopolita como lo es Monterrey. Fuera de algunos trabajos anecdóticos y archivos periodísticos, valiosos pero insuficientes, se ha documentado muy poco acerca de la distribución geográfica de las salas de cine en la ciudad, sobre el tipo de películas que se exhibían, cuánto duraban en exhibición y en qué circunstancias, así como sobre la conformación de rutinas y rituales de carácter social y familiar alrededor de la asistencia al cine y su evolución a través del tiempo.

De ahí el impacto de las contribuciones de esta línea de investigación y de las redes de colaboración que se han creado a nivel nacional e internacional en la reconstrucción de esta

nueva historia del cine, la no escrita, la de la memoria única e irrepetible de cada uno de nosotros.

## Referencias

- Abel, Richard (2004): «History can work for you, you know how to use it», *Cinema Journal*, 44 (1), pp. 107-112.
- Allen, Robert (1990): «From exhibition to reception: reflections on the audience in film history», *Screen*, 31 (4), pp. 347-356.
- Allen, Robert (2006): «Relocating American film history. The problem of the empirical», *Cultural Studies*, 20 (1), pp. 48-88.
- Bosséno, Christian-Mark (1995): «La place du spectateur», *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 46, pp. 143-154.
- Casetti, Francesco (1996), *El film y su espectador*, Segunda Edición (traducción de Anna I. Giordano). Madrid: CATEDRA, Signo e Imagen.
- Chong, Blanca; Ornelas, José Luz; Solís, Jazmín y Flores, Jessica (2016): «Las audiencias de cine en Torreón, Coahuila, México, durante las décadas 1940-1960», *Global Media Journal Mexico*, 13 (25), pp. 140-158.
- Eco, Umberto (1987): *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Hernández-Santaolalla, Víctor (2010): «De la Escuela de Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta», *Frame*, 6, pp. 196-218.
- Jancovich, Mark; Fraire, Lucy; Stubbing, Sara (2003): *The place of the audience. Cultural geographies of film consumption*. First Edition. London: British Film Institute, Edmunsbury Press, Suffolk.
- Kuhn, Annette (1999): «Cinema-going in Britain in the 1930's: reports of a questionnaire survey», *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 19 (4), pp. 531-543.
- Kuhn, Annette (2004): «Heterotopia, heterochronia: place and time in cinema memory», *Screen*, 45 (2), pp. 106-114.
- Kuhn, Annette; Biltereyst, Daniël; Meers, Philippe (2017): «Memories of cinemagoing and film experience: An introduction», *Memory Studies*, 10 (1), pp. 3-16.
- Nieto, Jorge; Tello, Alfonso; Rosas, María Eugenia y Biltereyst, Daniël (2016). «Exhibición, programación y contexto histórico-social en 1942», *Global Media Journal Mexico*, 13 (25), pp. 159-170.
- Lozano, José Carlos; Biltereyst, Daniël; Frankenberg, Lorena; Meers, Philippe; Hinojosa, Lucila (2012): «Exhibición y programación cinematográfica en Monterrey, México de 1922 a 1962: un estudio de caso desde la perspectiva de la Nueva Historia del Cine», *Global Media Journal Mexico*, 9 (18), pp. 73-94.
- Lozano, José Carlos; Meers, Philippe y Biltereyst, Daniël (2016): «La experiencia social histórica de asistencia al cine en Monterrey (Nuevo León, México) durante las décadas de 1930 a 1960», *Palabra Clave*, 19 (3), pp. 691-720.
- Maltby, Richard (2011): «New Cinema Histories», *Explorations in New Cinema History*. First Edition. UK: Wiley-Blackwell, pp. 3-40.
- Maltby, Richard; Biltereyst, Daniël and Meers, Philippe (2011): *Explora-*

- tions in *New Cinema History*. First Edition. UK: Wiley-Blackwell.
- Meers, Philippe; Biltereyst, Daniël; Van de Vijver, Lies (2008): «Lived Experiences of the Enlightened City (1925-1975). A large scale oral history project on cinema-going in Flanders (Belgium)», *Illuminace*, 1, (69), pp. 208-214.
- Meers, Philippe; Luzón, Virginia; Lozano, José Carlos; Cabeza, Elisabet (2014):» Metodologías de investigación para la Nueva Historia del Cine», en Francisco Ubierna y Javier Sierra (coords.), *Miscelánea sobre el entorno audiovisual 2014*, Fragua: Madrid, pp. 711-723.
- Staiger, Janet (1992). *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. USA: Princeton University Press.
- Van de Vijver, Lies; Biltereyst, Daniël (2013): «Cinemagoing as a part of everyday life. Memories of cinema-going in Ghent from 1930 to the 1970's», *Cultural Studies*, 27 (4), pp. 561-584.

## Cine mexicano y emociones: un estudio de recepción cinematográfica desde las Humanidades

### *Introducción*

El cine mexicano vive un buen momento. La Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (CANACINE) reportó que la producción de películas mexicanas en el 2018 fue de 184, de las cuales se estrenaron 116 (el *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2018*, reportó 186 largometrajes producidos y 115 exhibidos en las salas de cine comercial del país). La producción fue la más alta en la historia del cine nacional hasta ese año, incluso en el número de estrenos en las salas de cine.

La historia reciente del cine mexicano muestra que éste se recupera luego de una época de crisis resultado de las políticas adoptadas para integrarse al Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en 1994, ahora llamado T-MEC (Tratado entre México, Estados Unidos y Canadá). Entre las políticas adoptadas, la más crítica fue la de las modificaciones a la Ley Federal de Cinematografía relativa a la exhibición, ya que en la legislación vigente hasta 1992 se establecía que el 50% de las pantallas debían destinarse a la exhibición de películas mexicanas, pero con la reforma se redujeron al 10%. Esto devino en una caída de la producción y la exhibición y, por ende, en el menor consumo de películas nacionales.

A la vuelta de dos décadas y media de que entrara en vigor ese Tratado (1994), y en particular desde 2006, se ha visto que el cine mexicano se ha venido recuperando de manera sostenida, en parte debido a los estímulos gubernamentales establecidos a partir de 1997 para financiar la producción, pero en

mayor medida debido a la voluntad de los cineastas de no dejar morir a nuestro cine apoyados por algunos inversionistas que le apuestan a sus proyectos.

Así hemos visto que una nueva generación de realizadores está produciendo películas que están atrayendo de nuevo a los públicos a las salas de cine, públicos que también viven un cambio generacional, de tal manera que podemos decir que el cine mexicano vive una nueva Época de Oro en el siglo XXI.

Por un lado, películas comerciales como *No se aceptan devoluciones* (Eugenio Derbez, 2013) y *Nosotros los Nobles* (Gary Alzaraki, 2013), empezaron a atraer de nuevo a los públicos a ver cine mexicano, siendo aceptadas, comentadas y recomendadas. Por otro lado, el reciente Premio Óscar a la Mejor Película Extranjera, *Roma*, de Alfonso Cuarón (2018), son síntomas de que tanto nuevas generaciones de cineastas como de públicos están dando impulso a esta nueva época para el cine mexicano.

El propósito de este capítulo es presentar una mirada a la recepción que de las películas mexicanas recientes tienen estos públicos, jóvenes y adultos mayores, explorar las emociones que les provocan y los estados de ánimo que presentan antes y después de exponerse a estas películas, así como si experimentan identificación con los personajes. Algunas de ellas, como las mencionadas *No se aceptan devoluciones* y *Nosotros los Nobles*, son películas que tuvieron gran éxito comercial primero en la taquilla de los cines, luego se exhibieron en la televisión abierta y ya circulan en plataformas de Internet para quien quiera verlas. Otras, como la mencionada *Roma*, empezaron a exhibirse primero en plataformas digitales como Netflix y luego pasaron a las salas de cine comercial, fenómeno que también está modificando los modos tradicionales de exhibición y de recepción de los espectadores.

Estas nuevas películas, en su mayoría del género de comedia, tienen como trama situaciones de la vida cotidiana en la que se ven involucrados distintos sectores sociales, quienes viven problemáticas económicas, sociales y culturales que emocionan y con las que se identifican los espectadores, además



de contar con actores y actrices reconocidos en el ambiente cinematográfico mexicano. De ahí que el objetivo de esta investigación sea explorar de qué manera influyen estas nuevas películas mexicanas en las emociones y estados de ánimo de los espectadores, qué factores están detrás de estas manifestaciones y si los espectadores encuentran elementos de identidad con los personajes.

Las preguntas que dieron origen al estudio fueron: ¿qué emociones despiertan las nuevas películas mexicanas en los espectadores jóvenes y adultos mayores?, ¿cuáles son los estados de ánimo de los espectadores asociados a la recepción cinematográfica de estos filmes?, ¿qué elementos de identidad encuentran en los personajes y situaciones que se ven representados?, ¿existen diferencias entre los procesos de recepción cinematográfica de jóvenes y adultos mayores?, y si existen ¿cuáles serían éstas?

Este estudio es conveniente porque los trabajos de recepción cinematográfica son escasos tanto en el campo de la comunicación como en el de los estudios fílmicos, y si bien existen datos estadísticos que nos describen de manera cuantitativa los alcances en asistencia e ingresos en taquilla de estas películas, no nos dicen mucho acerca de cómo las interpretan o significan sus espectadores.

En su aspecto metodológico, esta investigación utiliza el método mixto empleado por Anna María Fernández (2016), quien realizó un estudio similar en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, haciendo algunos ajustes a los instrumentos de medición facilitados por la investigadora para adecuarlos al contexto de la ciudad de Monterrey, Nuevo León.

Las delimitaciones de esta investigación se suscriben a analizar los procesos de recepción de dos películas: *No se aceptan devoluciones* y *Nosotros los Nobles*. Se seleccionaron estas dos películas por considerar que su contenido es pertinente para los propósitos del estudio porque fueron las que obtuvieron el mayor ingreso de taquilla en el 2013 y siguen disponibles en diversas plataformas. Las variables de análisis serán las emociones, estados de ánimo e identificación con los personajes que

se derivan de los procesos de recepción de espectadores de dos grupos etarios, adultos mayores y jóvenes.

*Elementos para una aproximación teórica de la recepción cinematográfica desde las Humanidades*

Según Víctor Hernández-Santaolalla (2010), en el ámbito literario es reconocido que Hans Robert Hauss fue quien primero se refirió a una Teoría de la Recepción (o Estética de la Recepción) en su conocida conferencia dictada en la Universidad de Constanza en abril de 1967, titulada *La historia literaria como una provocación a la ciencia literaria*, a través de la cual invita a reescribir la historia de la literatura a partir del proceso de recepción de los lectores de las obras, más que sobre las obras en sí mismas.

Hauss, junto a Wolfgang Iser y Hans-George Gadamer (citados en Hernández-Santaolalla, 2010), sentaron las bases de un cambio de paradigma en la visión histórica de la literatura, cambio que significó un partaguas en la concepción de la obra de arte literaria que se descentra de sí misma para enfocarse ahora en la interpretación y significado que le confiere el lector, lo que se realiza en el proceso de recepción. En este sentido, la obra se construye y reconstruye por el lector con base no sólo en las características del texto, sino también del propio lector y su contexto, en otras palabras, de su «horizonte de expectativas». En estos principios se funda lo que se conoce como teoría de la recepción.

Una de las principales novedades de la teoría de la recepción es la negación de que los textos posean un significado objetivo y unívoco, aquel que le confirió su autor y que permanecerá inalterable a lo largo del tiempo. De esta forma, lo que promueven Jauss y sus colegas teóricos de la Universidad de Constanza es, ante todo, una *rehabilitación del lector* (citado en Hernández-Santaolalla, 2010: 203), pues es éste quien, dependiendo de su situación (horizonte de expectativas) actualizará, de una forma u otra, dichos textos.

La idea del «horizonte de expectativas» nace de las aportaciones de Hans-Georg Gadamer, pero es Karl Mannheim, sociólogo, quien precisa más el término; éste explica cómo un conjunto de normas estructura el pensamiento de una sociedad en un espacio-tiempo concreto. Este horizonte de expectativas está dividido en dos: la expectativa del autor (fijo) y la del receptor (que cambia conforme las generaciones y cambios sociales), lo que explicaría, en su caso, las diferencias que pudiera haber entre los procesos de recepción fílmica de espectadores de distinto sexo, edad, educación, estrato socio-económico valores culturales.

Las teorías de la recepción, centradas en los efectos que provoca el consumo cinematográfico, subrayan las diferentes facetas de la experiencia fílmica. Esto se explica así: el significado de un texto no viene impuesto por ninguna instancia, sino que se ajusta en cada caso en una negociación con los marcos de referencia, las motivaciones y la experiencia de la propia persona o receptor; en pocas palabras, el significado del texto es la experiencia de cada lector.

Estos principios, generados primero desde la literatura, sumados luego a las contribuciones provenientes de la semiótica, la sociología, el psicoanálisis y la psicología cognitiva, sentaron las bases para una naciente teoría de la recepción cinematográfica que han contribuido a consagrar, entre otros autores, Umberto Eco, Janet Staiger, Robert Allen y Douglas Gomery, y Lauro Zavala (en México).

Las principales aportaciones de estas contribuciones se pueden resumir en: a) el espectador no existe de modo abstracto, sino que ha de ser considerado en su marco cultural e histórico, es decir, que el espectador es una construcción social; b) el significado del texto depende del contexto social del espectador; c) hay una dialéctica negociadora entre la ideología propuesta por el texto y la propia situación social del espectador; y d) el estudio sobre el consumo de películas ha de ser empírico.

### *La emoción fílmica*

En un análisis de las teorías cinematográficas que abordan el tema de las emociones, Imanol Zumalde (2011) señala que no se dispone de una idea consensuada acerca del modo en el que los textos fílmicos activan, promueven y administran la emotividad del espectador, enfatizando que existe una bipolaridad entre las teorías enfocadas al lector y su contexto, y las orientadas sólo al texto.

Entre las primeras están las derivadas de la psicología, desde donde se expone que la emoción es producto de la confluencia de factores físicos y mentales. Plutchik (citado en Zumalde, 2011: 4), menciona que se trata, si se prefiere, de un estado anímico o una experiencia afectiva compleja que comprende cierto estado de conciencia y determinadas reacciones fisiológicas y que las discrepancias entre los expertos son a la hora de calibrar las relaciones y vínculos entre esos factores psicológicos y orgánicos de la emoción.

Por su parte, William James y Carl Lange (citados por Zumalde, 2011), desarrollaron una teoría llamada teoría somática o periférica de las emociones, donde afirmaban que los estímulos provocaban alteraciones fisiológicas en el organismo, de lo que derivaba el estado de conciencia, donde el *timing* de la emoción comprendería dos estadios, uno fisiológico y otro anímico, unidos por una relación causa-efecto.

En otra perspectiva, Walter Cannon y su discípulo Philip Brad (también citados en Zumalde, 2011), afirmaron que la experiencia emocional y la alteración fisiológica no ocurren en una relación causa-efecto, sino que, integrando el papel del sistema nervioso central, en especial del tálamo en las emociones, transformaron el modelo mecánico de James y Lange por uno interactivo, donde las respuestas física y psicológica se desencadenan simultáneamente y en acción conjunta.

La hipótesis de Cannon-Brad es la más aceptada en la ciencia psicológica hoy en día y se nos ofrece como base operativa para explicar el fenómeno de la emoción estética, asociada a la emoción fílmica. Por lo pronto sabemos que esa amalgama

de fenómenos psicológicos y respuestas orgánicas es la reacción de nuestro organismo a un estímulo interno o externo, en este caso nos referimos a la película como estímulo en la interacción del sujeto con el texto (la película), su lectura e interpretación.

El cognitivismo vino a revolucionar los argumentos de las teorías psicológicas y psicoanalíticas de la época que veían al espectador fílmico como un sujeto pasivo, destacando en su lugar el papel activo del espectador y su participación en la decodificación y las experiencias afectivas vinculadas a la visión de las películas: la emoción fílmica forma parte de un ciclo combinado de percepción, cognición y acción, lo cual supone un sujeto activo que experimenta un circuito causal que conduce de los mecanismos perceptivos a la respuesta emocional, pasando por el procesado cognitivo.

Greg W. Smith (citado en Zumalde, 2011: 13) resume con bastante precisión las virtudes del enfoque cognitivo cuando afirma que el estudio de las emociones fílmicas ha de abordar en extenso todos los mecanismos que la provocan, desde la iluminación a las convenciones de género, pasando por la puesta en escena, la gestualidad de los actores, la gestión de la cámara, el sonido, la música, los recursos narrativos, englobando estos factores o agentes en el concepto de *estilo*, los que provocan las reacciones afectivas en el espectador cinematográfico. A su entender, dice Smith, la película no hace sentir a la gente, sino que les invita a sentir de determinada manera y el espectador puede o no aceptar este ofrecimiento.

### *Identificación y emociones en la experiencia cinematográfica*

En otro orden de ideas, pero también en el contexto de las teorías de la recepción, están las teorías que vinculan las emociones al sentido de identificación, es decir, que el espectador se sienta identificado con alguno de los personajes de una película tiene que ver también con las emociones que éste despierte en él o en ella.

En la actualidad existe un amplio consenso al afirmar que la identificación con los personajes (o con los protagonistas,

en plural) constituye un concepto central para comprender y explicar los procesos y efectos de las obras de ficción asociadas a un entretenimiento mediático como el que ofrece el cine, según Juan José Igartúa y Carlos Muñiz (2008).

La identificación con el personaje es un mecanismo en el que las personas experimentan una narración desde dentro, como si lo sucedido en la película les estuviera pasando a ellos. Existen varios conceptos multidimensionales que explican diferentes procesos, entre estos están: empatía emocional, empatía cognitiva, la absorción en el relato y la atracción personal hacia los personajes. Explicando:

1. Empatía emocional: la capacidad de sentir lo que los personajes sienten.
2. Empatía cognitiva: tomar la perspectiva del personaje (ponerse en sus zapatos).
3. La absorción en el relato: la sensación de sentirse el personaje y la pérdida de autoconciencia.
4. La atracción personal hacia los personajes: tiene tres subprocesos que son la valoración positiva, la percepción de similaridad y el hecho de querer ser como los personajes (Igartúa y Muñiz, 2008).

La identificación es un proceso imaginativo y no una emoción o actitud. La persona tiene una pérdida de autoconciencia paulatina y el remplazo temporal de la identidad propia por el del personaje. Esta identificación se puede interrumpir cuando el espectador es consciente de sí mismo por situaciones externas, un estímulo o la finalización de la película.

Igartúa y Muñiz (2008) señalan que el entretenimiento mediático balancea de manera positiva el concepto de disfrute, se iguala con la experiencia de estados emocionales placenteros por el consumo de una película determinada. Sin embargo, hay productos de ficción que están diseñados para estimular estados emocionales negativos, como lo serían las películas de terror.

*Cine y emociones en Guadalajara: un estudio antecedente*

Un estudio relativamente reciente de Anna María Fernández señala que, «cuando salimos de ver una película pensamos y sentimos, revivimos y hablamos, se pudiera decir que todavía danzamos con las frases, las imágenes, la música, los escenarios, los colores...» (Fernández, 2016: 532). El cine causa emociones, percepciones e involucra los sentidos, destaca la autora, tiene una habilidad para juntar masas y es un instrumento para el conocimiento de la sociedad, sus reflejos y conductas. Desde la perspectiva de la comunicación crea y recrea, influye y educa, comunica y socializa, mueve y conmueve.

Fernández (2016) llevó a cabo un estudio de la recepción cinematográfica en Guadalajara de dos películas mexicanas que describen ciertas situaciones del país: *El Infierno* (Estrada, 2010) y *Hecho en México* (2012). Su investigación se centró en profundizar en las emociones que despertaron estas dos películas tanto en jóvenes como en personas de la tercera edad. Utilizando una técnica mixta, un sondeo preliminar y luego la técnica de los grupos focales, la investigadora trabajó con cuatro grupos durante 2014 y 2015. Primero les aplicó un cuestionario previo al visionado de la película y posterior al visionado realizó *focus group* con los dos grupos etarios.

Como parte de sus resultados, la investigadora encontró que a los mayores les agrada el cine en general y el mexicano en particular, y dicen acudir a las salas donde se proyectan películas mexicanas varias veces al año, las ven también en televisión, video o computadora, los géneros de comedia, el cine social e histórico, romántico y musical, son los que más les agradan.

En el caso de los jóvenes, éstos acostumbran ver películas mexicanas tanto en salas cinematográficas como en los dispositivos electrónicos, y los géneros acción/aventura, social/histórico, suspenso/misterio, comedia y ciencia ficción son los que más aprecian, según declararon.

Entre sus conclusiones, la autora destaca que entre los adultos mayores sobresale la reflexión más profunda, menos automática y lineal, menos ideologizada, más densa y pensada,

tamizadas por el conocimiento empírico y las experiencias a lo largo de la vida. En cambio, entre los jóvenes prevalece «la frescura de la inocente sorpresa, la diversidad de interpretaciones, el gusto por lo bueno de la vida, o en ocasiones una ideología hipercrítica enquistada en ocasiones» (Hernández, 2016: 592).

### *Método*

El presente estudio se llevó a cabo tomando como ejemplo el estudio de Fernández (2016) realizado en Guadalajara. Es una investigación con un enfoque mixto, utilizando las técnicas de la encuesta y el *focus group*, el cual se realizó en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, durante el semestre enero-junio de 2018 y donde se utilizaron las películas *No se aceptan devoluciones* (Eugenio Derbez, 2013) y *Nosotros los Nobles* (Gary Alazraki, 2013) para analizar su recepción cinematográfica entre dos grupos etarios, jóvenes y adultos mayores.

Se contactó a la investigadora Fernández vía correo electrónico para hacerle saber que se quería realizar una investigación semejante a la realizada por ella, en lo cual estuvo de acuerdo, incluso nos proporcionó los instrumentos que utilizó, los que se adecuaron al contexto de esta investigación (ver Referencias).

Los supuestos de partida fueron los siguientes:

- Los jóvenes y adultos mayores experimentan diferentes emociones y estados de ánimo al exponerse al visionado de las películas mexicanas.
- Las personas mayores de edad muestran mayor empatía hacia los personajes de estas películas que los jóvenes.
- Las personas mayores de edad se sienten más identificados con los personajes que los jóvenes.

El universo de estudio fueron dos grupos etarios diferentes, jóvenes y adultos mayores. Los jóvenes de entre 18-25 años y los adultos mayores de entre 55-98 años. La muestra fue de seis grupos, tres de cada rango etario, el tamaño total de la muestra fue de 35 jóvenes y 41 adultos mayores. En ambos grupos eta-



rios se cuidó que hubiera paridad de género. Ambas muestras se seleccionaron de manera discrecional, utilizando el método de «bola de nieve» en el caso de los jóvenes para reunirlos, y con los adultos mayores se recurrió a vecinos y familiares, así como a estancias y asilos para reclutar a los participantes, con autorización de sus cuidadores.

Las técnicas que se emplearon fueron la encuesta y el *focus group*, y los instrumentos un cuestionario inicial, el cual se aplicó antes del visionado de la película, y una guía de preguntas, una grabadora y un diario de campo para documentar la relatoría de los *focus group* realizados luego de ver la película. Con ayuda de un grupo de estudiantes de 6º semestre de la licenciatura en ciencias de la comunicación, se integraron equipos de trabajo para participar en el proyecto. El estudio se llevó a cabo durante el semestre enero/junio 2018.

Como procedimiento para el trabajo de campo, a tres de los grupos se les aplicó primero un cuestionario previo a la visión de la película *No se aceptan devoluciones* para determinar sus estados de ánimo antes de ver la película, se les exhibió la película y luego se realizó la discusión grupal al finalizar ésta. A los otros tres grupos se les aplicó el mismo procedimiento con la película *Nosotros los Nobles*. Se escogieron estas dos películas por la gran aceptación que han tenido entre el público, como se señaló en la Introducción.

Posterior a la realización del trabajo de campo se hizo la codificación de los cuestionarios previos y se redactaron las transcripciones correspondientes para su ulterior análisis e interpretación y con ello hacer la comparación entre el antes y el después de ver las películas.

### *Resultados*

En total participaron 76 personas en el estudio, 35 jóvenes y 41 adultos. Los adultos provenían de los municipios de Monterrey, Guadalupe, Apodaca, Santa Catarina y Zuazua; los jóvenes eran de los municipios de San Nicolás, Monterrey, Gua-

dalupe, Escobedo, Apodaca, San Pedro. La mayor parte de la muestra era de clase media.

De los jóvenes, 24 dijeron contar con estudios universitarios, uno con estudios técnicos y 10 con bachillerato. De los adultos, sólo 7 dijeron contar con estudios universitarios, 11 con educación primaria, 8 con secundaria, 3 con bachillerato, 7 estudios técnicos, 5 no estudiaron.

### *Resultados del cuestionario previo a la visión de las películas*

Los resultados de la aplicación de los cuestionarios previo a la exhibición de la película fueron los siguientes.

*¿Le gusta el cine?*

De las 76 personas, sólo tres adultos mayores contestaron que «no», el resto de los adultos mayores y todos los jóvenes respondieron que «sí».

*¿Cuántas veces va al año a las salas de cine?*

Aquí 24 adultos mayores respondieron que de 1 a 5 veces al año, 7 van de 5 a 20 veces, 4 más de 20 veces, 3 nunca y uno no contestó. En el caso de los jóvenes los resultados fueron muy diferentes: 9 van de 1 a 5 veces al año; 12 van de 5 a 20 veces; 16 van más de 20 veces; ninguno contestó no ir nunca.

Siguiendo con otra pregunta donde se evidencia la brecha generacional y como la tecnología ha alcanzado el modo de vida de las personas:

*¿Con qué frecuencia acostumbra a ver películas en la televisión o videos o computadoras en tu casa?*

De los 41 adultos mayores, 13 contestaron que de 1 a 5 ocasiones ven películas en la televisión, videos o computadora en casa; 6 las ven de 5 a 20 veces; 6 más de 20 veces. De los 35 jóvenes, 15 contestaron de 5 a 20 veces por año; 13 más de 20 veces; 6 de 1 a 5 ocasiones y sólo uno contestó que nunca.

*¿Qué tipo de películas prefiere?*

De los adultos mayores, 15 contestaron que la comedia, 10 de drama, 9 de aventuras, 9 románticas, 6 de terror y 3 de tipo social. Entre los jóvenes, también el género comedia fue el más

recurrente con 13 frecuencias, 9 de aventuras, 7 de drama, 6 románticas y de terror, y 5 de tipo social. Los dos grupos etarios coincidieron en que el tipo de película que prefieren es el de la comedia.

*¿Le gusta el cine mexicano?*

A esta pregunta contestaron que «sí» 38 de los adultos mayores y 26 de los jóvenes.

*¿Cómo se siente usted como mexicano?*

Esta pregunta era abierta. Entre los adultos mayores predominaron los sentimientos de «orgulloso», «feliz», «contento», y en menor medida «decepcionado» y «defraudado». Entre los jóvenes también predominó el sentimiento de «orgulloso», y pocos contestaron «me da igual».

*¿Cuál diría que es su estado de ánimo hoy?*

Las opciones de respuesta eran «positivo», «negativo», «ni positivo ni negativo». De los adultos mayores, 34 contestaron que se sentían «positivos», sólo 3 dijeron que «negativos». Entre los jóvenes, 22 contestaron que «positivos» y 7 que «negativos». Interesante el contraste de respuestas, si consideramos que la mayor parte de los adultos mayores que participaron en el estudio viven en estancias y asilos.

*¿Qué emoción experimenta más habitualmente en su vida?*

Entre los adultos mayores, 29 dijeron que «alegría», 7 «afecto/amor», 2 «tristeza», 2 «miedo», y solo uno «enojo»; 18 de los jóvenes dijeron que «alegría», 10 contestaron que «afecto/amor», 4 «enojo», 2 «miedo» y sólo uno «tristeza». Otra respuesta interesante, donde se constata la diferencia entre adultos mayores y jóvenes, los adultos mayores experimentan más alegría que los jóvenes.

*¿Tiene esperanza de que el futuro para México sea mejor que ahora?*

27 de los adultos mayores piensan que «va a ser mejor que ahora», 8 que «va a ser igual» y 6 «peor que ahora». Entre los jóvenes hay menos esperanza, 16 contestaron que «va a ser igual que ahora», 11 «mejor» y 8 «peor».

*¿Cuáles son los principales problemas que enfrenta México actualmente?*

Aquí las opciones de respuesta no eran excluyentes, los participantes podían contestar más de una opción. Para 24 de los adultos mayores fue la «inseguridad», 16 contestaron que la «economía», 13 la «corrupción», 3 la «educación» y uno «otros». De los jóvenes, 25 dijeron que la «corrupción», 19 la «inseguridad», 6 la «educación», 4 la «economía», y 8 mencionaron «otros». Aquí vemos diferencias en la percepción y jerarquización de los problemas que aquejan al país, mientras que más de la mitad de los adultos mayores contestaron que es la «inseguridad», para los jóvenes es la «corrupción».

### *Resultados de los focus group*

Filme: *Nosotros los Nobles*

Sinopsis: es una película (género comedia) mexicana, dirigida por Gary Alazraki y escrita por los guionistas Adrián Zurita y Patricio Saiz.

Tres jóvenes viven mimados junto a su padre, un rico empresario, pero no pueden acceder a la fortuna familiar y son obligados a buscar trabajo. Cuando Germán Noble (Gonzalo Vega), el padre, se da cuenta que los haraganes de sus hijos, Javi (Luis Gerardo Méndez), Bárbara (Karla Souza) y Charlie (Juan Pablo Gil), están tirando sus vidas por la borda, decide fingir la quiebra de su empresa para darles una lección, haciéndoles creer que todas sus propiedades fueron embargadas: los deja sin coches, celulares y tarjetas de crédito, los lleva a vivir a un vecindario pobre, los hace cambiarse de apellido y cortar contacto con todos sus amigos para salir adelante haciendo algo que ninguno de ellos había hecho antes... trabajar. Será bajo esas condiciones donde los hijos de Germán aprenderán cuál es su valor sin un apellido, fortuna y posición social. Mientras que el propio Germán aprenderá una lección: su error no fue educar a sus hijos con mano suave, sino que prefirió ser empresario ser papá.

### *Adultos mayores*

A continuación se presentan los resultados del grupo de discusión de los adultos mayores a quienes se les expuso al visionado de la película *Nosotros los nobles*. Se hizo una selección de las respuestas más significativas para el propósito del estudio.

¿Les gustó la película?

*Sí, fue una película con mucho mensaje (Adelina.)*

*Sí, porque es una muestra de valores familiares que al paso del tiempo se degradan (Gilberto).*

¿Cómo se sienten después de haber visto la película?

*Bien, porque en la historia se rescatan muchos valores (Elsa).*

*Contentos de ver una película con muy bonito mensaje de la familia, aunque hay hijos que los padres todavía los están manteniendo en lugar de ponerse a trabajar (Adelina).*

*Así es la vida, cuando los hijos crecen, los padres aprendemos de ustedes, al final del día todos aprendemos lecciones a través de fracasos y triunfos (Martín).*

¿Qué emociones sienten después de ver la película?

*Alegría (Roberto).*

*Alegría (Delia).*

*Yo sentí mucha emoción, es una película que refleja las cosas de la vida (Socorro).*

*De todo un poco, son unos sentimientos encontrados, pero muy bonitos de la película (Ramiro).*

¿Qué emociones eran las más intensas mientras veían la película?

*Enojo cuando a mediados de la película el personaje de Peter quiso extorsionar al padre (Pilar).*

*Enojo por el tema de acoso sexual laboral (Gilberto).*

*Sentí enojo cuando la mujer se aprovecha del muchacho (Roberto).*

¿Cuál es su estado de ánimo después de ver la película?

*Me hace recordar toda mi vida después de ver la película, alegría y un poco de tristeza porque no valoramos nada (Juan Manuel).*

*Tuvo un impacto positivo (Regino).*

*Me sentí reflexivo, por la problemática que pasaba de la familia (Sergio).*

*Los padres deben de enseñar a los hijos a no darles todo a manos llenas, a ganarse sus propias cosas y a respetar lo que tienen (Juany).*

¿Cómo se siente como mexicana después de haber visto la película?

*Me vi reflejada en la historia, en mi familia somos muchísimos y nos inculcaron a ganarnos nuestras propias cosas (Ana).*

*Me siento bien como mexicana, ser correctos, humildes y trabajadores son las enseñanzas que los padres deben de darles a los hijos (Francisca).*

*Equivocarse es parte de crecer y así se aprende (Martín).*

¿Se siente identificado con algún personaje?

*Me sentí identificado con el papá (Martín).*

*Me sentí identificado tanto con el padre como con los hijos (Roberto).*

*Con los jóvenes que saben mucho y un poco a la vez (Adelina).*

¿La película les ha hecho reflexionar sobre un tema en particular? ¿Qué tema o temas?

*Fue una experiencia idónea, no debemos darle todo a los hijos, debemos saber darles con medida y hacerlos hombres de bien (Pilar).*

*A los hijos que enseñaron a trabajar y a respetar, en México no hay valores porque muchos de los jóvenes de hoy, no respetan a sus mayores (Roberto).*

¿Qué valores enseña la película?

*Valoremos mucho o poco lo que tenemos y lo que nuestros padres hacen por nosotros (Delia).*

*El valor más grande fue la solidaridad (Ana).*

*Tenemos que portarnos bien con los demás y no andar deseando lo que no es de uno, amor, respeto. La gente que gobierna ya no respetan a nadie, ya no hay respeto, se pone a decir que no son letrados y que esto y que el otro en lugar de decir cómo vamos a resolver todo (Adelina).*

¿Cuál es el mensaje que la película transmite sobre el país?

*Nos plantearon un México con esperanza (Sergio).*

*Todavía hay gente buena a pesar de todo (Juany).*

*Quiere que el país se levante un poco o mucho (Socorro).*

*Estos problemas vienen corriendo muchas generaciones atrás, no es algo nuevo (Gilberto).*

*A quienes les va servir a las nuevas generaciones (Roberto).*

### *Jóvenes*

¿Les gustó la película?

*Sí, es una idea muy original (Leyva).*

*Refleja el ámbito social que se presenta en México (Luis).*

*Y que buena onda que sea mexicana porque siempre son mejores las películas extranjeras existen mexicanas y están bien feas (Adlemi).*

¿Cómo se siente después de haber visto la película?

*Todas las personas del grupo coincidieron con el mismo sentimiento, de estar bien después de ver la película.*

¿Qué emociones sienten después de ver la película?

*Afecto (Mariana).*

¿Qué emociones eran las más intensas mientras veía la película?

*Todas las personas del grupo coincidieron con el mismo sentimiento, de alegría.*

¿Cuál es su estado de ánimo actual?

*Todas las personas del grupo coincidieron con el mismo sentimiento, positivo.*

¿Cómo se siente como mexicana al haber visto la película?

*No creo que afecte mucho en la cultura (Leyva).*

*Yo creo que no lo vemos tan marcado porque ninguno percibe ingresos súper altos como los de la película (Adlemi).*

¿Se siente identificado con algún personaje?

*Creo que con todos o sea te cuentan muy bien la historia de todos y pues te lo relatan de una manera que hace que les tengas cierto aprecio a los personajes (Leyva).*

¿Qué valores enseña la película?

*Responsabilidad (Óscar).*

*Perseverancia (Adlemi).*

*Creo que la honestidad (Cynthia).*

*Mentira (Adlemi).*

*Inocencia (Luis).*

¿Cuál es el mensaje que la película transmite sobre el país?

*No habla tanto de México, te muestra como dos caras ¿No? O sea, no es México como tal, los ricos y los pobres (Adlemi).*

*Transmitir humildad y perseverancia. (Luis).*

Filme: *No se aceptan devoluciones*

Sinopsis de la película: *No se aceptan devoluciones* es una película mexicana de comedia dramática, protagonizada, co-escrita y dirigida por el actor y comediante mexicano, Eugenio Derbez. Valentín (Eugenio Derbez) es el soltero más mujeriego de Acapulco, hasta que un día, una mujer de su pasado deja un bebé en su puerta y desaparece. Valentín decide ir a Los Ángeles en su búsqueda, pero en vez de encontrar a la madre, encuentra un hogar para él y su hija Maggie (Loreto Peralta). Siendo un papá sin experiencia, educa a Maggie y a la vez se establece como uno de los mejores especialistas de Hollywood, con su hija como su mayor admiradora. Mientras ella crece, Valentín también se ve obligado a madurar, convirtiéndose en un verdadero hombre. Pero cuando la niña cumple 7 años y aparece la madre biológica de Maggie, Valentín se da cuenta de que está a punto de perder a su única familia y a su mejor amiga, su hija.

*Adultos mayores*

¿Les gustó la película?

*Hay algunos valores que no se pierden, en ese caso me gusta que dice que el amor se gana. No necesariamente de padres a hijos, o sea que el hecho de que las personas hagan eso te hacen soberano (Nelly).*

*A mí me gustó mucho. Tiene muy bonito mensaje de amor (Rosy).*

¿Cómo se sienten después de haber visto la película?

*Pues bien, nomás no me gustó cuando se murió la niña [llora] (Eugenia).*

*No me gustó la parte en inglés (Víctor).*



*Más o menos, con sentimientos encontrados (Humberto).*

¿Qué emociones sienten después de ver la película?

*Pues tristeza después de ver la película (Rosy).*

*Algo de tristeza y alegría a la vez (Humberto).*

*Sí estaba divertida pero el contenido más que nada y ya al final lo que te va dejando es el mensaje (Nelly).*

¿Qué emociones eran las más intensas mientras veía la película?

*Pues alegría y después ya tristeza (Paty).*

*Tristeza y enojo. Tristeza porque se murió la niña y enojo porque se la quería quitar a la niña (Coco).*

*Enojo (Elva).*

¿Cuál es su estado de ánimo actual?

*El grupo coincidió que se sentía positivo.*

¿Cómo se sienten como mexicanos al haber visto la película?

*Yo satisfecha, de saber que sí se pueden hacer bien las cosas porque casi siempre predomina lo negativo y lo bueno o lo positivo pocas veces se da a conocer. Se resalta lo bueno (Rosy).*

*Me siento triste de ver que los mexicanos emigran a otros países para salir adelante (Félix).*

*Me siento identificado porque los mexicanos logramos mucho con nuestro esfuerzo (Humberto).*

¿Se siente identificado con algún personaje?

*Con Valentín, porque para mí la familia es muy importante (Félix).*

*Yo sí, con Eugenio Derbez, porque mis hijas para mí son todo. Es que uno haría cualquier cosa por los hijos. Lo mismo que haría él, yo creo que así (Rosy).*

¿Qué valores enseña la película?

*Responsabilidad (Carmina).*

*La responsabilidad e irresponsabilidad también (Elva).*

*El amor (Mary).*

*La fe, alegría, amor (Humberto).*

*La justicia (Eugenia).*

*Honestidad, amor, responsabilidad (Félix).*

¿Cuál es el mensaje que la película transmite sobre el país?

*Pues es positivo por la zona donde se filmó la película, un lugar*

*en la playa para atraer más turismo y que te puedes ir de raid con un trailero (Víctor).*

### *Jóvenes*

*¿Les gustó la película?*

*Sí, porque es como una lección de vida (Lorena).*

*Me resultó una buena película, está muy interesante (Claudia).*

*Para mí es una buena película por el guión, no es un guión común donde te dan lo que esperas ¿no?, sino que sí tiene un cambio en la trama, un plot twist bueno (Sujeto 4).<sup>1</sup>*

*Nos enseña cómo enfrentar la vida (Regina).*

*Nos enseña todas las oportunidades que nos da la vida (Samantha).*

*A mí me gustó mucho porque propone ideas nuevas al cine mexicano (Ángel).*

*Mi opinión acerca de la película es que me gusta mucho porque te hace como, no tengo palabras la verdad, este, me gustó porque no te esperas el final de la película, vaya (Karen).*

*Es muy emotiva la película (Camila).*

*Habla sobre las responsabilidades (Ángel).*

*¿Cómo se sienten después de haber visto la película?*

*En una palabra, amoroso (Bryan).*

*Indiferente (Hugo).*

*Pues sensible (Sujeto 4).*

*Me siento agradecido (Sujeto 5).*

*Sensible (Tere).*

*Sí, conmovida (Dany).*

*Pensativo (Jorge).*

*Nostálgica (Lorena).*

*¿Qué emociones sienten después de ver la película?*

*Alegría (Tere).*

*Alegría (Andrea).*

<sup>1</sup> En este grupo algunos de los participantes jóvenes pidieron que no se mencionaran sus nombres en el estudio, por lo que se identifican como Sujeto #.

*Un poco de tristeza (Dany).*

*Tristeza y nostalgia (Ángel).*

*Tristeza (Jessica).*

*Tristeza (Camila).*

*Tristeza con algo de felicidad (Jorge).*

*Nostalgia (Tony).*

*Amor (Diana).*

*Alegría (Sujeto 4).*

¿Qué emociones eran las más intensas mientras veía la película?

*Sentido de paternidad (Ángel).*

*Enojo (Claudia).*

*Más que nada nostalgia (Karen).*

*Alegría (Regina).*

¿Cuál es su estado de ánimo actual?

*Neutral (Andrea).*

*Pensativa (Lorena).*

*Pensativa y conforme (Samantha).*

*Reflexivo (Jorge).*

*Ni una ni la otra, no me dejó nada. Porque realmente es una película que no me deja nada, y creo que tampoco nada dentro de la cinematografía mexicana (Hugo).*

*Súper positivo porque me hace pensar mejor las cosas y recapacitar otras (Bryan).*

*Pues yo me siento, así como negativo, pues te pones a pensar en «qué miedo, te puedes morir siendo niño, se te va la vida así» (Sujeto 3).*

¿Cómo se sienten como mexicanos al haber visto la película?

*Indiferente (Claudia).*

*Me siento orgulloso, porque Eugenio Derbez fue el productor y, pues la verdad ésta muy buena, o sea, aparte de que está bonita creo que es buena historia y la puede ver cualquier persona, no nada más un mexicano (Bryan).*

*Me da gusto que el cine mexicano comience a romper barreras y toque lugares como Estados Unidos para crear un nuevo mercado cinematográfico en el mundo y México sea parte de él (Tony).*

*No manches, me van a odiar todos. Me siento avergonzado de*

*que se siga haciendo este tipo de cine marca televisiva y todo esto, pero también me siento un poco más enojado con que la audiencia siga prefiriendo ver este tipo de películas y no buscar otras alternativas del cine mexicano como La Región Salvaje que salió hace poco. De que hay buen cine mexicano hay buen cine, pero también nos dan lo que la audiencia pide y lo que la audiencia más pide es este tipo de películas de comedias o dramas maratones tipo Televisa y así (Hugo).*

*Pues me siento bien porque representa los valores esenciales como es la familia (Sujeto 3).*

*Triste y confundida (Dany).*

*Orgullosa (Ana).*

*¿Se sienten identificados con algún personaje?*

*Con Valentín, ya que yo veo la vida como la ve él (Jorge).*

*Un poco con Eugenio Derbez y tal vez cuando éramos niños nos identificaríamos con la niña que todo lo ve color rosa (Dany).*

*No, porque no me siento identificado con ninguno, todos son distintos a mi personalidad (Ángel).*

*Yo creo que con Eugenio Derbez, porque demostró todo el amor que le tiene a su hija (Diana).*

*No, porque son personajes muy estereotipados (Hugo).*

*¿La película les ha hecho reflexionar sobre un tema en particular? ¿Qué tema o temas? ¿Qué han pensado sobre el tema?*

*Sí, obviamente la paternidad, pues que no todos estamos listos para eso, y no es algo que se tome a la ligera (Bryan).*

*Sí, el sacrificio que hacen todos los padres para que sus hijos estén bien, lleven una vida muy digna, pese a cualquier obstáculo o a los que ellos se puedan enfrentar (Sujeto 4).*

*Sobre la vida (Camila).*

*Vivir los días como si fueran el último (Dany).*

*Relación entre padre e hija (Tere).*

*¿Qué valores enseña la película?*

*El amor, la solidaridad, el ser persistente, el trabajo (Tere).*

*La responsabilidad porque el personaje de Eugenio Derbez era una persona muy irresponsable y fue agarrando responsabilidad conforme la película (Brayan).*

*Antivalor sería la irresponsabilidad de la madre (Karen).*

*Antivalores podría ser el egoísmo y valor podría ser la empatía (Dany).*

¿Cuál es el mensaje que la película transmite sobre el país?

*Considero que es un mensaje positivo, porque pinta al mexicano como un ser humano muy responsable en cuanto a lo social, o sea que hace que vea al mexicano como una persona muy bondadosa y muy flexible (Sujeto 4).*

*Muestra la forma de vivir del mexicano (Tere).*

*El paso a la frontera, que es parte de la cultura del mexicano (Dany).*

### *Análisis y discusión*

Los resultados anteriores hablan por sí solos, en algunos aspectos vemos coincidencias entre los dos grupos etarios, pero en otros se observan interesantes contrastes. Por ejemplo, en el caso de los adultos mayores encontramos que algunos expresaron emociones como la alegría y el enojo ante la situación que vivían los personajes, otros se sintieron identificados con el personaje del padre en la película de *Nosotros los Nobles*, algo semejante a la empatía cognitiva, emotiva y la atracción hacia el personaje de los que hablan Igartúa y Muñiz (2008).

Por otra parte, algunos de los adultos mayores también expresaron encontrar valores en el mensaje de la película, como el valor de la familia, el respeto, la solidaridad, se sienten orgullosos de ser mexicanos y ven con esperanza el futuro del país. En general sus emociones fueron positivas, profundas y reflexivas.

En cuanto a los jóvenes, éstos coincidieron en que sintieron también alegría al ver esta película. Sin embargo, al cuestionarles sobre si sintieron empatía o se sintieron identificados con algún personaje, sus respuestas no fueron muy precisas, por ejemplo, Leyva nos dice: *Creo que con todos, o sea, te cuentan muy bien la historia de todos y pues te lo relatan de una manera que hacen que les tengas cierto aprecio a los personajes* (sin ser más específicos con cuál personaje se identificaron).

En cuanto a los valores que trasmite como mensaje la película, mencionaron la responsabilidad, la honestidad, la perseverancia, observando con esto la distinta percepción que hubo sobre este tema entre los jóvenes y los adultos mayores, diferencias atribuibles tal vez a los horizontes de expectativas (en palabras de Gadamer) y experiencias de vida de cada grupo etario.

Ahora bien, con la película *No se aceptan devoluciones* encontramos más semejanzas que diferencias entre los grupos etarios, con respecto a las emociones que les provocó su visionado y si encontraron elementos de identidad. Los adultos mayores expresaron haber sentido alegría, tristeza, enojo, identificándose algunos con el personaje del padre en la película como Félix, quien dijo: *Con Valentín, porque para mí la familia es muy importante*; y Rosi, quien expresó: *Es que uno haría cualquier cosa por los hijos. Lo mismo que haría él, yo creo que así lo haría yo*, lo cual de nuevo nos habla de la empatía cognitiva y emocional citadas por Igartúa y Muñiz (2008).

En cuanto a los valores que enseña la película, mencionaron la responsabilidad, la fe, el amor, la justicia y la honestidad.

De manera interesante, los jóvenes fueron más expresivos con respecto al porqué les gustó esta película, donde encontramos expresiones como: *Es una lección de vida; es una buena película, está muy interesante; nos enseña cómo enfrentar la vida; es muy emotiva la película*; incluso expresiones ya sobre la película en concreto, como: *Me gustó mucho porque propone ideas nuevas al cine mexicano*.

Acerca de las emociones que mencionaron les provocó la película encontramos coincidencias con las de los adultos mayores cuando mencionaron la alegría, la tristeza y la nostalgia. Esto de la nostalgia es interesante, ya que fue mencionada como respuesta a tres preguntas vinculadas con las emociones, lo cual llama particularmente la atención. Uno pensaría que son los adultos mayores quienes en un momento dado pudieran experimentar nostalgia ante un estímulo que remueve su memoria, sin embargo no lo mencionaron, sino que fueron los jóvenes.

En cuanto a si los jóvenes encontraron identificación con alguno de los personajes, tres de ellos mencionaron que con

el personaje del padre (Valentín), pero dos mencionaron no haberla encontrado.

Sobre a los valores que trasmite la película, coincidieron con las visiones de los adultos mayores, mencionando la responsabilidad, la solidaridad, el amor.

¿Cómo se sintieron como mexicanos al ver las dos películas? Los adultos mayores tuvieron expresiones de mayor empatía hacia las situaciones que vivían los personajes y que atribuyen a las condiciones del país; entre los jóvenes, mientras unos dijeron sentirse orgullosos por las películas, otros expresaron lo contrario, criticando el que, según ellos, se hagan este tipo de películas mexicanas.

Con base en estos hallazgos, y contrastando estos resultados con los supuestos de partida que se mencionaron en la metodología de este estudio, no podemos afirmar de manera contundente que los jóvenes y adultos mayores experimenten diferentes emociones y estados de ánimo al exponerse al visionado de las películas mexicanas, ya que, si bien encontramos algunas diferencias, fueron más las similitudes encontradas en sus respuestas.

En cuanto a la premisa de que las personas mayores de edad muestran mayor empatía hacia los personajes de estas películas que los jóvenes, encontramos que esto sí se comprobó, al ver en sus respuestas que los adultos mayores mostraron una mayor empatía hacia los personajes que los jóvenes.

Por otra parte, los adultos mayores tienen una mejor opinión de las nuevas películas mexicanas, mientras entre los jóvenes sus opiniones fueron más divididas; mientras unos las elogiaban, otros las criticaban de manera muy negativa.

Las personas mayores de edad se sienten más identificados con los personajes que los jóvenes era el tercer supuesto de partida; con la evidencia obtenida podemos aseverar que este supuesto sí se comprobó, porque en las respuestas de los adultos mayores encontramos respuestas más contundentes, mientras que entre los jóvenes sus respuestas no eran del todo definidas.

En general podemos resumir que, al igual que en el estudio realizado por Fernández (2016) en Guadalajara, los adultos ma-

yores fueron más reflexivos al expresar las emociones que las películas despertaron en ellos, mostraron una mayor empatía hacia las situaciones que vivían los personajes y lograron identificarse más con éstos, lo que tal vez sea por la edad y experiencia que tienen y que los hace más empáticos con ciertas situaciones ajenas; también los adultos mayores se identifican más con los personajes que los jóvenes, porque han pasado por circunstancias similares que los han hecho aprender y salir adelante, sin embargo, los jóvenes aún van por el camino entendiendo ciertas cosas y todavía no logran tener esa visión, ese horizonte de expectativas que marca los procesos de recepción filmica de los adultos mayores. También entre los jóvenes, si bien expresaron respuestas más contradictorias entre sí, logramos descubrir que estas dos películas mexicanas despertaron en algunos de ellos emociones intensas, incluso reveladoras como la nostalgia, la cual se hubiera esperado que expresaran más los adultos mayores.

### *Conclusiones*

Consideramos que las aportaciones teóricas de este estudio al campo de los estudios filmicos, particularmente al de los estudios de recepción cinematográfica desde la perspectiva de las Humanidades, con un enfoque hacia variables como las emociones, estados de ánimo y procesos de identidad que experimenta el espectador ante el visionado de los filmes, puede servir de insumo para que estudios similares se realicen en otros contextos, siguiendo la línea de investigación que nos compartió Fernández (2016), ya que este tipo de estudios es escaso, sobre todo en el territorio mexicano.

Como implicación práctica, los resultados de esta investigación pueden ser de utilidad no sólo para quienes están detrás de la exhibición y distribución cinematográficas, sino también para los cineastas, que conozcan más acerca de las emociones que experimentan los espectadores que se exponen a sus productos simbólicos y con ello tengan un mayor acercamiento a sus públicos, que quienes están detrás de la definición de



políticas públicas para apoyar nuestro cine tengan también elementos de juicio para la toma de decisiones en la elaboración de propuestas e iniciativas que impulsen al cine mexicano para su consolidación como patrimonio nacional y cultural.

Entre sus aportaciones metodológicas, se podría dar continuidad a este tipo de estudios realizando análisis comparativos entre estados o regiones, buscando identificar similitudes y diferencias no sólo entre grupos de distintas edades, sino entre las subculturas que subyacen geográficamente en el país, utilizando los instrumentos cuyo diseño original son de la investigadora Anna María Fernández, a quien se agradece su generosidad al compartirlos.

Finalmente, su relevancia social estriba en el impacto que está teniendo actualmente el cine mexicano no sólo a nivel nacional sino internacional. Viejas y nuevas generaciones de públicos tanto en el país como en el extranjero están viendo películas mexicanas, llenan las salas de cine y con ello impulsan a una industria que tiene una gran incidencia no sólo en la formación, preservación y promoción de la cultura e identidad mexicanas, sino también en la configuración de una siempre en ascenso cultura global.

## Referencias

- Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2018*. CDMX: Secretaría de Cultura/IMCINE.
- Fernández, Anna María (2016): «México, cine, emociones y...», *Razón y Palabra*, 20 (93), pp. 531-599. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199545660033>
- Hernández-Santaolalla, Víctor (2010): «De la Escuela de Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica: un viaje de ida y vuelta», *FRAME*, 6, pp. 196-218. Disponible en: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame6/estudios/1.10.pdf>
- Igartúa, Juan José y Muñiz, Carlos (2008): «Identificación con los personajes y disfrute ante largometrajes de ficción. Una investigación empírica», *Comunicación y Sociedad*, 21 (1), pp. 25-52. Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/260601149\\_Identificacion\\_con\\_los\\_personajes\\_y\\_disfrute\\_ante\\_largometrajes\\_de\\_ficcion\\_Una\\_investigacion\\_empirica](https://www.researchgate.net/publication/260601149_Identificacion_con_los_personajes_y_disfrute_ante_largometrajes_de_ficcion_Una_investigacion_empirica)
- Zumalde, Imanol (2011): «La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas», *Revista Latina de Comunicación Social*, 66, pp. 326-349. DOI: 10.4185/RLCS-66-2011-936-326-349.



## El narco cinema y su espectador: nuevos planteamientos en el estudio y análisis de los públicos de cine

### *Introducción*

Este trabajo es el resultado de una exploración acerca de la percepción que sobre el Narco Cinema tienen los espectadores cinematográficos de Monterrey, México, el cual se desarrolla en un contexto en el cual cada vez más se ofrecen y exhiben contenidos relativos a esta narco-cultura en los medios audiovisuales. La idea de este estudio surgió también ante la escasez en el campo de los estudios fílmicos de trabajos sobre este tema, aun y cuando el asunto del narcotráfico se ha visto representado en el cine desde hace tiempo en el cine nacional.

El tema del narcotráfico ha estado presente a lo largo de la historia de la cinematografía mexicana, pero en lo que va de este siglo ha tenido un resurgimiento inusitado con películas que están siendo premiadas en festivales, que son éxitos de taquilla y tienen gran aceptación entre públicos de distintas nacionalidades, sobre todo entre los grupos juveniles, al mismo tiempo que están extendiendo su difusión llegando no sólo a las salas de cine comercial, sino a las nuevas plataformas de *streaming*, con lo que se amplía su disponibilidad y consumo, lo que amerita una aproximación para observar los efectos que pudiera tener en estos públicos, particularmente los jóvenes, el exponerse a este género de películas.

### *Antecedentes*

Son numerosas las películas sobre el tema del narcotráfico en la filmografía nacional. Entre ellas podemos citar *El puño*

*de hierro* (1927), dirigida por Gabriel García Moreno, primera película mexicana que aborda esta problemática, un largometraje silente realizado en Veracruz, donde se narra la historia de un narcotraficante que induce a un joven adinerado al consumo de morfina. Esta película fue restaurada por la Filmoteca de la UNAM, se presenta en festivales como el de Bolonia y se consigue en DVD por Internet, también se puede bajar gratis de algunos sitios web.

En 1936 se produjo *Marihuana (el monstruo verde)*, de José Bohr, película de violencia y drogas que cuenta la historia de un policía que lucha contra el tráfico de la marihuana, pero es capturado y se vuelve adicto. El filme, también restaurado, ahora se promociona en algunos sitios de Internet que están a favor del uso de la marihuana y se puede ver en YouTube.

En la década de 1970, época de oro del cine de explotación sexual y del narco dirigido a las clases populares, los hermanos Almada y otras figuras produjeron varias películas, entre las que destaca *La banda del carro rojo* (1978), producciones que circularon ampliamente en el ya desaparecido circuito de cines de barrio y de COTSA, resucitando constantemente en video y en transmisiones televisivas.

Otras películas sobre el tema del narcotráfico, ya en la década de 1980, fueron *El pozolero*, *El muletas al 100*, *El cantor de la mafia*, *Muerte en Tijuana*, *Traficantes de Michoacán*, *La cruz de marihuana*, entre otros títulos. En estas películas, los narcocorridos ocupaban un lugar especial, pues su letra estaba inspirada en dramas de la vida real de los narcotraficantes, personajes principales de estos filmes.

Estas películas eran de baja calidad y se produjeron en el contexto del desarrollo de una cultura fronteriza de migrantes que se trasladaban a Estados Unidos en busca de una mejor vida, y que veían en estas películas un híbrido entre su realidad y la ficción.

Ignacio Sánchez Prado (2015) señala que estas películas eran parte de una estructura estética y mediática que las volvía atractivas y relevantes para un cierto público. Filmadas durante el auge de Sinaloa como geografía del narcotráfico, *La banda*

*del carro rojo* (Rubén Galindo, 1978) y otras obras similares eran el punto de encuentro entre un cine nacional en crisis que reciclaba figuras y temas gastados de la ya disuelta época de oro del cine mexicano, y un cine global de la violencia y la justicia en el que se mezclaban de manera caótica personajes como los vaqueros de Sergio Leone y Sam Peckinpah, y los policías justicieros encarnados por Charles Bronson y Clint Eastwood.

A todo esto se agregaba el auge del cine de explotación nacional, suscitado por las políticas del ex presidente López Portillo, las que promovían, a través de géneros como el de las ficheras, un discurso cultural populista y una creciente cultura musical que, encabezada por Los Tigres del Norte, dio al mito del narco un aire de bandidaje que aún se registra en muchas de las películas de narcotráfico actuales.

Esta forma de hacer cine en décadas pasadas no ha desaparecido y parece estar recobrando un lugar preponderante en la cinematografía nacional, incluso en varias plataformas de exhibición. La transformación de los cines mexicanos de salas de barrio y de cines propiedad del Estado a complejos corporativos, con el consecuente encarecimiento de los boletos y el creciente costo de asistir a ellos, relegó el cine de los hermanos Almada y sus coetáneos a sistemas de distribución como la piratería y los DVDs de bajo costo, de tal manera que ahora es más fácil ver muchas de sus películas en la televisión por cable para la comunidad hispana en Estados Unidos que en una sala de cine o un canal de televisión mexicanos.

El tema, sin embargo, ha tenido un renacimiento reciente en la filmografía nacional, como respuesta al combate contra el narcotráfico emprendido por los ex presidentes Felipe Calderón y Enrique Peña Nieto. Como fenómeno cultural, la enorme cantidad de muertos que ha implicado y la constante presencia mediática de una violencia creciente han creado la necesidad de una cultura que, más que glorificar al narco como bandido desde el registro popular, busca discernir la mecánica de la guerra para la percepción de las clases medias y altas, sectores que hasta la era calderonista se encontraban inmunes a los efectos materiales y simbólicos del narcotráfico.

En la medida en que la situación comenzaba a interesar al mercado amarillista y sensacionalista de los medios noticiosos transnacionales, se comenzaron a abrir espacios en festivales internacionales cinematográficos para obras que pudieran cumplir la función de explicar desde adentro un fenómeno que comenzaba a llamar la atención de los públicos del mercado audiovisual.

Si bien han existido en Hollywood intentos de satisfacer esas curiosidades desde la década de 1980, como la icónica serie *Miami Vice* o el filme *Traffic* (2000) de Steven Soderbergh, en general la oferta producida por Estados Unidos carecía del aura de autenticidad fetichizada que se ve en las producciones mexicanas y que gusta tanto a las audiencias nacionales como a los públicos de los festivales.

Eso explica por qué el último producto de esa tradición, *Savages*, de Oliver Stone (2012), no tuvo el éxito que se esperaba. Sin embargo, la producción de *Sicario* (Denis Villeneuve, 2015), que compitió en el Festival de Cannes 2015, atrajo de nuevo la atención de los públicos internacionales y puso las películas sobre narcotráfico estadounidenses de nuevo en la escena mundial, seguida de su secuela *Sicario 2: día del soldado* (Stefano Sollima, 2018), donde ya se mezcla el narcotráfico con el terrorismo. Estos dos últimos filmes se han estado exhibiendo en canales de la televisión de paga recientemente llegando a grandes públicos en casa.

### *El nuevo narco cinema mexicano*

En los últimos años México ha producido varias películas notables, entre las que podemos destacar, en particular, las de Luis Estrada; nos referimos a *El Infierno* (Luis Estrada, 2010); *Salvando al Soldado Pérez* (Beto Gómez, 2011); *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011), *Heli* (Amat Escalante, 2013), ésta última premiada con la Palma de Oro en el Festival de Cannes 2013, *La Dictadura Perfecta* (Luis Estrada, 2014) y el documental *Narco Cultura* (Shaul Schwarz, 2013). Estos

filmes muestran que el tema del narcotráfico sigue vigente y tiene éxito en taquilla y en los festivales.

Los filmes de los hermanos Almada eran (y siguen siendo) producciones B, obras cinematográficas realizadas con bajísimos presupuestos e improvisación en la producción, dirigidas a una audiencia popular que las consumía serialmente. En cambio, los cinco filmes mencionados son producciones con recursos económicos considerables, que además cuentan en sus distintos circuitos (las salas de cine comercial, los festivales, plataformas digitales) con un capital simbólico y cultural que las narcopelículas de las décadas de 1970 y 1980 nunca habrían podido alcanzar. Estas cinco películas pertenecen a un orden cultural distinto al de *La banda del carro rojo*, puesto que «encarnan no la construcción de una mitología popular del narcotráfico, que lo concibe como una resistencia de sujetos económica o socialmente marginados frente al orden social, sino como la estetización y comercialización de las fantasías y miedos de las clases privilegiadas en México» (Sánchez Prado, 2015).

Las películas mencionadas representan, cada una a su manera, el problema del narco, y lo cierto es que en todas ellas se muestran, en su estética cinematográfica, formas de percepción del fenómeno aceptadas por sus públicos y reproducidas por la red del discurso mediático sobre el combate al narcotráfico de la prensa y la televisión, donde el tráfico de drogas y la guerra entre los cárteles se están volviendo tema común, transformando los imaginarios de sus lectores y audiencias.

Federico Pérez (2011) también hace hincapié en que las historias que vemos en estos filmes son las mismas que encontramos en los periódicos y noticieros, las mismas que escuchamos en los comunicados de los gobernantes y protectores de nuestro bienestar. Lo que cambia es la versión, el modo de contar y transmutar la realidad. Los narcos se han convertido en héroes valientes y leales; como seres nacidos del pueblo y luchadores por el pueblo; *robin hoods* que dan lo que la ley y el gobierno quitan. La celebración de la burla a las autoridades no es más que el deseo malsano más profundo escondido en lo

más recóndito del subconsciente popular que como un ajuste de cuentas representa la búsqueda de justicia social, como en el caso de la película *El Infierno*.

Esta película fue premiada con nueve Arieles por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas en el 2011. En ella se abordan el extravagante estilo de vida de los narcotraficantes, la corrupción de la clase política y el tráfico ilegal de drogas, tres sub-temas recurrentes en otras narcopelículas. La tortura, la decapitación y los secuestros son prácticas habituales de las bandas rivales enredadas en guerras territoriales y que ahora son tratados en el narco cinema. Han pasado a formar parte no sólo de la vida cotidiana, sino también del séptimo arte.

Esta nueva forma de hacer cine hace que México ya no sea conocido como el país de Villa y Zapata, héroes legendarios de la Revolución Mexicana del siglo XX, sino el país de Joaquín 'El Chapo' Guzmán y los hermanos Arellano Félix, los nuevos héroes posmodernos del siglo XXI en la era de la guerra entre los cárteles y el gobierno.

En estos narcopersonajes representados en el cine existe una búsqueda incesante de trascendencia, bajo la cual los capos están detrás de la inmortalidad, mistificando, masificando y exacerbando su leyenda. Si la estructura oficial ataca con el estigma y el estereotipo de la delincuencia, el narco como estética y como cultura revira engrandeciendo lo que es, «el todo se vale para salir de pobre» se ve impactantemente promovido en estas películas (Pérez, 2011: 11), y esto se permea al inconsciente de los espectadores.

Según Sánchez Prado (2015), uno de los fenómenos más significativos en el cine mexicano reciente y en la llamada «narco cultura» radica en un desplazamiento de la estética de los filmes sobre el tráfico de drogas y de su circulación como mercancías hacia el imaginario de las clases medias, cuando en sus inicios estas películas eran consumidas por sectores populares y grupos marginados, entre ellos los migrantes.



### *Apocalípticos e integrados al narco cinema*

El narco cinema o cine narco tiene defensores y detractores entre los mismos cineastas y productores. Por un lado, algunos directores de cine mexicano han encontrado una inagotable fuente de inspiración en el mundo del narcotráfico. Su reto es llevar a la gran pantalla la vida y las 'aventuras' de los integrantes de las bandas criminales en el renovado género denominado 'cine narco' porque les garantiza cierto éxito en taquilla. Sin embargo, otros piensan que hacer este tipo de cine no les traería más que problemas.

Los cineastas coinciden en que estas películas se están volviendo cada vez más populares, y no sólo en México, sino también entre la comunidad hispana de Estados Unidos. Pero no se trata sólo de películas que gozan de gran demanda. El narco cinema esconde entre sus cientos de cintas un gran negocio, ya que en su búsqueda de la inmortalidad algunos de los capos se encargan de financiar sus propias historias autobiográficas, como Édgar Valdés Villarreal, alias 'La Barbie', quien tras su captura reconoció que había invertido 200,000 dólares para que se filmara una película sobre su vida. Y él no ha sido el único; el Chapo Guzmán también quiere una película que hable de sus aventuras, pero autorizada por él.

Los delincuentes que desean convertirse en estrellas cuentan con una buena oferta: en México hay al menos siete productoras que se encargan de hacer este tipo de cintas. Mientras algunos productores rechazan inversiones ilícitas para sus filmes, otros viven de ellas.

### *El tema del narco en la televisión*

El tema del narcotráfico también tiene varios años de estar llegando a las pantallas de televisión por canales comerciales, de paga, como Sky y Dish, y *on demand*, como Netflix, Clarovideo y Roku, expandiendo las experiencias audiovisuales de los espectadores.

Pablo Escobar, por ejemplo, está viviendo una época dorada gracias a nuevas películas y series de televisión que han conquistado al público de todo el mundo, contando la vida del narcotraficante colombiano más famoso en las telenovelas *El Capo*, *Escobar: el patrón del mal* y *Narcos*. Escobar no dudó en usar su fortuna para ayudar a los más pobres, por lo que muchos le llamaban Robin Hood en Colombia. Personajes como el de Escobar son cautivadores, fascinantes y únicos porque transgreden las leyes y son impredecibles. Como símbolo de su poder —y en busca de su propia seguridad— llegó a ofrecer saldar la deuda externa del Estado y hasta el último momento aspiró a presidir el país. Si además este personaje se ve representado por un actor bien parecido y atractivo a las masas, no es de extrañar su éxito y aceptación entre las audiencias.

La fascinación por Escobar está encontrando competencia en la figura de Joaquín ‘El Chapo’ Guzmán en México, con el estreno de la película *Capo: el escape del siglo*, de Axel Uriegas (2016). Considerado el capo más importante actualmente (en Chicago lo equiparan con el legendario Al Capone), la película trata de su segunda fuga de la cárcel, la que terminó luego con su recaptura en la vida real. Mientras, en Hollywood ya se oye de varios proyectos para narrar su vida, entre ellos el de la actriz y productora mexicana radicada en Los Ángeles, California, Kate del Castillo. Por lo pronto, canales televisivos internacionales como Discovery Channel dedican algunos de sus programas a contar la historia de sus fugas y aventuras.

Ante todo esto, los abogados de El Chapo ya reclaman por el uso de su nombre como un registro de marca por el que deben pagar derechos quienes lo utilizan. En el mercado del consumo, la moda y la estética del narco imperan en los tianguis y las «pulgas», donde se venden a bajo costo películas y series piratas sobre narcotráfico, así como reproducciones de narcocorridos. Grupos de jóvenes se visten con playeras, cinturones, gorras y botas, con lemas e imágenes donde se ensalza de manera positiva a los cárteles y sus dirigentes, jóvenes que no ocultan que desearían trabajar en un futuro para el crimen organizado buscando disfrutar del estilo de vida que ya consumen simbólicamente.

Recientemente, y desafiando a las autoridades, una de las hijas del Chapo repartió públicamente entre grupos marginados, durante la pandemia del coronavirus en México en 2020, despensas en bolsas y cajas con la imagen del Chapo, su padre, permitiendo que los periodistas fotografiasen y difundieran sus entregas a las personas que se acercaban a recibirlas.

### *Nuevos planteamientos en el estudio y análisis de los públicos de cine*

- La «realidad retratada» en el narco cinema

Una de las características del narco cinema es el de mostrar una «realidad retratada». En este sentido, hay un público que se identifica con estas películas porque esa «realidad retratada» forma parte de su contexto cotidiano. El cine mexicano de narcotráfico se ha encargado de retratar historias donde los sicarios, las armas, las drogas y la corrupción son su premisa. Los personajes representan a una sociedad excluida, pobre, sin educación y fuera de los márgenes del Estado que subsiste a través de las relaciones de poder que ejercen unos grupos sobre otros. Es quizá el tema del narco coludido con el gobierno una de las representaciones que más atraen a los espectadores y televidentes de hoy, permeándose esta realidad «ficcionalada» a su imaginario colectivo.

Zedryk Raziel (2010) cita a Luis Mora a propósito de un análisis de la «realidad retratada» en la película *El Infierno*, quien ofrece una explicación verosímil acerca de la «intercambibilidad» del cine realista y la realidad que representa, o bien sustituye, y que subyuga a los espectadores del nuevo narco cinema. Según Mora, el sentido de «realidad» del cine se debe a su capacidad fotográfica de «registrar» las cosas del mundo de manera tal que el público espectador la interpreta como registro fidedigno del mundo. El cine funge, entonces, como un «mediador» entre la realidad social objetiva y la experiencia personal. De ahí que la representación realista del narcotráfico en el cine resulte atractiva para el espectador.

Las narcopelículas, narcoseries y narcocorridos crean mitos en torno a los narcotraficantes y su estilo de vida que los convierten en héroes a los ojos y oídos de los jóvenes y niños, para quienes estos personajes se vuelven referentes de la violencia cotidiana en la que viven y en la que crecen pensando que el mejor camino, para salir de su situación, es volverse un exitoso narcotraficante y, aunque sea por unos años, «vivir como rey». En el documental *Narco Cultura* (2013), una niña mexicana del norte del país responde a la pregunta, «¿qué quieres ser cuando seas grande?», con estas cuatro palabras: «novia de un narco». Esta respuesta estremecedora, aspiracional y conmovedora, amerita explorar la influencia que la exposición al narco cinema está teniendo en los espectadores juveniles.

- Los narcotraficantes como modelos: revisitando la teoría del aprendizaje social y la teoría del cultivo.

La teoría del aprendizaje social y la teoría del cultivo son dos perspectivas que surgieron entre las décadas de 1970 y 1980 para intentar explicar los efectos de los medios de comunicación en sus audiencias. En esa época la televisión alcanzaba sus máximos de penetración en los hogares, sobre todo estadounidenses, y se convertía en el principal vehículo de información, educación y entretenimiento. Los conceptos de estas teorías surgieron ante la preocupación de los investigadores sociales de entonces ante los efectos que a corto y largo plazo pudieran tener los contenidos violentos de los medios audiovisuales en las audiencias, los que siguen vigentes y resultan útiles para intentar explorar los efectos que el narco cinema pudiera tener en los espectadores juveniles de hoy.

Desarrollada principalmente por Albert Bandura en 1971, la «teoría del aprendizaje social», llamada también «teoría cognitiva» aplicada a los efectos de los medios de comunicación, en particular la televisión, es una teoría social que argumenta que los individuos tienden a modelar e imitar las acciones que observan en los contenidos mediáticos. Como los seres humanos tienen la capacidad de conceptualizar, pueden aprender mediante la imitación o modelación de las

conductas de otros a quienes observan (Bandura, citado en Lozano, 2007: 123).

De acuerdo con Bandura, y aplicando su teoría a buscar comprender los efectos del narco cinema en los espectadores juveniles, el aprendizaje social es un proceso complejo marcado por cuatro subprocesos: atención, retención, producción y motivación. Lo primero que se requiere para que se presente el aprendizaje social es que el sujeto preste atención a la conducta representada en la narcopelícula. Esta atención depende básicamente del individuo; es selectiva y voluntaria de acuerdo con sus metas e intereses. El siguiente paso tiene que ver con la retención, es decir, el aprendizaje mental de la conducta observada, incorporándola a sus conocimientos previos: actitudes, lenguaje, moda, comportamientos de los personajes, hombres y mujeres, que aparecen en las narcopelículas. El tercer subproceso se refiere a la producción de la conducta observada, es decir, a replicar la acción aprendida, muchas veces adecuándola a las circunstancias particulares. Para que se dé esta réplica de la acción se requiere el cuarto subproceso: los incentivos motivacionales que mediante recompensas convencen al sujeto de reproducirla, esto es, imitar las conductas de los narcotraficantes.

Por desgracia, el contenido de las narcopelículas ofrece múltiples oportunidades para que los jóvenes y niños aprendan e imiten conductas inapropiadas o dañinas para ellos. En su mensaje, estas conductas se presentan como deseables y frecuentemente se muestran recompensas por llevarlas a cabo, lo cual, según la teoría, genera mayores posibilidades de que el individuo las internalice. El crimen que paga, el *glamour* de vivir al margen de la ley, la riqueza, hombres y mujeres atractivos, acceso al alcohol, tabaco y sexo premarital, son algunas de las conductas que los personajes de los narcotraficantes representan continuamente en las narcopelículas sin mostrar consecuencias negativas que se les asocien o, si existen éstas, son mínimas. Defender a los pobres y marginados a veces tiene su precio, incluyendo la propia vida, pero vale la pena si con ello se sale del anonimato y se convierten en héroes. La teoría del

aprendizaje social sugiere que una combinación de factores del entorno (sociales) y psicológicos (individuales) influyen para que estos estímulos causen un efecto en la conducta de los individuos que se exponen a los narcocomensajes.

Como señala Griffin, apoyando la teoría de Bandura:

Siguiendo la lógica de que los individuos aprenden al observar a otros, modelando lo visto, la teoría del aprendizaje social nos advierte entonces sobre el posible desarrollo, en niños y jóvenes, de actitudes, respuestas emocionales y estilos de conducta a través del modelaje de lo visto en cine y televisión, incluyendo la percepción de un mundo violento donde ciertas conductas agresivas, por ser legitimadas y atribuidas a los personajes heroicos, podrían ser adoptadas por los miembros de las audiencias (Griffin, citado en Lozano, 2007: 123).

Por otra parte, y en una perspectiva más a largo plazo, en la reconsideración de los efectos de los contenidos audiovisuales como las películas, el enfoque del «análisis del cultivo» desarrollado por Gerbner y sus colaboradores (1986), nos dice que la exposición por largo tiempo a un patrón de contenidos es lo que realmente produce un efecto: el «cultivo» de concepciones compartidas sobre la realidad entre públicos diversos, como por ejemplo, que vivimos en una sociedad violenta y que para sobrevivir tenemos que ser violentos.

Los efectos no deben medirse en términos de cambios inmediatos en el comportamiento, sino también por el grado en que «cultivan» ciertas perspectivas de la vida. A lo largo del tiempo, los espectadores van absorbiendo, poco a poco, ciertas «cogniciones» que, a fuerza de repetirse, se transforman lentamente en actitudes y, muy a largo plazo, propician ciertas conductas (Gerbner, Gross, Morgan y Signorelli, 1986), es decir, estas perspectivas de la vida se van internalizando y formando parte del inconsciente colectivo de los espectadores.

Para profundizar más en estos planteamientos realizamos una pequeña prueba empírica que nos ayudara a explorar esta realidad.

### *El método*

En el mes de abril de 2016 se llevó a cabo un sondeo exploratorio entre jóvenes de distintos estratos sociales para explorar sus percepciones sobre las narcopelículas y sus posibles efectos como una aproximación a la observación de esta problemática desde la perspectiva del aprendizaje social y la teoría del cultivo.

Partiendo del supuesto de que los contenidos de las narcopelículas podrían tener algún tipo de influencia en los espectadores juveniles, se tomó una muestra de 100 sujetos, mitad varones y mitad mujeres, 80% estudiantes de licenciatura, 10% de posgrado y 8% de preparatoria, cuyas edades fluctuaban entre los 18 a 23 años, a quienes se les aplicó de manera discrecional un cuestionario de 11 preguntas, en escuelas públicas de los municipios de Monterrey, San Nicolás y Escobedo. Posteriormente se tabularon los resultados, los que se presentan a continuación.

### *Resultados y discusión*

La primera pregunta fue si alguna vez habían visto películas sobre narcotráfico, a lo que contestaron de manera positiva el 72% de las mujeres y el 66% de los varones. Resultó interesante descubrir que en la muestra analizada fue mayor el porcentaje de mujeres que el de los varones quienes vieron películas de este género.

La segunda pregunta era sobre si sabían que algunas de estas películas fueran mexicanas, a lo que contestó de manera positiva tanto el 58% de las mujeres como el 58% de los varones. Al preguntarles qué películas mexicanas recordaban haber visto, la de *El Infierno* fue la más mencionada, lo cual llamó la atención, ya que es una película que se estrenó en el 2010 y sigue estando en la memoria de los espectadores a la vuelta de casi seis años de su estreno (en relación con la fecha en que se hizo este estudio).

La tercera pregunta fue acerca de si les gustaban este género de películas, a lo que contestó de manera positiva el 54% de las mujeres y el 57% de los varones, esto es más de la mitad de la muestra.

La cuarta pregunta fue acerca de qué les gustaba de estas películas, donde las opciones de respuesta eran «modo de hablar», «la música», «la acción», «el estilo de vida», «el comportamiento». La opción que resultó con mayor porcentaje fue la de «acción», 44% de las mujeres y 31% de los varones la señalaron, seguido por el «estilo de vida» en el 21% de los varones, y el 10% de las mujeres. También con un 10% fue seleccionado «El modo de hablar» tanto por los varones como por las mujeres. «El comportamiento» fue seleccionado sólo por un 8% de las mujeres y el 10% de los varones. «La música» por el 6% de las mujeres y el 8% de los varones.

La pregunta 5 fue acerca de si pensaban que estas películas contaban la realidad sobre los narcotraficantes, a lo que el 58% de las mujeres y el 60% de los varones contestaron afirmativamente. Esto corrobora el planteamiento de Luis Mora sobre el efecto de la «realidad retratada» y la «intercambiabilidad» del cine realista y la realidad que representa o bien sustituye, y su efecto en el visionado de los espectadores.

La sexta pregunta fue si consideraban que las acciones que tomaba el gobierno en estas películas eran creíbles, a lo que sólo el 54% de las mujeres y el 70% de los varones contestaron que sí las consideraban creíbles. Como vemos, las mujeres se mostraron más escépticas que los varones. Por otra parte, confirma de nuevo el planteamiento de Luis Mora, más de la mitad de la muestra consideran creíbles las acciones del gobierno, el efecto de la «realidad retratada», lo preocupante es que esto aplicaría tanto a las buenas como a las malas acciones, la corrupción de la que forman parte en la trama de los filmes.

La pregunta 7 fue sobre si consideraban que hubiera cambiado algún aspecto de su estilo de vida al ver estas películas, donde las opciones de respuesta eran «vocabulario», «comportamiento», «gustos musicales», «ideas sobre la vida». Las opciones con mayor porcentaje fueron, entre las mujeres «los gustos



musicales», con un 22% y las «ideas sobre la vida» entre los hombres, con un 32%; un 18% de las mujeres contestó por igual «vocabulario» e «ideas sobre la vida»; y un 20% de los varones contestó que en el «comportamiento». Si se interpretan los resultados más significativos de esta pregunta a la luz de la teoría del aprendizaje social, podemos deducir que en un buen porcentaje de la muestra de los varones se presenta un efecto en las «ideas sobre la vida» y el «comportamiento», mientras que en las mujeres fueron «los gustos musicales», y el «vocabulario» y las «ideas sobre la vida» donde aceptan haber cambiado, lo cual es bastante preocupante. No es de sorprender, entonces, observar cómo se ha modificado el lenguaje de las jóvenes hoy en día, si una de sus fuentes de aprendizaje es el narco cinema.

¿Cuántas películas sobre narcotráfico han visto?, fue la octava pregunta, a lo que el 66% de las mujeres y el 49% de los varones contestaron que de 1 a 5. El 16% de los varones contestaron haber visto más de 15. Este resultado es interesante, en una época en la que uno pensaría que los jóvenes de hoy ya no tienen tiempo de ver películas en la era de los videojuegos y del WhatsApp. Habrá que investigar más a fondo el lugar que ocupa el ver narco películas en relación con el consumo de otros productos culturales, incluso de otros géneros cinematográficos.

La pregunta 9 fue sobre si creían que las películas sobre narcotráfico ya estaban arraigadas en la cultura mexicana, a lo que contestó que sí el 56% de las mujeres y el 76% de los varones. Aquí vemos el efecto que puede tener la realidad «ficcional» representada en las narcopelículas en las cogniciones de los espectadores.

La décima pregunta, si creían que las películas sobre narcotráfico influían en cómo nos veían en otros países, el 66% de las mujeres y el 88% de los varones contestaron afirmativamente.

Finalmente, en la pregunta 11 se les cuestionaba acerca de si creían que tratar el tema del narcotráfico en el cine era correcto, el 60% de las mujeres y el 64% de los varones contestaron que sí. Interesante fue el que algunos contestaron en un espacio en blanco que se dejó en el instrumento para «Comentarios»,

mensajes como que «tratar estos temas en las películas sirve para conocer más acerca de ese mundo» y «sirve para aprender a reaccionar».

### *Conclusiones*

La fascinación por el narco vive su época dorada en el cine y la televisión. Los resultados del sondeo anterior muestran que en particular el narco cinema tiene su lugar en las preferencias de consumo audiovisual del sector juvenil, donde un porcentaje significativo acepta que el ver estas películas influye en sus ideas acerca de la vida, su lenguaje y comportamiento, y lo que debe preocuparnos es que el aprendizaje vicario de conductas dañinas pueda tener efectos a largo plazo en su conducta.

Como señala Bandura (1971), las representaciones de las realidades sociales reflejan sesgos ideológicos en sus imágenes de la naturaleza humana, las relaciones sociales y las normas y estructuras de la sociedad. Una exposición prolongada a este mundo simbólico podría eventualmente hacer que estas imágenes parezcan representar el auténtico estado de los asuntos humanos.

Además, coincidiendo con Gerbner y sus colaboradores (1986), esta medición particular de la exposición a contenidos audiovisuales sobre narcotráfico podría ser un indicador de que un prolongado consumo podría moldear las creencias y concepciones de la realidad entre sus públicos en el largo plazo, es decir, que vivimos en una sociedad donde la violencia se «normaliza» como condición de vida, «de la que hay que conocer más» y «sirve para aprender a reaccionar».

Sin duda, el narco cinema, como expresión estética y artística, hace referencia a la sensibilidad de una época, una estética grotesca y sangrienta, una forma de mirar y de representar lo real de una manera violenta, ruidosa y llamativa, que está alterando y transformando el gusto del espectador, el cual parecería que tuviera una infinita capacidad de adecuarse a la dinámica constante de las transformaciones sociales en el contexto de una narcocultura que se globaliza.

## Referencias

- Bandura, Albert (1971): *Social Learning Theory*. New York: General Learning Press. [http://www.jku.at/org/content/e54521/e54528/e54529/e178059/Bandura\\_SocialLearning-Theory\\_ger.pdf](http://www.jku.at/org/content/e54521/e54528/e54529/e178059/Bandura_SocialLearning-Theory_ger.pdf)
- «El Puño de Hierro», invitada al festival de cine silente de Bolonia. *Notimex*, 12/06/2016, <http://www.20minutos.com.mx/noticia/100284/0/el-puno-de-hierro-invitada-al-festival-de-cine-silente-de-bolonia/>
- Gerbner, George; Gross, Larry; Morgan, Michael & Signorelli, Nancy (1986): «Living with television: the dynamics of the cultivation process», en Jennings Bryant y Dolf Zillman (eds.), *Perspectives on Media Effects*, Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates. [https://www.academia.edu/2846332/Living\\_with\\_television\\_The\\_dynamics\\_of\\_the\\_cultivation\\_process](https://www.academia.edu/2846332/Living_with_television_The_dynamics_of_the_cultivation_process)
- Lozano, José Carlos (2007): *Teoría e investigación de la comunicación de masas*, México: Pearson Educación, Segunda Edición.
- Pérez, Federico (2011): «Narcotráfico: miedo e ironía en el séptimo arte», Ponencia presentada en el *1er. Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico*, Ciudad de México, 15-18 noviembre.
- Raziel, Zedrik (septiembre 17 de 2010): «El Infierno. Notas sobre el realismo, el cine y el narco», *Revista Universitaria Contratiempo*. Disponible en: <https://revistacontratiempo.wordpress.com/2010/09/17/grito-de/>
- Sánchez Prado, Ignacio (septiembre 20 de 2015): *El narco como arte y mercancia*. Disponible en: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/el-narco-como-arte-y-mercancia/>



## Cine transnacional y espectadores globales: un estudio de caso de la película *Cómo ser un Latin Lover*

### *Introducción*

El propósito de este trabajo es ilustrar cómo las operaciones del capitalismo global se articulan con otras fuerzas sociales para producir un nuevo orden mundial en la industria y cultura cinematográficas, impulsando un cine transnacional que como estrategia e interfase entre lo global y lo local están desarrollando algunos cineastas, el cual, articulado con los fenómenos de la diáspora y la migración, impulsa un nuevo tipo de producción de películas que van más allá del concepto de coproducción, creando comunidades y públicos que por sus prácticas y consumo culturales responden a esta nueva tendencia que trasciende nacionalidades y regiones. Como ejemplo para ilustrar esta dinámica se analiza, como un estudio de caso, la película *Cómo ser un Latin lover* (Ken Marino, 2017).

La película *Cómo ser un Latin lover* (Ken Marino, 2017), en la que también participa el cineasta mexicano Eugenio Derbez como coproductor, fue un éxito de taquilla tanto en México como en Estados Unidos y Canadá, donde se estrenó al mismo tiempo. Si bien esta película se produjo en Estados Unidos, las características que rodearon su producción nos motivó a analizar cuáles fueron las condiciones o factores que propiciaron que el público llenara las salas de cine tanto en México como en Estados Unidos. Incluso en México, el día de su estreno, se abrieron más salas de las que se habían programado, dada la gran afluencia de asistentes que querían verla. La película se estrenó en los idiomas inglés y español.

En nuestro país se estrenó en 3,115 salas de cine, es decir, en el 50% del total de pantallas que registra el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 6,225; en Estados Unidos se estrenó en 1,118 salas, logrando el segundo lugar en taquilla el fin de semana de su estreno, sólo por debajo de *Rápidos y Furiosos 8*. Cabe hacer notar, que el 89% de los espectadores que asistieron al estreno de *Cómo ser un Latin lover* era de origen hispano.

Ahora bien, en México la gente pensaba que la película era mexicana por la promoción que se le dio en diversos medios informativos nacionales y por las entrevistas realizadas a Eugenio Derbez y Salma Hayek, protagonistas del filme, pero la película fue producida en Estados Unidos, su director, Ken Marino, es estadounidense, nacido en Nueva York, y la mayor parte del personal de su equipo de producción (guionistas, música, fotografía, montaje, vestuario) son estadounidenses también. Y decimos la mayor parte, porque Eugenio Derbez, mexicano de nacimiento, aparece en la ficha cinematográfica como coproductor.

Por otra parte, en el elenco encontramos actores de origen mexicano, estadounidense y canadiense; y en la distribución la presencia de *Pantelion Films*, una sociedad binacional creada entre Televisa, empresa mexicana, y *Lionsgate*, estadounidense.

Si la película fue producida en Estados Unidos, tiene elementos de otros países y fue vista por espectadores de diferentes nacionalidades, ¿cómo se podría definir entonces el origen de esta película?, ¿por el lugar donde fue realizada?, ¿por quienes aportaron capital para su producción?, ¿por quienes actúan en ella?, ¿por los idiomas en los que se estrenó al mismo tiempo?, ¿por la temática que aborda?, ¿por todos estos factores? Establecer el origen de una producción cinematográfica puede ser un dilema, aunque en México, de acuerdo a la Ley Federal de Cinematografía, el origen de una película se determina según el país o los países que hayan colaborado financieramente en su producción, o por la entidad federativa donde fue filmada, con lo que considerando el primer criterio esta película se podría considerar una coproducción. Puede ser que en otros países

funcione de la misma forma, sin embargo, en los últimos años se ha dificultado establecer el origen de las películas debido a la cada vez más amplia participación y colaboración entre varios países para la realización de una película. Esto no es reciente, pero como señalamos, las nuevas condiciones de producción en las que se realizan estas películas van más allá de una mera coproducción en términos financieros.

Desde hace ya tiempo, al menos desde mediados de la década de 1990, se ha visto que la industria y la cultura cinematográfica se han venido transformando al instalarse el proceso de globalización en la escena mundial de la economía, la política y la cultura, con el neoliberalismo como la ideología económica predominante. Es a partir de esta dinámica del capitalismo global montado en las políticas económicas neoliberales impuestas por los países dominantes sobre los periféricos, que las corporaciones y sujetos que participan en la realización de una película empezaron a unir su capital de inversión, sus talentos y actores para sacar adelante sus proyectos, buscando que sus producciones encontraran un lugar en el mercado global de la cinematografía.

En este sentido, el cine transnacional también es reflejo de la diversidad cultural que puede estar detrás de una producción cinematográfica compartida por personas de diferentes países, contribuyendo al desarrollo de sus propias cinematografías, y empoderar con ello la iniciativa de organismos internacionales como la Organización Mundial para la Educación y la Cultura (Unesco) a favor de fomentar la diversidad cultural, como lo señalan Aguado y Palma, 2015: 66):

Desde organizaciones internacionales como la Unesco se insiste en que los bienes y servicios culturales y su expresión a través de diferentes ámbitos: las lenguas, la educación, los contenidos culturales y de la comunicación, y la creatividad y el mercado, se deben «salvaguardar» y «preservar», a través de su mantenimiento y viabilidad, para garantizar la Diversidad Cultural como valor clave en el desarrollo de los pueblos.

Es en el contexto de estas iniciativas y transformaciones que surge el interés en los estudios fílmicos por analizar esta nueva tendencia en la cinematografía mundial: el cine transnacional.

*¿Qué es el cine transnacional?*

Históricamente el cine ha sido transnacional desde su origen, al igual que otros artefactos y procesos socioculturales, del mismo modo que para los historiadores la globalización inició con el descubrimiento de América. Es transnacional desde que los hermanos Lumiere iniciaran sus viajes transatlánticos por el mundo llevando su invento del cinematógrafo y sus primeras películas a finales del siglo XIX, recorriendo distintas naciones, cruzando mares y fronteras para mostrar su invento, sin embargo, el concepto de transnacionalidad como tal no empieza a tener atención de los investigadores hasta mediados de la década de 1990.

El tema de la transnacionalidad ha sido abordado desde hace tiempo por historiadores y sociólogos, como un concepto ligado al paso de la modernidad a la posmodernidad en el contexto de la globalización. Arjun Appadurai (2006: 588-589), al referirse a las dimensiones culturales de la globalización de fines del siglo XX, ya señalaba que la nueva economía cultural global estaba siendo vista como un complejo orden de disyuntivas sobrepuestas que no podían continuar siendo explicadas en los términos existentes de los modelos centro-periferia (incluso aquellas que pudieran contar con múltiples centros y periferias).

Appadurai proponía un marco de referencia elemental para explorar estos procesos a través de observar la relación entre cinco dimensiones de los flujos culturales globales que pueden ser definidos en términos de «paisajes»: el étnico, el mediático, el tecnológico, el financiero y el ideológico. Estos «paisajes» son como constructos de perspectivas derivadas de las situaciones históricas, lingüísticas y políticas de diferentes tipos de actores: las naciones-estado, las multinacionales, las comunidades en diáspora, subgrupos y movimientos, así como personas



que interactúan cara a cara en ciudades, vecindarios y familias. Detrás del cine transnacional confluyen estos cinco «paisajes», como veremos más adelante.

En la revisión de la literatura sobre el cine transnacional destacan Will Higbee y Song Hwee Lim (2010: 2), quienes al hacer un mapeo de los conceptos que han surgido desde que iniciaron estos estudios citan entre los primeros trabajos los de Marsha Kinder, quien comentaba la necesidad de «leer el cine nacional en contraposición con la interfase local/global», y a Sheldon Lu, quien en una colección sobre el cine transnacional chino identifica «una era de la producción cultural transnacional posmoderna», en la que las líneas divisorias de las naciones han sido borradas también por las tecnologías de la información y comunicación, era en la que tienen lugar los debates entre un cine nacional frente al transnacional.

Higbee y Lim (2010) argumentan que un concepto crítico de transnacionalidad en los estudios fílmicos puede servir para interpretar de manera más productiva la interfase entre lo global y lo local, lo nacional y lo transnacional en la producción fílmica. Según estos autores, su origen puede haber sido la insatisfacción de algunos investigadores, provenientes de la sociología, los estudios culturales y el post-colonialismo principalmente, para tratar de entender la producción, consumo y representación de la identidad cultural desde el paradigma de «lo nacional», en un mundo cada vez más interconectado, multicultural y policéntrico, tendencia que se ha permeado a los estudios fílmicos contemporáneos.

Otro argumento de Higbee y Lim (2010) es que, en el estudio de las películas, un transnacionalismo crítico no encaja las producciones fílmicas transnacionales en espacios intersticiales ni marginales, sino más bien se pregunta cómo estas actividades de producción fílmica negocian con lo nacional en todos sus niveles, desde una política cultural hasta su financiamiento, desde el multiculturalismo de la diferencia a cómo esto reconfigura la imagen que tiene una nación de sí misma. Al examinar las diferentes formas que adoptan las actividades fílmicas que cruzan las fronteras, debemos atender también

a cuestiones de política y poder, y cómo éstas pueden, a su vez, encubrir nuevas formas de prácticas neocolonialistas en la adopción de géneros populares o estéticas de autor. Se deben escudriñar las tensiones y relaciones dialógicas entre lo nacional y lo transnacional, más que simplemente negar uno en favor de lo otro. Más aún, un transnacionalismo crítico se rehúsa a ver el flujo o intercambio del cine transnacional como si tomara el lugar de los cines nacionales. Más bien, trata de entender el potencial de las culturas fílmicas locales, regionales y diaspóricas para afectar, subvertir y transformar las cinematografías. También desea poner atención a la largamente rechazada cuestión del estudio de las audiencias y examinar la capacidad de los públicos locales, globales y diaspóricos para decodificar películas al circular transnacionalmente (no sólo en las salas de cine, sino también en DVD o en Internet), construyendo una variedad de interpretaciones que transitan de la adaptación y asimilación, a lecturas más desafiantes o subversivas de los filmes transnacionales.

En este mismo tenor, Chris Berry (2010: 2) señala que debemos entender el cine transnacional desarrollándose bajo las condiciones del proceso de globalización formado por el neoliberalismo, el libre mercado, el colapso del socialismo y la producción post-fordista. En otras palabras, el cine transnacional es un orden diferente en la industria y cultura cinematográficas al del viejo orden del cine considerado nacional. No quiere decir que todo el cine producido bajo este contexto encarne, promueva o brinde soporte al capitalismo neoliberal global. Al contrario, entender realmente lo que es el cine transnacional requiere una aproximación que comprenda que los valores y operaciones del capitalismo global son respondidos por otras fuerzas que este mismo orden ha producido. Tal es el caso de la diáspora y la migración, dos fuerzas sociales que han adquirido atención en los estudios recientes de las ciencias sociales y las humanidades y que se entrelazan con el cine transnacional.

En otra perspectiva, Ezra y Rowden (2006: 1) señalan que el cine transnacional «comprende ambos, la globalización y la contra respuesta a la hegemonía por parte de los cineastas que

proviene de los países colonizados y del tercer mundo». Los autores señalan que «lo transnacional puede entenderse como las fuerzas globales que unen a personas e instituciones a través de las naciones». Esto ilustra la asociación formada entre el mundo y el cine; uno se integra globalmente por diversos medios como el Internet, la literatura, la televisión y los nuevos medios como las redes sociales, pero también por compartir el visionado de las mismas películas.

Según Ezra y Rowden (2006), los elementos transnacionales de un filme los podemos identificar a través del elenco, el equipo de producción y la locación donde se realizó la película. En el caso de algunas de las películas realizadas en Hollywood actualmente, esperaríamos que lo estadounidense fuera lo que predominara a través del filme, pero cada vez más contienen elementos de otras culturas; las producciones están derivando, también, de lo multicultural a lo multinacional.

Por su parte, Mette Hjort (2010: 13) coincide con los autores citados y señala que se puede definir la transnacionalidad de un filme en la medida que sus agentes (productores, directores, editores, actores) dirigen intencionalmente la atención de los espectadores hacia sus propiedades transnacionales y que alientan a pensar en su transnacionalidad. En este sentido, la definición de cine transnacional tiene que ver con un cambio en el modo de ver la nacionalidad de las películas a través de los agentes que intervienen en ella, lo cual también representa un cambio en el pensamiento crítico de los estudios fílmicos contemporáneos.

En un análisis de la película *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), realizado por Paul Kerr (2010), el autor señala que la prevalencia actual en el cine internacional de la narrativa en red (entretrejada o interconectada), como lo es la de esta película, puede ser explicada a través del análisis de los modos y las relaciones sociales de producción que caracterizan actualmente a la cinematografía global y las compañías involucradas en la realización de dichos filmes. Esta película nos muestra elementos multiculturales y transnacionales utilizando el montaje de escenas filmadas en distintas localizaciones, representando di-

ferentes culturas y, lo más importante, personas de diversos países. El autor llama la atención hacia la forma de hacer cine contemporáneo, la narrativa interconectada, como un tipo de proceso superestructural o práctica cultural, y que tratemos de desentrañar el impacto de esa forma de hacer cine desde la base industrial del filme (Kerr, 2010: 38).

¿Qué tipo de condiciones sociales de producción podemos discernir detrás de la producción de *Babel*?, se pregunta Kerr, ¿podemos identificar algo parecido a «una nueva clase» como fuente de este emergente modo de práctica fílmica?

En una entrevista a González Iñárritu (realizada por Hagerman y citada en Kerr, 2010: 48), el cineasta se describe a sí mismo como «un director en el exilio». ¿Será que la diáspora de cineastas y de otros talentos artísticos de las industrias culturales globales del siglo XXI constituye una nueva facción de clase? La forma narrativa y múltiples perspectivas culturales y lingüísticas que encontramos en películas como la de *Babel* pueden derivar de las experiencias de los cineastas que como diáspora viven en el exilio en la era de la globalización. Pero esto no es meramente un caso de autobiografía ficcionada o de inspiración de la experiencia, dice Kerr, es también otra «homología estructural» de la experiencia específica de los cineastas internacionales itinerantes y de las realidades de la globalización que viven las compañías productoras cinematográficas. «La idea de producir *Babel* me vino de una cierta necesidad originada del exilio y la conciencia de ser un inmigrante», añadió González Iñárritu. Es decir, la experiencia del cineasta nos habla de la diáspora y la migración, las dos fuerzas sociales que mencionamos van asociadas al concepto de transnacionalidad.

La narrativa de *Babel* es, entre otras cosas, una homología estructural de su transnacionalidad, señala Kerr (2010: 49): de su modo de producción y de las relaciones sociales de producción. Producida como una película internacional por una red de compañías globales, el equipo de producción, algunos de ellos inmigrantes como González Iñárritu, el filme exhibe en su contenido precisamente su modo de producción transnacional (fue financiada por cinco corporaciones internacionales

productoras de cine) y de relaciones de producción (la combinación de elementos multiculturales en su contenido y la participación de sujetos de diferentes nacionalidades contratados como actores por las corporaciones productoras).

En este mismo tenor de ideas, Deborah Shaw (2013: 47-66) añade que la noción de lo transnacional en los estudios filmicos se ha desarrollado como respuesta a un incremento en la conciencia de las limitaciones de conceptualizar una película en términos de su nacionalidad, y en el entendimiento de la naturaleza cambiante de la producción y distribución filmicas como parte de los nuevos patrones de relación que impone la globalización. Los intercambios transnacionales han sido clave desde hace tiempo para la producción cinematográfica en términos de su financiamiento y en la contratación del elenco y el equipo de producción, y un número cada vez mayor de películas en el mercado internacional no pueden ser identificadas con un solo país, al contar con un equipo de producción y actores multinacional, así como con inversión de varias compañías productoras.

Según Shaw, el concepto de transnacional parece haber sido una solución sencilla para enfrentar los problemas inherentes a la etiqueta de «cine nacional», por lo que utilizar este término de manera genérica puede resultar inadecuado para enfrentar las complejidades de categorización tanto de las películas actuales como de sus prácticas industriales, por lo que la autora propone «deconstruir» este concepto e identificar categorías específicas para ayudar a prevenir vaguedades y conflictos en el uso del término, y distinguir entre las prácticas industriales, las prácticas laborales, las estéticas, temas y enfoques, recepción de las audiencias, cuestiones éticas y recepción crítica.

La autora propone 15 categorías que podríamos identificar en el análisis de la transnacionalidad de una película: modos transnacionales de producción, distribución y exhibición; modos transnacionales en la narrativa; cine y globalización; películas con múltiples localizaciones; filmaciones en el exilio y la diáspora; películas e intercambio cultural; influencias transnacionales; aproximaciones críticas a lo transnacional;

prácticas de visionado transnacionales; películas transregión/transcomunidad; estrellas transnacionales; directores transnacionales; la ética del transnacionalismo; redes de colaboración transnacionales; y filmes nacionales. Estas categorías no son excluyentes entre sí y a menudo se traslapan, incluso, en algunos casos se pueden aplicar varias o la mayoría de ellas a una sola película. Aun en las películas nacionales, se encuentra un cierto grado de intercambio cultural en términos de la influencia de otras tradiciones fílmicas en su realización.

Una película no puede darnos acceso a la verdad de una nación, sin embargo, no hay película que no tenga algo que decir acerca de la construcción mítica y discursiva de las identidades nacionales que se representan en ella.

En este sentido, los festivales de cine también son espacios en los que se recrea una cultura de transnacionalidad; festivales como Sundance, Cannes, Venecia y Berlín, donde se exhiben películas extranjeras e independientes a una diversidad de públicos, mostrando diferentes construcciones y discursos de las identidades nacionales de los países ahí representados.

### *El método: un estudio de caso en México*

El estudio de caso es un análisis interpretativo de la película *Cómo ser un Latin lover* (Ken Marino, 2017) desde la perspectiva de la corriente del cine transnacional en los estudios fílmicos. Se fundamenta en una revisión de las principales teorías y conceptos que sobre el cine transnacional se han desarrollado para aplicar este marco conceptual como categorías de análisis a la película. Utilizando estas categorías como herramientas, se «deconstruye» la película en sus diversos elementos para describir, analizar e interpretar lo que de «transnacional» tiene en su construcción.

Se seleccionó este filme por el éxito de taquilla que tuvo tanto en México como Estados Unidos, y porque se parte de la premisa de que esta película es un ejemplo de las características que definen un nuevo tipo de cine (no necesariamente comer-

cial) que se ha venido realizando en los últimos años, un cine que, para enfrentar los retos y dificultades que le impone la dinámica globalizadora, está desarrollando nuevas estrategias de producción y distribución para colocarse de forma competitiva en los mercados de exhibición y consumo cinematográficos.

### *Resultados, análisis y discusión*

Iniciamos nuestro análisis con una breve reseña de la película en cuestión para contextualizar su observación.

El filme es una comedia ligera en la que se narra la historia de Máximo (Eugenio Derbez), un veterano playboy, de origen migrante, que seduce a mujeres ricas mayores que él como modo de vida. La película inicia cuando, después de haber estado casado con una mujer octogenaria durante 25 años, ésta lo deja por un hombre mucho más joven que Máximo. Humillado, sin dinero y sin tener a dónde ir, Máximo se refugia en un pequeño departamento donde vive su hermana Sara (Salma Hayek), también de origen migrante, y el hijo de ésta, Hugo. Máximo tiene que cuidar de su sobrino, al que le enseña sus tácticas de playboy para conquistar a la niña de la escuela que le gusta, y así Máximo conoce a su nueva víctima, la abuela multimillonaria (Raquel Welch) de la compañerita de Hugo. Más adelante, en la película, Sara enfrentará problemas económicos, pero su hermano Máximo la sacará de apuros.

La narrativa es sencilla, sigue un orden secuencial de los acontecimientos con un clímax y desenlace, como otras películas del género. En esta película se demuestra que la picardía, el ingenio y el buen humor de los latinos puede ser rentable viéndolo desde un punto de vista práctico, pero además la solidaridad y la unión familiar que envuelve la trama de los personajes son valores con los que se identifican los públicos de habla hispana, nativos e inmigrantes, lo que le proporciona a este filme parte de su carácter transnacional.

La película fue coproducida por Ben Odell, de origen estadounidense, y Eugenio Derbez, mexicano, a través de la pro-

ductora 3Pas Studios. Con esta película y su anterior éxito, *No se aceptan devoluciones* (2013), Derbez ha sabido conquistar no sólo al mercado hispano, sino a los inversionistas de Hollywood. Ambas películas fueron distribuidas por *Pantelion Films*, una corporación binacional entre México y Estados Unidos.

*Pantelion Films* se creó como el primer gran Latino Hollywood Studio y la nueva cara del entretenimiento hispano. Fundada en el 2010 y con base en Santa Monica, California, USA, es una asociación entre la estadounidense *Lionsgate Entertainment* y la mexicana *Grupo Televisa*. *Pantelion Films* provee a los cinéfilos hispanos de películas realizadas por los mejores actores, directores y guionistas latinoamericanos.

En el 2013 rompió records de taquilla con *No se aceptan devoluciones* (Eugenio Derbez, 2013), la película en idioma español más taquillera hasta el 2016 y la cuarta en un idioma extranjero (en los Estados Unidos). Desde comedias y dramas, a películas familiares y comedia romántica, la distribuidora produce y adquiere películas que hablan directamente a la comunidad de habla hispana. Adicionalmente, la compañía está asociada con la mayor cadena de salas de cine en América, lo que asegura que las películas estén accesibles en Estados Unidos y México: *Regal Entertainment Group*, *AMC Theatres*, *Cinemex* y *Cinemark*.

Otros éxitos de *Pantelion Films* han sido: *Tres idiotas*; *Nosotros, los Nobles*; *Qué culpa tiene el niño*; *No manches Frida*; *La leyenda del chupacabras* (animación); *Un padre no tan padre*; *Busco novio para mi mujer*; *600 millas*; *Cantinflas*; *No eres tú, soy yo*.

*Cómo ser un Latin lover* es una película transnacional en la medida en que cumple con los criterios con los que definían el cine transnacional Higbee y Lim (2010), Berry (2010), Hjort (2010) y Ezra y Rowden (2006), quienes señalaban que se puede definir la transnacionalidad de un filme en la medida en que sus agentes (productores, directores, editores, actores, localizaciones) dirigen intencionalmente la atención de los espectadores hacia sus propiedades transnacionales y que alienan a pensar en su transnacionalidad.



En la película vemos que en la producción participaron estadounidenses y un mexicano; los actores fueron de origen estadounidense, mexicano y canadiense; los personajes representan a sujetos de origen migrante que buscan adaptarse para sobrevivir en el nuevo «paisaje étnico» de Estados Unidos, en términos de Appadurai (2006), en contraste con otros personajes nativos que tienen un mejor nivel de vida; la distribución de la película estuvo a cargo de una corporación binacional; la película se estrenó al mismo tiempo en México, Estados Unidos y Canadá.

Ezra y Rowden (2006: 1) mencionaban también que «lo transnacional puede entenderse como las fuerzas globales que unen a personas e instituciones a través de las naciones». En la producción de esta película se unieron personas e instituciones de Estados Unidos y México para compartir el financiamiento tanto para la producción como para la distribución del filme, buscando a públicos más allá de sus fronteras.

Ahora bien, mirando más hacia lo nacional, Eugenio Derbez es un actor, director y productor cinematográfico mexicano que, como otros cineastas, forman parte de la diáspora latinoamericana que ha buscado emigrar a Estados Unidos para trabajar en la industria cinematográfica. Si bien él no se describe a sí mismo como un «director en el exilio», como lo hizo González Iñárritu, incluso porque ha declarado que no contempla por ahora vivir en Estados Unidos, sí llama la atención que realice sus producciones en territorio estadounidense en lugar de en su país de origen, México. Sus películas, en particular *No se aceptan devoluciones* (2013), *Cómo ser un Latin lover* (2017) y *Hombre al agua* (2018), fueron filmadas en Estados Unidos y están dirigidas principalmente a los públicos hispanos que, como comunidades diaspóricas, han tenido que emigrar a territorio estadounidense en busca de un mejor nivel de vida. Habíamos mencionado que tanto la diáspora como la migración son dos procesos sociales ligados al concepto de «transnacionalidad», y en estos filmes podemos identificar ambos elementos, tanto en su modo de producción como en sus relaciones de producción, así como en los públicos que configura en su visionado.

Por otra parte, la película también se puede clasificar en varias de las categorías que Deborah Shaw (2003) mencionaba se puede clasificar el cine transnacional en función de su deconstrucción: la película tiene un modo transnacional de producción, distribución y exhibición; modo transnacional en la narrativa; filmación en el exilio y la diáspora; prácticas de visionado transnacionales; estrellas transnacionales; directores transnacionales; y redes de colaboración transnacionales.

En resumen, podemos afirmar que la película en cuestión reúne varias de las características que definen el cine transnacional contemporáneo de acuerdo a las teorías y conceptos que se revisaron, logrando, con su éxito, colocarse en la cinematografía mundial.

### *Conclusiones*

Más allá del resultado del análisis de esta película, la reflexión en torno al cine transnacional ilumina nuevas perspectivas para futuras investigaciones. Una de ellas es que el método de análisis puede irse ampliando y perfeccionando en la medida de desarrollar un modelo más operativo que ayude a profundizar en el estudio de la transnacionalidad de los filmes y, con ello, llevar a cabo también estudios comparativos.

Otra línea de investigación sería la de iniciar un estudio sobre los procesos de recepción cinematográfica y modos de apropiación de los públicos locales, globales y diaspóricos, tal como lo señalaban Ezra y Rowden (2006), analizando el impacto del cine transnacional en la configuración de sus identidades, procesos de apropiación y significación de los contenidos, sus gustos y preferencias cinematográficas.

Por otra parte, una reflexión crítica en torno a lo transnacional no deja de lado lo nacional. ¿Por qué Eugenio Derbez no hizo esta película en México? No deja uno de pensar que detrás del modo de producción de *Cómo ser un Latin lover* existe, en su estructura más profunda, la ausencia en México de una política cultural congruente y consistente que apoye el desarrollo

de nuestra industria cinematográfica, ya que, ¿qué atractivo tiene para un cineasta mexicano producir una película en su propio país que luego se va a exhibir sólo en 10 de cada 100 pantallas, de acuerdo a la legislación cinematográfica vigente? Hay que voltear a ver lo que sucede en otros países hermanos como España, Argentina y Brasil, que mediante cambios a sus regulaciones en favor de su industria cinematográfica están empoderando a su cine incrementando sus cuotas de mercado para sus películas nacionales, mientras en México entregamos el 90% de nuestras pantallas a las películas extranjeras, por no decir estadounidenses.

Tanto el cine nacional como el transnacional deben tener su lugar en la cinematografía mundial, pero mucho depende de las políticas culturales que cada país promueva en su territorio para que las comunidades cinematográficas puedan encontrar un equilibrio adecuado que permita a sus cinematografías nacionales competir equitativamente en los mercados globales, promoviendo con ello también la diversidad cultural.

## Referencias

- Aguado, Luis Fernando y Palma, Luis (2015): «Factores que limitan la participación cultural. Una mirada desde la economía de la cultura», *Revista de Ciencias Sociales (Vé)*, XXI (1), pp. 58-71. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28037734006>
- Appadurai, Arjun (2006): «Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy», en M. G. Durham and D. M. Kellner (eds.), *Media and Cultural Studies. KeyWorks*. Revised edition, Hong Kong: Blackwell Publishing Ltd., pp. 584-603.
- Berry, Chris (2010): «What is transnational cinema? Thinking from the Chinese situation», *Transnational Cinemas*, 1 (2), UK: Taylor and Francis Online. Disponible en: <http://www.tandfonline.com/toc/rtrc20/1/2?nav=toCList>
- Ezra, Elizabeth & Rowden, Terry (2006): *Transnational Cinema: The Film Reader*, London: Routledge.
- Grece, Christine (2006): *How do films circulate on VOD services and cinemas in the European Union. A comparative analysis*, Strasbourg: European Audiovisual Observatory, Council of Europe.
- Higbee, Will & Lim, Song Hwee (2010): «Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies», *Transnational Cinemas*, 1 (1), UK: Taylor and Francis Online. Disponible en:

- <http://www.tandfonline.com/toc/rtrc20/1/1>
- Hjort, Mette (2010): «On the Plurality of Cinematic Transnationalism», en N. Durovicova & K. Newman (eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*, London: Routledge/American Film Institute Reader. Disponible en: <https://www.amazon.com/World-Cinemas-Transnational-Perspectives-Readers/dp/0415976545>
- Kerr, Paul (2010): «Babel's network narrative: packaging a globalized art cinema», *Transnational Cinemas*, 1 (1), UK: Taylor and Francis Online. Disponible en: <http://www.tandfonline.com/toc/rtrc20/1/1?nav=toCList>
- Ley Federal de Cinematografía*, Diario Oficial de la Federación, última reforma publicada DOF 17-12-2015, CDMX, México: Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión.
- Shaw, Deborah (2013): «Deconstructing and Reconstructing Transnational Cinema», en S. Denison (ed.), *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Great Britain: CPI Group (UK) Ltd., Croydon, CR0, 4YY. Disponible en: [https://books.google.com.mx/books?id=BWYTAGAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=BWYTAGAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

## Miradas que valen: nueva Época de Oro del cine mexicano

### *Introducción*

Este trabajo tiene como propósito destacar la recuperación que ha tenido el cine mexicano del tercer milenio en el contexto de las condiciones de producción, exhibición y asistencia a las salas de cine comercial que en el periodo 2013-2019 han prevalecido en el país, luego de recuperarse de una etapa de gran crisis que en la década de 1990 casi lo hizo desaparecer.

En este estudio se busca destacar la relevancia que ha tenido el público que, fiel a su cine, y a pesar de la escasa exhibición de películas nacionales en las salas, ha hecho que con su asistencia se incrementen los indicadores de ingresos en taquilla tanto nacionales como internacionales. El estudio forma parte de una línea de investigación que sobre la economía política del cine mexicano se ha venido realizando mediante la aplicación de una metodología mixta, donde se combinan la investigación documental, el análisis de contenido, la encuesta y la entrevista.

Los resultados que aquí se muestran señalan que a partir del 2000 la industria cinematográfica mexicana empezó a recuperar sus indicadores de producción, asistencia y recaudación en taquilla; no obstante, esta recuperación no se ve en la exhibición de películas nacionales en las salas de cine comercial, la que está condicionada por una legislación inequitativa para el sector que se modificó en aras de integrarse a las demandas del capitalismo global. Los resultados también se comparan con los indicadores de otros países iberoamericanos y se com-

plementan con datos empíricos obtenidos de estudios locales sobre los públicos que asisten a las salas de cine comercial de una importante ciudad del noreste de México.

### *Antecedentes*

La historia reciente de la industria del cine mexicano tiene un antes y un después de la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN, ahora T-MEC), el cual se firmó en 1992 y ahora se encuentra en renegociaciones con Estados Unidos y Canadá. Esto trajo consigo un gran cambio social e histórico para nuestro cine.

La firma de este Tratado significó para México la entrada al proceso globalizador, con la adopción oficial de las políticas económicas neoliberales que desde la década de 1980 imponía el capitalismo global, la apertura de los mercados, las privatizaciones y la desregulación de algunos sectores productivos y de servicios del país. Lo cierto es que México se integró al proceso globalizador sin prepararse para una competencia que, por mucho, era asimétrica en igualdad de condiciones para algunos sectores productivos, como lo fue para el sector de la industria cinematográfica mexicana.

En ese entonces la legislación de cine vigente hasta 1992 establecía que las películas nacionales podían ser exhibidas hasta en un 50% del total de pantallas a nivel nacional. Si bien no siempre se obtenía una producción que aprovechara esta cuota de pantalla, al menos existía esta regulación como medida proteccionista para el sector. Hoy, las reformas a la legislación cinematográfica, resultado de los cambios regulatorios para negociar este sector en el TLCAN, establecen que a partir de 1997 se podrán exhibir películas nacionales hasta en un 10% de nuestras pantallas, con lo que los estrenos de películas extranjeras, por no decir estadounidenses, han venido a ocupar un lugar preponderante no sólo en las salas de cine comercial, sino también en el consumo audiovisual del espectador en otras plataformas como la televisión abierta, de paga y el Internet.

Esta apertura del mercado, los cambios regulatorios y privatizaciones del sector trajeron consigo una gran crisis del cine mexicano en la década de 1990, de forma que en 1997 se produjeron sólo nueve películas, crisis de la cual se comenzó a recuperar a partir del 2000, primero con altas y bajas, luego ya con un crecimiento sostenido desde el 2006.

En 1997, ante la crisis de la industria, el gobierno federal implementó dos estímulos para la producción: el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE) y el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE), que aún y cuando la comunidad cinematográfica se dividió con algunos a favor y otros en contra, desde entonces han funcionado apoyando la producción.

Otra medida importante para la recaudación fue la aprobación del artículo 189 de la Ley del Impuesto Sobre la Renta (ISR), con la que se creó un estímulo fiscal, el EFICINE, que permite acreditar el 10% del pago anual del ISR a los contribuyentes que inviertan en la producción cinematográfica, lo que ha permitido obtener recursos extraordinarios hasta por 500 millones de pesos anuales. Esta medida ha permitido impulsar la producción de películas mexicanas en el corto y mediano plazo, así como su distribución, aunque limitada, ya que luego los cineastas se topan con los exhibidores controlados en su mayoría por las distribuidoras transnacionales que privilegian la exhibición de sus propias películas en las salas de cine.

A pesar de estas dificultades, desde inicios de este siglo se ha visto una notable recuperación del cine nacional con un significativo incremento en la producción, en el número de salas de cine, la asistencia y la recaudación en taquilla, una franca transformación con respecto a la década de mayor crisis en la historia reciente del cine mexicano, la de 1990. Sin embargo, la asistencia del público a ver películas nacionales todavía no alcanza los índices que tenía antes de la entrada del TLCAN, ya que, con todo y que ahora somos más y la industria ha mejorado, todavía no alcanzamos esos niveles de proporción equilibrada entre la producción, exhibición y la asistencia a las salas de cine a ver películas nacionales que se tenían antes del

Tratado. Sin embargo, nuestro cine se recupera y con ello sus públicos. En realidad, la vuelta del público a ver su cine es uno de los factores de mayor impacto en esta recuperación.

A partir de nuevos modelos de negocio y de buscar temáticas más cercanas a la vida cotidiana de los espectadores, nuevas generaciones de cineastas y productores han estado trabajando más con voluntad e iniciativa propia que con grandes presupuestos en la realización de sus películas para recuperar a su público, el cual ha tenido una gran participación en esta nueva etapa que para algunos es una Nueva Época del Cine Mexicano en el siglo XXI.

### *Metodología*

Este artículo forma parte de una línea de investigación que se ha venido desarrollando desde 1998, con el propósito de analizar el impacto que las medidas que se adoptaron con motivo del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) han tenido en el circuito cinematográfico de la producción, la exhibición y el consumo en las salas de cine comercial, de la cual se han publicado varios trabajos. Es un estudio descriptivo, longitudinal, en el que se han venido aplicando técnicas de investigación como la revisión documental, cuantitativas como el análisis de contenido y la encuesta, y cualitativas como la entrevista.

En la revisión documental se analiza la información publicada en los informes oficiales del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), informes internacionales, documentos y artículos científicos, reportajes y entrevistas publicados en la prensa para contrastar los datos con los empíricos obtenidos a nivel local y, con ello, obtener una perspectiva global/local del fenómeno de estudio.

El análisis de contenido se aplica a las carteleras cinematográficas publicadas en la prensa local para observar el origen y cantidad de películas por país que se exhiben en las salas de cine comercial (lo cual se ha publicado en otros artículos, no en el



que nos ocupa); la encuesta se utiliza para conocer las opiniones y preferencias de los públicos que asisten a las salas de cine; la entrevista se realiza a especialistas y cineastas para profundizar en las variables de estudio (también publicado en otros trabajos).

En este capítulo sólo se presenta un análisis actualizado de la información estadística consultada, enfocada particularmente a mostrar el lugar que ocupa actualmente el cine mexicano en el contexto iberoamericano en lo referente a producción y exhibición, y el rol que los públicos de cine están teniendo en esta nueva etapa para el cine nacional, mediante los resultados de los estudios empíricos locales realizados a los espectadores que acostumbran asistir a las salas de cine comercial distribuidas en el área metropolitana de la ciudad de Monterrey, México, a quienes se les solicitó contestar de manera voluntaria un cuestionario (instrumento de la encuesta), acerca de sus hábitos y preferencias cinematográficas.

La ciudad de Monterrey cuenta, al 2019, con una población de más de 4,500,000 de habitantes. Para determinar el tamaño de la muestra para la encuesta, se seleccionó como universo de estudio a los adultos de 18 años o más que asisten regularmente a las salas de cine comercial de la localidad. El tamaño de la muestra se determinó para un mínimo de 400, siguiendo el criterio de autores como Jack Levin (1998), reconocido estadístico, quien señala que cuando la población estudiada sobrepasa los 100,000 casos, 400 es un número suficientemente representativo.

Otros autores como Hernández, Fernández y Baptista (2000: 224), mencionan que «las muestras regionales, las que representan algún estado o país o algún municipio o región, están entre rangos de 400 a 700 sujetos».

Por su parte, López (citado en Galindo, 1998: 50), nos dice que para un universo de 1,000,000 a 50,000,000 de sujetos, un tamaño de muestra suficiente es de 380 sujetos, considerando un nivel de confianza de 95 por ciento y un margen de error de más menos 5 por ciento.

Considerando estos criterios, el tamaño de muestra que se utilizó para las encuestas que se aplicaron en los años cuyos

resultados se muestran en este artículo (2001-2017) variaba en un rango de 400 a 600 espectadores. El muestreo fue no probabilístico, de sujetos tipo (que hubiesen visto películas mexicanas en las salas de cine en los últimos meses), voluntarios, mayores de 18 años, de ambos sexos, cuidando la paridad de género (mitad hombres y mitad mujeres), seleccionados a discreción para aplicarles el instrumento al salir de las salas de proyección.

### *Resultados*

#### *La industria se recupera*

Luego de una época de crisis, y a la vuelta de una generación, el cine mexicano se ha venido recuperando. Al 2019, el IMCINE reporta una producción de 216 películas nacionales y 101 estrenos. También reporta 35.2 millones de espectadores de cine mexicano, un indicador más alto que el de 2018, que fue de 30.3 millones, por lo que es el año con más alta asistencia en lo que va del siglo.

En los últimos 10 años, el porcentaje de público que asistió a ver películas mexicanas se ha incrementado el triple, de 11.5% en 2010 a 35.2% en el 2019, de acuerdo a la información publicada en los *Anuarios Estadísticos de Cine Mexicano*, los cuales se publican desde 2010.

Con todo y la crisis de la década de 1990, películas *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992) y *Cilantro y perejil* (Rafael Montero, 1996), comenzaron a llenar de nuevo las salas de cine en el país, atrayendo públicos nacionales e internacionales y recibiendo premios en festivales propios y extranjeros; la producción empezó a recuperarse lenta, pero promisoriamente, a partir de la segunda mitad de la década de 1990 y principios del 2000, cuando se empieza a vislumbrar un cambio paulatino en la oferta y consumo de cine mexicano con los éxitos de taquilla como *Sexo, Pudor y Lágrimas* (Antonio Serrano, 1999), *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001) y

la polémica *El crimen del padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002), que hicieron pensar en una naciente recuperación de la industria cinematográfica nacional con los millones de dólares recaudados no sólo en México, sino también en otros países como Estados Unidos de América, los premios y reconocimientos otorgados en festivales de cine a películas y cineastas mexicanos, además del regreso de los espectadores a las salas de cine, quienes parecen estar mostrando un gusto renovado por estas nuevas películas nacionales alcanzando un crecimiento sostenido a partir de 2006.

En el 2013, con los estrenos de *No se aceptan devoluciones* (Eugenio Derbez, 2013) y *Nosotros los Nobles* (Gary Alazraki, 2013), el porcentaje de la taquilla producto de la asistencia a ver cine mexicano fue de 10.9% del total, el porcentaje más alto en la última década. Ese año la asistencia a ver películas mexicanas fue de 30.1 millones de espectadores.

En los últimos años se ha visto un repunte de la presencia del cine nacional en cartelera y el regreso de los espectadores a las salas cinematográficas a ver su cine, lo que hace pensar en una «nueva época de oro del cine mexicano», aunado a las premiaciones nacionales e internacionales que han recibido algunos cineastas como Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón. (Tabla 1).

Tabla 1: El cine mexicano en números (2010-2019).

	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Pantallas cinematográficas	4,905	5,166	5,303	5,547	5,678	5,977	6,225	6,633	7,024	7,493
Películas extranjeras estrenadas	313	321	319	364	330	334	317	336	384	353
Asistencia total*	190	205	228	248	240	286	321	338	320	341

Películas mexicanas estrenadas	56	62	67	101	68	80	90	88	115	101
Asistencia a ver películas mexicanas*	11.5	13.5	10.9	30.1	24	17.5	30.5	22.4	30.3	35.2
Ingresos en taquilla**	9,032	9,755	10,674	11,860	11,237	13,334	14,808	16,142	16,292	18,659

Fuente: con información de los *Anuarios Estadísticos de Cine Mexicano 2010-2019*. (\*) Millones de personas. (\*\*) Millones de pesos.

Cabe señalar que el triunfo es de los cineastas, no del cine mexicano, ya que desafortunadamente, desde hace casi tres décadas, no existe una política cultural definida y operativa que impulse a esta industria audiovisual tan importante para la identidad y cultura nacional.

Algunos datos comparativos entre 1990 y 2019 ilustran lo anterior:

- En 1990 se produjeron 75 películas, de las cuales se estrenaron 74 en las salas de cine.
- En 2019 se produjeron 216, de las que se estrenaron sólo 101.
- En 1990 México contaba con 1,896 salas de cine comercial, es decir, el 25.3% de la cantidad con las que contaba en el 2019 (7,493), pero a las que todavía asistieron 197 millones de espectadores, cuando la población era entonces de 84 millones de habitantes de acuerdo a las estadísticas del Consejo Nacional de Población, lo que promediaba 2.3 de asistencia/habitante.
- En el 2019, con más población, 126.5 millones de habitantes, y casi un 75% más salas de cine, se contabilizaron 341 millones de espectadores, el promedio de asistencia por habitante fue de 2.7, ligeramente mayor al de 1990.
- El precio del boleto en taquilla formaba parte de la canasta básica y era fijado y regulado por el gobierno federal

hasta 1992.<sup>1</sup> Ese año el precio se liberó y ahora es fijado libremente por los distribuidores y exhibidores, aunque su regulación sigue siendo de carácter federal.

Como se muestra en la Tabla 1, el cine mexicano se recupera, pero no todo ha sido favorable en esta transformación. La exhibición de películas nacionales en el país desafortunadamente sigue siendo la tarea pendiente, ya que no ha tenido los mismos incentivos que la producción. Si bien en los últimos años se ha incrementado el número de estrenos en pantalla, incluso con apoyo de estímulos federales, las cifras no llegan a la cantidad de estrenos que se tenían antes de los cambios en la legislación que se dieron paralelamente a la entrada del TLCAN, estrenos que eran más proporcionales a la producción, favoreciendo ahora más a las películas extranjeras, básicamente estadounidenses.

Paradójicamente, en el TLCAN se declara que «el treinta por ciento del tiempo anual en pantalla en cada sala, puede ser reservado a las películas producidas por personas mexicanas dentro o fuera del territorio de México» (Anexo I, Lista de México), con lo que resulta que el Tratado es más benévolo con nuestro cine que su propia legislación. Habrá que ver si en las negociaciones que se están llevando a cabo actualmente se hace algún cambio a lo establecido para el sector. Hasta ahora, tal parece que la industria cultural del cine no está en la agenda de las negociaciones.

*El cine mexicano en el contexto iberoamericano:  
el valor de la mirada latina*

México ocupa actualmente un primer lugar en número de pantallas, asistencia total e ingresos en taquilla con respecto a los países iberoamericanos.

<sup>1</sup> Durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, (1988-1994) la inflación subió 521.12% de acuerdo con el Índice Nacional de Precios al Consumidor. Los productos que subieron más sus costos fueron la educación y el entretenimiento. El producto que aumentó más fue el boleto de cine: 491.5% (citado en Hinojosa, 2003).

En un análisis comparativo con datos al 2015, el número de pantallas en México, que al 2019 ya sobrepasa las 7,000, sitúa al país como el primero en el contexto iberoamericano y el cuarto en el mundo, por detrás de USA, China y la India.

El número de entradas vendidas también ubica al país como el primer país iberoamericano y el cuarto en el mundo en asistencia de espectadores a los cines, aun y cuando el precio promedio del boleto en taquilla es uno de los más baratos en Iberoamérica.

Un dato interesante es que en República Dominicana la cuota de espectadores de cine dominicano (casi el 30%) fue la más alta entre los países iberoamericanos. Cinco estrenos dominicanos se colocaron en el ranking de más espectadores, siendo el país iberoamericano con más producciones exitosas en su propio país en el 2015.

El crecimiento en el número de espectadores por año en México sólo es superado a nivel mundial por China. En 2014 y 2015 disminuyó en casi el 10% la asistencia al cine a nivel mundial, con respecto al 2013.

Tabla 2: Comparativo del mercado cinematográfico entre México, Iberoamérica y Estados Unidos en el 2015.

	México	Brasil	Colombia	España	Argentina	Perú	Rep. Dom.	USA
Población en millones	121.7	204.2	46.7	46.4	43.4	30.4	10.4	321.3
Pantallas cinemat.	5,977	3,013	935	3,588	872	553	182	40,547
Películas extranjeras	334	279	265	388	246	239	199	323
Asistencia total*	283.3	172.9	59.1	96.1	52.1	45.6	5.3	1,214.5
% Cuota mercado cine nacional	6.1	13.0	9.8	19.3	14.5	12.3	29.6	91.3

Asistencia a ver películas nacionales*	17.5	22.5	5.8	18.6	7.5	5.6	1.6	1,109.0
Ingresos en taquilla**	842.1	715.2	179.9	638.4	342.0	158.3	23.1	10,201.4

Fuente: *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2016*.

(\*) Millones de personas. (\*\*) Millones de dólares. Nota: Se incluyó también a Estados Unidos como referencia.

¿Qué condiciones propiciaron que España, Argentina y Brasil tuvieran las cuotas más altas para su cine nacional?

España, con una cuota de mercado para su cine nacional de 19.3% en el 2015, tiene medidas de apoyo para las salas de exhibición que en su programación anual incluyan, en proporción superior al 40%, largometrajes comunitarios e iberoamericanos. Las salas de exhibición están obligadas a programar dentro de cada año natural obras cinematográficas de Estados miembros de la Unión Europea de al menos el 25% del total de las funciones que se hayan programado con obras cinematográficas coproducidas.

Argentina, que tuvo una cuota de mercado para el cine nacional de 14.5% en el 2015, establece que la cantidad mínima de películas argentinas que deben exhibirse obligatoriamente en cada una de las salas cinematográficas del país en cada trimestre calendario será de una película por sala, como mínimo una semana.

Brasil, con 13% de cuota de mercado para su cine nacional, tiene como política cinematográfica que cada año se va estableciendo por decreto el mínimo de días y la cantidad de títulos que deben estrenarse, según estudios técnicos que realiza esta entidad, el mínimo es de 28 días anuales y dos títulos brasileños por sala. Fomentar audiencias: bono de cultura y subsidio de acceso gratuito.

Tristemente, y de acuerdo a la legislación de cine vigente, México reserva el 10% del total de pantallas a nivel nacional para las películas mexicanas con una semana como mínimo para su exhibición. Esto propicia que nuestros cineastas mexi-

canos tengan que emigrar para hacer sus películas en el extranjero, ya que, ¿quién va a querer que su película se exhiba sólo en 10 de cada 100 pantallas? Tiene que irse a producir a Estados Unidos para que luego la distribuya una empresa transnacional y su película se exhiba en un gran número de salas de cine en su propio país.

*Miradas que valen son poco estudiadas*

Como lo hemos mencionado anteriormente, en la tradición de la investigación social en México son muy escasos los estudios sobre el cine y, todavía más, de sus públicos. Lauro Zavala señala que «desde sus orígenes hasta nuestros días, la investigación del cine que se ha realizado en el país se ha visto reducida, en su mayor parte, a perspectivas provenientes del periodismo y de la historia, y en mucho menor medida de la sociología, la psicología o la crítica literaria» (Zavala, 2010: 87).

En un balance de los trabajos que sobre cine se han realizado en México, Zavala señalaba que de los 30 considerados por él como los más relevantes producidos en los últimos 40 años (de 1968 a 2009), considerando el prestigio académico de sus autores, 25 eran de carácter historiográfico y sólo cinco sobre procesos de recepción (lo más cercano a los estudios sobre los públicos).

Entre estos estudios son reconocidos los históricos de Aurelio de los Reyes (1983), de compilación de Emilio García Riera (1992) y los de reseña y crítica cinematográfica de Jorge Ayala Blanco (2002). Más enfocados hacia los espectadores podemos citar los de Néstor García Canclini (1995, 2006, 2007), los de Ana Rosas Mantecón (2000, 2012, 2017) y Francisco Javier Cortázar (2013). Pocos se introducen a la exploración en particular de la recepción cinematográfica, pero podemos citar los trabajos de Norma Iglesias (2001), de Patricia Torres (2006) y Anna María Fernández (2016), y sobre los espectadores de cine en su encuentro con las nuevas tecnologías de Héctor Gómez (2015), y César Bárcenas y María Consuelo Lemus (2015).



En uno de sus trabajos, Ana Rosas (2012: 42) señalaba que «el público ha sido el gran ausente en los estudios sobre el cine, tanto de los históricos como de los del campo de la comunicación», y que los balances bibliográficos al respecto coincidían en que en México no se habían realizado sistemáticamente estudios empíricos de los públicos de cine.

Una de las principales dificultades para la realización de estudios sobre los públicos, añade Rosas, ha sido la carencia de fuentes de primera mano. Conscientes de ello, los investigadores se dedican a buscar en periódicos, revistas, documentos y mapas en hemerotecas y oficinas para acceder a dicha información.

No es sencillo estudiar, de manera integral, las prácticas de consumo cultural como la cinematográfica. Si bien en las últimas décadas han surgido más estudios históricos, sociales, antropológicos y comunicacionales en torno al cine y sus públicos, éstos todavía no alcanzan en cantidad y proyección a los de otras industrias culturales. Como señala Ana Rosas en una de sus últimas publicaciones:

Requerimos sumar a las tareas de visibilización de las películas, la investigación sobre las condiciones de transformación de los espectadores contemporáneos. Las condiciones de acceso, la disposición interactiva, pautan otras experiencias cinematográficas que habrá que contemplar desde la producción y las modalidades de oferta (Rosas, 2017: 310).

En este sentido, partimos de que las condiciones de producción y exhibición cinematográfica determinan en cierta medida los procesos de consumo y recepción de los espectadores.

Bajo esta premisa, Janet Wasko (2006: 101-102), investigadora de la economía política de la comunicación y la cultura, nos señala que la economía política, como enfoque teórico, representa una perspectiva diferente y distinta del estudio del cine, aunque no haya recibido el reconocimiento debido en el campo de los estudios fílmicos. Un análisis desde la perspectiva de la economía política del cine, señala Wasko, nos ayuda

a entender cómo las películas son producidas y distribuidas como mercancía dentro de una estructura industrial capitalista, a describir no sólo el estado de esta industria, sino también su desarrollo y relaciones sociales. La economía política del cine incorpora aquellas características que definen la economía política de una industria cultural tan importante como la cinematográfica en un contexto determinado y a través de las cuales podemos describir y explicar su estado actual. Estas características son: el cambio social e histórico de la industria, la totalidad social, la base moral y la praxis.

### *El público detrás de la nueva historia del cine nacional*

Hacen falta estudios empíricos que den cuenta del comportamiento de los públicos de cine desde una perspectiva global/local. Ello nos permitiría profundizar en sus actitudes, opiniones, preferencias y valoraciones hacia los filmes, con lo que se obtendría información muy valiosa que podría utilizarse por los cineastas, los exhibidores, distribuidores y para elaborar iniciativas con las que promover políticas culturales que apoyen de forma más pertinente a esta industria.

Una mirada local a la asistencia y consumo de cine en las salas comerciales de una entidad mexicana nos dará una idea de cómo el regreso del público del cine mexicano es el que de alguna manera ha contribuido a que la industria se recupere. La entidad local es Monterrey, Nuevo León, una de las ciudades más importantes del noreste de México.

Las últimas estadísticas de los *Anuarios Estadísticos de Cine Mexicano* publicados desde 2010, primero por CONACULTA y el IMCINE, y ahora por la Secretaría de Cultura y el IMCINE, señalan que Nuevo León es una buena plaza para la exhibición cinematográfica. Del 2013 al 2019, la entidad ha sido la tercera con mayor número de espectadores de cine mexicano, después del Distrito Federal y Jalisco; sólo en el 2018 ocupó un cuarto lugar.

El Estado de Nuevo León también había ocupado primeros lugares en producción hasta 2017, sin embargo, en 2018 ocu-

pó un quinto lugar y en 2019 descendió a un décimo lugar. En cuanto a exhibición, actualmente cuenta con más de 600 salas de cine, es la segunda entidad con más salas de cine después de la CDMX y el Estado con más pantallas en proporción al número de habitantes.

La variedad de películas que en promedio se exhiben por día en las salas de cine de la entidad fluctúa entre 29 y 38, dependiendo de la temporada y si hay algún festival, de las cuales de 4 a 7 son nacionales.

En el 2017 disminuyó a 48 el número de películas mexicanas estrenadas en las salas de cine, de 50 que se exhibieron en el 2016; sin embargo, en 2018 se incrementó a 64 y en el 2019 descendió a 51 de nuevo. Del total de la asistencia a las salas de cine, en el 2019, el 8% fue para ver películas mexicanas; en el 2018 y 2017 fue del 5%; en el 2016 fue del 7%. Estos porcentajes, aunque varían, son significativos si se contrastan con el número de películas mexicanas que se exhiben en promedio por día en las salas de cine del área metropolitana de Monterrey, que oscila entre 4 y 7 películas.

En las dos décadas *post* TLCAN, en Monterrey, como en el resto del país, la oferta de las películas mexicanas exhibidas en promedio en las salas de cine locales ha sido muy fluctuante y la de películas de origen estadounidense es la que más ha predominado en las pantallas; sin embargo, y a pesar de la escasa oferta de películas mexicanas en las salas comerciales de la ciudad, el público de Monterrey está yendo a verlas.

Como se mencionó anteriormente, este estudio es parte de una línea de investigación en la que se han venido haciendo análisis empíricos sobre los públicos de las salas de cine comercial en Monterrey y su percepción sobre el cine mexicano exhibido en el periodo 2001-2017. La técnica que se ha venido utilizando es la encuesta, y como instrumento un cuestionario de 11 preguntas, algunas abiertas y otras de opción múltiple, el cual se ha aplicado a espectadores voluntarios de ambos sexos, mayores de edad, a la salida de los cines (el tamaño y proceso de selección de la muestra se describen en el apartado del Método de este artículo).

Las preguntas versaron sobre: película que asistió a ver a la sala; factor que influyó en la selección de la película (se la recomendaron, consultó la cartelera, por la publicidad que la hicieron, por los actores); si ha visto películas mexicanas en los últimos tres meses (sí, no); si la respuesta es sí, que mencione las últimas tres que haya visto; película mexicana que haya visto últimamente y que le haya gustado más; cómo califica a las nuevas películas mexicanas en cuanto a producción, actuaciones y temática (muy buenas, buenas, regulares, malas, muy malas); en cuanto al contenido en qué medida ha encontrado identificación con los personajes, conocimiento e información, refuerzo de valores, temas de conversación, emociones (mucho, poco, nada); si considera que estas películas tienen semejanza con la realidad (sí, no); cuáles películas prefiere ver más (mexicanas, extranjeras); si se exhibieran más películas mexicanas, si asistiría a verlas (sí, no); frecuencia con la que asiste al cine (cada semana, cada 15 días, una vez al mes, casi nunca). Adicionalmente se tomaron datos sobre sexo, edad, escolaridad, trabajo, estado civil y municipio de residencia.

La Tabla 3 muestra que el comportamiento de los patrones de consumo del público de películas mexicanas que asiste a las salas de cine en Monterrey se ha mantenido constante en los años estudiados (salvo en el 2009), con una percepción favorable hacia las nuevas películas mexicanas, lo que evidencia que al menos en Monterrey existe un público que valora y consume las producciones mexicanas, aunque su oferta sea escasa.

En el 2001 el 56% contestó haber asistido a ver películas mexicanas en los últimos tres meses; en el 2002, 73.5%; en el 2006, 51%; en el 2007, 57%; en el 2008, 65%; en el 2009, 43%; en el 2010, 53%. En el 2017 se llevó a cabo una réplica de la encuesta que se había venido aplicando hasta el 2010. Los resultados fueron significativos:

Tabla 3. Espectadores que vieron películas mexicanas en las salas de cine comercial de Monterrey en los últimos tres meses en 2001, 2002, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2017

Vieron películas mexicanas	2001	2002	2006	2007	2008	2009	2010	2017
Sí	56%	73.5%	51%	57%	65%	43%	53%	55%
No	44%	26.5%	49%	43%	35%	57%	47%	45%
No contestaron	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%
Total	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%

Fuente: Elaboración propia.

Cabe señalar que, en el 2002, cuando se registró un 73.5% que había asistido a ver películas mexicanas en los últimos tres meses, fue el estreno de la película *El crimen del Padre Amaro*, protagonizada por Gael García, la cual fue vista, según contestaron, hasta tres veces por algunos de los espectadores encuestados. En el 2008 se estrenó *Rudo y Cursi*, protagonizada por Gael García y Diego Luna, película mexicana que también atrajo a un buen número de asistentes. Por otra parte, si bien en el 2009 el porcentaje de asistentes que vieron películas mexicanas disminuyó a 43%, en el 2010 se volvió a incrementar de nuevo a un 53%, año en que también se incrementó el número de películas mexicanas exhibidas en las salas de cine con motivo de los festejos del Centenario de la Revolución Mexicana y el Bicentenario de la Independencia, lo que llevó a la interrogante de que, ¿si se exhibieran más películas mexicanas en los cines, la gente iría a verlas? Esta pregunta se agregó al cuestionario que se aplicó a 480 espectadores en mayo de 2011 y 450 en noviembre de 2017, y cuyos resultados se muestran en la Tabla 4.

Tabla 4. Si se exhibieran más películas mexicanas, ¿vendría a verlas? Encuesta a espectadores en las salas de cine 2011 y 2017.

Respuesta	2011	2017
Sí	72%	80%
No	27%	20%
No contestó	1%	0%
Total	100%	100%

Fuente: Elaboración propia.

En la última encuesta de 2017 también se les preguntó a los sujetos que de qué manera acostumbraban ver más las películas: el 48% contestó que en las salas de cine, 26% en la TV de paga, 16% las baja de Internet, 5% las ve en TV abierta, 3% rentadas y 2% compradas. Si bien las nuevas plataformas de Internet son atractivas para que los jóvenes vean las películas, todavía casi la mitad prefiere verlas en las salas de cine. De los 450 encuestados, el 84% tenía un rango de edad de entre 18-35 años. De lo anterior se desprende que las salas de cine siguen siendo todavía una opción de acceso preferente para los cinéfilos.

Un dato interesante y que reafirma que Monterrey es una buena plaza para el cine mexicano es que, a pesar de que Nuevo León fue una de las entidades con menor cuota de mercado para el cine nacional en el 2017, la entidad ocupó el tercer lugar en asistencia a ver películas mexicanas a nivel nacional. Es decir que, aunque se exhibieron menos películas mexicanas en las salas de cine que en el resto de las entidades del país, el público fue a verlas.

El perfil de este público no ha cambiado en el transcurso del periodo que abarca nuestro estudio. Desde el 2001 se detectó que el perfil de los asistentes a las salas de cine comercial sigue siendo en su mayor parte de jóvenes de entre 18-25 años (64%), con estudios profesionales, solteros y con trabajo (el 60%, en promedio, ha contestado contar con trabajo al momento de contestar el cuestionario), de lo que se infiere que el público que asiste a las salas de cine comercial a ver películas

mexicanas se está convirtiendo en una «élite», dejando a gran parte de la población (clases populares) fuera del disfrute de este patrimonio cultural.

En un país donde de acuerdo a las métricas de la ENDU-TIH 2019 (Encuesta Nacional de Uso de las Tecnologías de Información en los Hogares), 20.1 millones de hogares en el país (56.4% del total) disponen de una conexión a Internet y la contabilidad de usuarios de Internet asciende a 70.1 millones de seis años o más, ver películas en las salas de cine comercial puede seguir siendo una opción viable de disfrute para quienes no tienen acceso a las TIC, considerando que el costo del boleto puede ser accesible dependiendo de la ubicación del complejo cinematográfico. En Monterrey varía de 35 a 170 pesos mexicanos.

### *Conclusiones*

Como se expuso en este trabajo, luego de una etapa de gran crisis el cine mexicano se recupera mostrando incrementos en la producción, número de salas de cine, indicadores de asistencia y taquilla; una transformación en su nueva etapa y la vuelta del público que tiene un gran papel en su recuperación; pero seguimos viendo una continuidad en la escasa exhibición en salas y en la inercia de nuestros legisladores para no trabajar en una reforma legislativa del sector que propicie las condiciones estructurales para que el cine mexicano tenga un fomento, promoción y difusión sostenidos.

Por otra parte, si bien la industria cinematográfica mexicana ocupa un lugar preponderante con respecto a otros países iberoamericanos, se encuentra rezagado en cuanto a la cuota de pantalla que destina al cine nacional; también son pocos los estudios comparativos sobre los públicos entre países iberoamericanos, los que realizan entidades internacionales como la EGEDA son valiosos, pero hacen falta más estudios empíricos que contrasten lo global con lo local, conocer más acerca de los públicos de nuestros países para ver de qué manera

podemos desarrollar iniciativas que coadyuven a fomentar la formación de públicos para nuestras cinematografías.

Tenemos que aprovechar el que los países iberoamericanos compartimos una lengua en común, cultura, historia e idiosincrasias, pero también compartimos el mismo control que las distribuidoras transnacionales ejercen sobre la exhibición de nuestros filmes.

En resumen, el cine mexicano está viviendo un cambio social e histórico con su recuperación nacional y proyección internacional gracias a los éxitos que en el extranjero están obteniendo algunos de sus cineastas; la totalidad social, si bien somos testigos de ello, no todos tenemos una participación justa y equitativa, los cineastas en la producción y exhibición, y los espectadores en su consumo y disfrute; en su base moral están esta inequidad y la necesidad de invocar la voluntad política de nuestros legisladores para trabajar en una reforma que permita que nuestros cineastas no tengan que emigrar para ser reconocidos y que su producción beneficie al país, y que más mexicanos disfruten de estos bienes culturales para que el producto de la praxis cinematográfica sea más inclusivo.

¿Qué proponemos para que esta industria siga con este crecimiento sostenido?

- Es imperante una política cultural congruente y consistente de parte del gobierno federal para el cine mexicano que fomenten su desarrollo, promoción y exhibición.
- Aprovechar al menos la prerrogativa que nos concede el TLCAN actual del 30% de pantalla para las películas mexicanas, mientras sigue vigente, reformando nuestra legislación de cine.
- Recuperar el cine como un emprendimiento tanto comercial como cultural, con más y mayores apoyos federales para la producción y exhibición.
- Crear una cuota para el desarrollo cinematográfico donde distribuidores y exhibidores contribuyan con un porcentaje de los ingresos obtenidos por la venta o negociación de derechos de ingreso a la exhibición o comercialización cinematográficas en salas de cine.



- Formar públicos/espectadores críticos desde el nivel básico de educación.
- Socializar el acceso al cine mediante promociones como bonos para trabajadores y entradas gratuitas para los sectores marginales (como se hace en Brasil).
- Recuperar el cine como un espacio social de esparcimiento, formación de identidad nacional, respeto por la diversidad y promoción cultural.

### Colofón

Durante el último lustro, tres cineastas mexicanos han acaparado los Premios Óscar a mejores películas produciendo un cine transnacional y dejando la mayor parte de las ganancias en Estados Unidos.

Primero fue Alfonso Cuarón (*Gravity*, 2014); luego Alejandro González Iñárritu (*Birdman*, 2015 y *The Revenant*, 2016); y ahora Guillermo del Toro (*The Shape of Water*, 2018). Ninguno de ellos siguió un camino convencional por el cine nacional; los tres tuvieron que emigrar para que su trabajo fuera reconocido; las temáticas de sus películas no tienen que ver con nuestra cultura mexicana. El triunfo, pues, ha sido de los cineastas, no del cine mexicano.

También están los triunfos de un cine más comercial, pero atractivo para el público, de Eugenio Derbez, *No se aceptan devoluciones* (2013), *Cómo ser un Latin lover* (2016) y *Hombré al agua!* (2018). La primera, producida en México, donde produce y actúa Derbez; las dos últimas fueron realizadas en Estados Unidos y en ellas actúa Derbez. Estas películas están dirigidas a un público hispano que se globaliza.

El público no nace como tal; el público se hace, se forma, se educa. Terminamos este trabajo con nuestra hipótesis *milennaria* que sigue abierta a la investigación: si se estimularan más la producción y exhibición de películas nacionales, nuestros cineastas harían más películas en el país y tendríamos más espectadores que las verían. Y sus miradas valen.

## Referencias

- Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2013*, CDMX: CONACULTA/IMCINE.
- Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2014*, CDMX: CONACULTA/IMCINE.
- Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2015*, CDMX: CONACULTA/IMCINE.
- Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2016*, CDMX: CONACULTA/IMCINE.
- Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2017*, CDMX: CONACULTA/IMCINE.
- Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2018*, CDMX: Secretaría de Cultura/IMCINE.
- Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2019*, CDMX: Secretaría de Cultura/IMCINE.
- Ayala-Blanco, Jorge (2002). *El cine, juego de estructuras*. México: CONACULTA, Colección Periodismo Cultural.
- Bárceñas, César y Lemus, María Consuelo (2015): «El espectador cinematográfico en un contexto digital. Cambios y continuidades en las prácticas y hábitos», *Versión, Estudios de Comunicación y Política*, No. 36, septiembre-octubre 2015, pp. 23-41.
- Cortázar, Francisco Javier (2013): «Cines y públicos en Guadalajara, 1992-2009», *El ojo que piensa, Revista de cine iberoamericano*, Año 4, (7), pp. 1-37.
- De los Reyes, Aurelio (1983): «Cine y sociedad en México 1896-1930», *Vivir de sueños, Vol. 1 (1896-1920)*, México, D.F.: UNAM.
- Fernández, Anna María (2016): «México, cine, emociones y...», *Razón y Palabra*, 20 (93), abril/junio, pp. 531-599. Disponible en: <http://www.redalyc.org/toc.oea?id=1995&numero=45660>
- García Canclini, Néstor (1995): *Consumidores y ciudadanos*. CDMX: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (2006): «La industria cinematográfica en México y en el extranjero», en N. García, A. Rosas; E. Sánchez (coords.), *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*. Guadalajara, Jalisco: UdeG/CONACULTA-IMCINE, pp. 293-315.
- García Canclini, Néstor (2007). *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa.
- García-Riera, Emilio (1992). *Historia Documental del Cine Mexicano* (12 tomos). México: Universidad de Guadalajara.
- Gómez, Héctor (2015): «Hacer vida en las pantallas: de Fans en tiempos del cine después del cine. Post-cine, post-culturas, post-fandoms», *Versión, Estudios de Comunicación y Política*, No. 36, septiembre-octubre 2015, pp. 42-64.
- Hernández, Roberto; Fernández-Collado, Carlos; Baptista, Pilar (2000): *Metodología de la Investigación*. México: McGraw-Hill.
- Hinojosa-Córdova, Lucila (2003). *El cine mexicano De lo global a lo local*. México, D.F., Trillas.
- Iglesias, Norma (2001): «Al danzón que me toquen salgo. Subjetividad, cine y recepción por género», en Y. Mercader y P. Luna (comps.), *Cruzando fronteras cinematográficas*, México, D.F., UAM Xochimilco.
- Ley Federal de Cinematografía*, Diario Oficial de la Federación, última reforma publicada DOF-2015, México, D. F., Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión.

- Levin, Jack (1979): *Fundamentos de la Estadística en la Investigación Social*. México: Harla.
- López, Heriberto (1998): «La metodología de encuesta», en J. Galindo (coord.), *Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación*, México, D.F., CONACULTA/Addison Wesley Longman, pp. 33-73.
- Panorama Audiovisual Iberoamericano 2016*, con información de *ComScore-Rentrak*, publicado por EGEDA (Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales), Madrid, España. Disponible en: [http://www.egeda.com/documentos/Panorama\\_Audiovisual\\_Iberoamericano\\_2016.pdf](http://www.egeda.com/documentos/Panorama_Audiovisual_Iberoamericano_2016.pdf)
- Rosas, Ana (2017): *Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. CDMX: Gedisa/UAM Unidad Iztapalapa.
- Rosas, Ana (2012): «Públicos de cine en México», *Alteridades*, 22, (44), CDMX: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, pp. 41-58.
- Rosas, Ana (2006): «Las batallas por la diversidad: exhibición y públicos de cine en México», en N. García, A. Rosas y E. Sánchez (coords.), *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, (pp. 263-292), México, D. F., UdeG/IMCINE.
- Rosas, Ana (2000). «Auge, ocaso y renacimiento de la exhibición de cine en la ciudad de México (1930-2000)». *Alteridades*, vol. 10, núm. 20, México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, pp. 107-116.
- Torres, Patricia (2006): «La memoria del cine como extensión de la memoria cultural», *Culturales*, II, (4), pp. 50-70.
- Tratado de Libre Comercio de América del Norte*. Sistema de Información sobre Comercio Exterior (SICE). Organización de los Estados Americanos (OEA). Disponible en: [http://www.sice.oas.org/trade/nafta\\_s/ANEXO1b.asp](http://www.sice.oas.org/trade/nafta_s/ANEXO1b.asp)
- Wasko, Janet (2006): «La Economía Política del Cine», en *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, Vol. 11, Traducción de Carles Llorens-Maluquer, pp. 95-110.
- Zavala, Lauro (2010): «Los estudios sobre cine en México: un terreno en construcción», en A. Molfetta y M. A. Santaguada (coords.), *Teorías y prácticas audiovisuales. Actas del Primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Teseo, Cuadernos de ASAECA, pp. 49-77.



## Apuntes para un estudio del cine regional en el noreste de México<sup>1</sup>

### *Introducción*

Nuevo León es la tercera entidad federativa de México en importancia por su desarrollo industrial y comercial. Ubicada al noreste del país, a 200 kilómetros de la frontera con Estados Unidos, pero a más de 1,000 kilómetros de la Ciudad de México (CDMX), la capital del país, su situación es estratégica para el intercambio internacional de bienes y servicios con el país vecino, pero también esta proximidad la hace más propensa a tener un contacto más cercano con la cultura estadounidense y más alejado de la cultura del centro y sur del territorio nacional. Actualmente cuenta con más de 4,500,000 habitantes, de los cuales el 85% viven en su área metropolitana.

Una creciente producción de películas mexicanas de cuidada calidad que se están abriendo espacio en las pantallas nacionales e internacionales, el aumento en el número y modernización de las salas de cine (oferta), el incremento de la asistencia y recaudación en taquilla de la exhibición de películas mexicanas (consumo y preferencias), son algunos de los aspectos que caracterizan el panorama actual del cine en México y al cual están contribuyendo los cineastas neoleoneses.

No sólo las montañas y la aridez del territorio norestense, sino paisajes de sus ciudades, sus avenidas, la música, la arquitectura, los coloridos grafitis, sus barrios y colonias con

---

<sup>1</sup> En este capítulo colaboró Karen Yahaira Jasso Vaquera, estudiante egresada de la Maestría en Ciencias de la Comunicación de la UANL.

sus historias y personajes, son algunos de los elementos que le confieren identidad y están presentes en los trabajos de los cineastas que con sus proyectos cinematográficos buscan ocupar un lugar en la cinematografía mexicana e internacional proyectando nuestra identidad y valores culturales.

Este trabajo tiene el propósito de presentar un avance de una investigación más amplia acerca de la cinematografía que se produce en Nuevo León en el tercer milenio, que como cine regional enfrenta las mismas dificultades estructurales que el resto del cine nacional, pero que por sus particularidades geográficas tiene ciertos rasgos que le confieren una identidad y características culturales específicas. Se trata de un estudio cualitativo, donde como método se emplearon la investigación documental y la entrevista, a través de la que se preguntó a tres organizadores de festivales de cine y tres cineastas locales acerca de cuáles consideran que han sido las tendencias temáticas en la producción fílmica actual de la entidad, si existen elementos de identidad neoleonesa que podamos identificar en las películas realizadas por los cineastas locales, y cuáles son los retos y dificultades a los que se enfrentan estos cineastas al realizar sus películas.

### *Antecedentes del cine en Nuevo León*

Existen pocos registros del cine realizado en Nuevo León. En realidad resulta una tarea difícil identificar a qué se le puede llamar «cine regional» o «local»: ¿es cine local el realizado en la localidad o por un cineasta local?

Los *Anuarios Estadísticos de Cine Mexicano* documentan como cine mexicano el realizado en el país, incluso coproducciones con otros países, y distingue como películas realizadas en las entidades las registradas como producidas en la entidad respectiva. Estos *Anuarios* se empezaron a publicar a partir de 2010, aunque anterior a ello el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) publicaba un informe anual, en éstos no se documentaba la producción cinematográfica por entidad federativa, hasta hace cuatro años.

Otra fuente de información que se puede citar es el sitio en Internet de la *Filmografía Mexicana* (perteneciente a la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México), donde se registran alrededor de 100 largometrajes filmados en Nuevo León, de 1907 a 2003, pero no todos realizados por cineastas locales, parece ser que el criterio de clasificación de los largometrajes fue la entidad donde se produjo el filme. Desafortunadamente las fichas con las que se registra esta filmografía no dan cuenta del origen de los cineastas ni se le dio continuidad al archivo.

En Internet se puede encontrar información dispersa, fotografías de cines antiguos, documentos sueltos, alguno de ellos sin registro de autor ni origen de la fuente. Sin embargo, podemos citar el trabajo publicado por Diana González y Maximiliano Maza, *Nuevo León en el cine* (2013), donde documentan las fichas de la filmografía realizada en territorio neoleonés, desde sus primeros registros hasta 2013.

Un esfuerzo más reciente, es el de Cassandra Sifuentes, *Historia social del cine en Monterrey durante el Porfiriato y la Revolución Mexicana (1898.1927)*, que si bien aborda un periodo muy específico del cine en la entidad, es un trabajo de investigación bien documentado.

De estas pocas fuentes citadas y de la información obtenida y verificada de Internet, es que se buscó reconstruir lo que se presenta a continuación.

### *Las primeras películas*

El cine llegó a Nuevo León a finales del siglo XIX gracias al empeño de personajes de la localidad entusiasmados por las modernas tecnologías de la época. Aunque existe una discrepancia respecto a la fecha exacta, se considera el 11 de marzo de 1898, poco más de un año después de su exitoso paso por la capital mexicana, el día que se llevó a cabo en Monterrey la primera función proyectada con un cinematógrafo de los Hermanos Lumière traído de la Ciudad de México por el tipó-

grafo y empresario de espectáculos Lázaro Lozano (González y Maza, 2013; Sifuentes, 2019).

Esta primera exhibición se llevó a cabo en la galería e imprenta del fotógrafo Desiderio Lagrange, ubicada en la calle Hidalgo a unos metros de la plaza del mismo nombre. No se tiene el dato de cuáles fueron las primeras vistas exhibidas y la presentación se hizo entre amigos en algún pasillo del local, improvisando una sala de cine. Ese mismo año, los amigos de Lagrange y Lozano animaron a éstos a instalar el cinematógrafo en un local más amplio, una pequeña sala improvisada en un salón de boliche, donde actualmente se ubica el Hotel Ancira, también sobre la calle Hidalgo a unos metros del local anterior, en el centro de Monterrey (Saldaña, citado por Sifuentes, 2019: 50).

El primer registro de una película filmada en la entidad data de junio de 1907, cuando Carlos Mongrand —empresario de origen francés— realizó *La Cervecería Cuauhtémoc de Monterrey*, como propaganda para esta naciente industria neoleonesa que todavía es un ícono de la industria en la entidad (González y Maza, 2013; Sifuentes, 2019).

Las primeras películas realizadas en Nuevo León eran más bien documentales que registraban acontecimientos de la vida cotidiana en la ciudad, *La llegada del General Álvaro Obregón a Monterrey, Nuevo León* (Eustacio Montoya, 1915); *La batalla de Villaldama, Nuevo León* (Eustacio Montoya, 1915); *Revista Monterrey* (Ramón Marty, 1923); *Exposición Regional de Monterrey: Festejos Patrios en Monterrey* (José S. Ortiz, 1926), por mencionar algunas.

Según González y Maza (2013), en una primera etapa (1907-1926), la del cine silente, surgieron los pioneros del cine neoleonés como José S. Ortiz (ya citado), cineasta nacido en la entidad y que filmó también en otras ciudades del país, fotógrafo de profesión, quien es considerado el primer cineasta nacido en Nuevo León. Su primera película como director y productor fue *En la tierra del oro negro* (1921), un documental acerca de un incendio de unos tanques de petróleo en la zona del sur de Tamaulipas y norte de Veracruz.



Un segundo periodo corresponde a los años de la Época de Oro del cine nacional (1935-1980), donde a pesar de contar con suficiente documentación y prestigio comprobado, ni las películas filmadas en el Estado por cineastas nacionales, ni la obra fílmica de dos grandes realizadores nacidos en Nuevo León como lo fueron Alejandro Galindo y Rogelio A. González, habían sido incluidas como parte de la historia de la cinematografía regional, lo cual realizó hasta hace pocos años la Filmoteca Nacional. Curiosamente, tanto Galindo como González no desarrollaron su carrera en su región de origen, por lo que en sus filmes no encontramos rasgos estilísticos o temáticos específicos de la identidad neoleonesa.

Mientras estos dos cineastas desarrollaban sus producciones desde el centro del país, en Nuevo León se llevaron a cabo una serie de producciones industriales, e incluso algunas las produjeron cineastas capitalinos, cuyas características y temáticas sí se identifican con lo neoleonés, por ejemplo, *Manifestación anticomunista en Monterrey* (Gustavo Sáenz de Sicilia, 1936), que por la fecha de su realización puede considerarse como la primera película sonora filmada en Nuevo León de la que se tiene registro; *Cuando lloran los valientes* (Ismael Rodríguez, 1947), historia basada en la letra del corrido de Agapito Treviño; *Caballo Blanco*; *La ciudad de los niños* (Gilberto Martínez Solares, 1957); *Los pequeños gigantes* (Hugo Butler, 1960), acerca de un equipo de béisbol formado en su mayoría por niños de familias muy humildes, quienes se convierten en los primeros no estadounidenses en obtener un campeonato de este deporte; *El pocho* (producida, dirigida y actuada por Eulalio González Piporro, 1970), en la que personifica a un mexicano-norteamericano que busca conciliar su doble ascendencia cultural.

González y Maza (2013: 145) también mencionan que en 1959 se fundó en Monterrey la primera productora cinematográfica local, Teen's Productions, de Gherardo Garza Fausti, (1943-2007), productor, director y guionista de sus propias películas, y cuya filmografía es la más amplia de un cineasta contemporáneo neoleonés, quien realizó largometrajes, medimetrajes y cortos en diversos formatos. Uno de los rasgos

característicos de sus obras es que la mayoría de sus películas se basan en adaptaciones de obras literarias, le gustaba experimentar técnicamente con sus filmes, así como jugar con los planos y ritmos de montaje. Entre sus largometrajes podemos mencionar *Selaginela* (1967), *Entre dos mundos* (1968), *Tiempo de encuentros* (1977), *Obsesión de amor* (1979).

El cine realizado entre 1960 y 1970 es considerado como la de los pioneros modernos del cine neoleonés, ya que en esta etapa se ubica el primer movimiento generacional de cine en Nuevo León. En esta etapa se produjeron documentales, dramas juveniles, adaptaciones literarias y trabajos de cine industrial, como las de Garza Fausti. A este periodo pertenecen también otros cineastas identificados con el cine experimental como Áliber Medrano, Roberto Escamilla y Víctor Saca. Es de notarse la variedad de formatos fílmicos utilizados por estos pioneros modernos: 8, 16 y 35 mm, así como video de 2 pulgadas. Tal variedad permite vislumbrar la heterogeneidad característica del cine neoleonés posterior en la producción posmoderna de Nuevo León.

Luego vino la época del denominado «cabrito western» (1981-1995), un cine cuyas particularidades de producción, temática y estilo le dieron este título *sui generis* (el cabrito asado es un platillo típico de la región noreste); la situación geográfica y ciertas condiciones apropiadas en materia de preparación técnica y experiencia humana dieron lugar al surgimiento de esta especie de subgénero en una época donde se reflejaban las situaciones y problemas de la población habitante de la zona limítrofe entre la región noreste y el Estado de Texas (USA). Nuevas generaciones surgidas de las universidades locales de las que egresaban profesionales de la comunicación interesados en hacer cine, así como una nueva fuerza de producción de largometrajes industriales realizados en la entidad, dio paso a este subgénero sin ambición alguna de calidad, pero que ya reflejaba en sus imágenes el emergente medio ambiente del contrabando, los indocumentados, los traficantes de drogas y las historias centradas en personajes nortños que se immortalizaban a través de los corridos que

narraban sus aventuras. Fue en esta época cuando se desarrolló una producción cinematográfica importante con películas como *Pistoleros famosos* (José Loza, 1981), *Cazador de asesinos* (José Luis Urquieta, 1983), *El traficante* (Loza, 1987). Entre los aspectos de identidad regional, las bandas sonoras de estas películas incluían casi siempre música de grupos norteños de mucho arraigo en el gusto del público, que llenaba las salas de exhibición de tal manera que ninguna otra producción regional posterior ha podido igualar.

La primera mitad de la década de 1990 fue muy crítica para el cine mexicano dadas las condiciones del contexto nacional surgido a partir de la entrada en vigor del TLCAN y, con ello, la de México a la globalización. Sin embargo, como se había mencionado, el público no abandonó del todo a su cine, y éste volvió a tener presencia en las salas tanto nacionales como internacionales. Ejemplo de ello fue *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992) que impuso una marca de permanencia en México y de distribución en salas de Estados Unidos. En Monterrey, la punta de lanza para la cinematografía regional la constituyó *En el paraíso no existe el dolor* (Víctor Saca, 1993), filmada en 35 mm en distintos escenarios de la zona metropolitana de Monterrey y financiada parcialmente por el gobierno del Estado de Nuevo León, quien estableció una diferencia práctica con sus antecesores generacionales al producir esta película con criterios industriales, aunque no se estrenó hasta 1998. También, en 1994, Gherardo Garza Fausti estrenó en la ciudad *Crónica de un amargo despertar*, largometraje que no llegó a las salas comerciales debido a su formato en video y por la participación de jóvenes universitarios en lugar de actores profesionales.

Este empuje del cine neoleonés que inició en la década de 1990 y se prolongó al siglo XXI encontró resonancia en la prensa general de la región, reflejada en los encabezados que destacaron la «avalancha del cine regio» y la notable participación que algunas de sus producciones lograron en prestigiosos festivales de cine como Sundance y Venecia. Gracias a esta tendencia, durante los primeros años del siglo XXI se presentó un

aumento considerable en las producciones de cine regional, tanto de largometrajes como de cortometrajes, y fueron estos últimos, de hecho, superiores en número a los primeros, pero a la vez ha sido de ambos el mérito de instituir un nuevo movimiento dentro del cine neoleonés.

Hasta hace unos pocos años no se hablaba de una cinematografía que pudiera identificarse con la cultura neoleonesa; sin embargo, el estreno y éxito de películas como *Inspiración*, (Ángel Mario Huerta, 2001), *Las lloronas* (Lorena Villarreal, 2004), *Así* (Jesús Mario Lozano, 2005), *7 días* (Fernando Kalife, 2006) y *Cumbia Callera* (René Villarreal, 2007) han puesto en la escena nacional e internacional las producciones de una generación de cineastas locales que están impulsando la cinematografía mexicana con sus propuestas fílmicas. El 20% de la producción cinematográfica nacional en el 2003 y en el 2006 fueron películas realizadas en Nuevo León. De los 60 largometrajes producidos en el 2006, 13 fueron realizados por cineastas neoleoneses. Algunas de estas películas recibieron reconocimientos y premios, situando a las producciones locales a la par que las mejores nacionales (Hinojosa, 2007: 15).

Estas nuevas generaciones de cineastas aseguran una cierta permanencia de las producciones cinematográficas de Nuevo León en las salas nacionales e internacionales, ya que con su actividad han generado nuevas alternativas de producción y distribución, sin dejar de lado una propuesta cinematográfica regional.

En una entrevista realizada al cineasta regiomontano Jesús Mario Lozano y publicada por Paul Julian Smith (2014), a la pregunta de cómo veía la relación entre el regionalismo y el centralismo de la Ciudad de México en el mundo del cine mexicano, el cineasta respondió:

Eisenstein escribió en sus memorias que Monterrey era un lugar horrible en el cual no había nada que hacer y estuvo en lo correcto de alguna manera. Por largo tiempo he tratado de producir películas aquí sin tener que recurrir a la capital del país, no tanto porque ame la ciudad de Monterrey, sino

porque creo que hay «otros cines» en el país, que existen y son aplastados por una hegemonía centralista que realmente sofocan. Al mismo tiempo he querido hacer del cine del lugar de donde provengo, una especie de «geo-cinema», que responda al clima caliente, a las montañas, a la aridez (Lozano, en Smith, 2014: 230).

Esta especie de «geo-cinema», al que alude Jesús Mario Lozano en la entrevista, podría interpretarse en términos de territorio, desterritorializar y reterritorializar la producción cinematográfica, descentralizarla, que las diferentes idiosincrasias que existen en el país, la multiculturalidad de sus regiones, la particularidad de sus cineastas y su entorno geográfico y cultural, tengan cabida en la cinematografía nacional, una producción cinematográfica con su propio movimiento, un nuevo modo de producción con una identidad que la distinga de las demás, enraizada en su territorio de origen, sus circunstancias socio-históricas, sus valores culturales, su conciencia del mundo, donde dentro de cada película, como un microcosmos, se reterritorialicen también la palabra, el sonido y la imagen.

### *De lo local a lo global: en busca de un cine «regio»*

Con el propósito de ahondar más acerca de si se puede hablar o no de un cine que se identifique en la actualidad como neoleonés, se llevaron a cabo una serie de entrevistas a tres organizadores y programadores de festivales de cine en Monterrey y a tres cineastas locales. Las entrevistas se realizaron durante el periodo de marzo a octubre de 2018.

Algunas de las preguntas que se les hicieron fueron: ¿cuáles han sido las tendencias temáticas en la producción fílmica actual de la entidad?, ¿existen elementos de identidad neoleonés que podamos identificar en las películas realizadas por los cineastas locales?, ¿cuáles son los retos y dificultades a los que se enfrentan los cineastas locales al realizar sus películas?

En referencia a la primera pregunta, los organizadores coinciden en que no se ha consolidado una tendencia temática,

ya que los cineastas han apostado más bien a la diversidad, es decir, los cineastas van explorando géneros y temas, aunque argumentan que siempre habrá anclajes inevitables que remitan al lugar en donde se filma la película.

La verdad es que hay mucha variedad, yo creo que no hay una tendencia, obviamente de la cuestión social van saliendo algunas cosas, la violencia, cuestiones que sobre todo giran alrededor de esa situación de violencia que todos conocemos, pero yo creo que realmente no hay una tendencia, los creadores de Nuevo León son muy diversos, así como ellos son diversos, hay mucha diversidad en sus temáticas (Carlos García Campillo, Coordinador de Programación y Acervo de la Cineteca Nuevo León).

Pues mira, eso es una respuesta complicada, yo creo que Nuevo León no ha consolidado una tendencia temática, es decir, se ha hablado de muchas cosas, incluso no podemos hablar de que haya una tendencia en términos de género, por ejemplo, o en términos de estilo... No considero que haya una tendencia en particular, creo que los cineastas están explorando temas, están explorando géneros, están explorando posibilidades estilísticas... Habrá anclajes donde se habla del noreste, habrá anclajes donde se habla de Monterrey, pero son anclajes pues, casi inevitables, porque es donde se está haciendo la película (Juan Manuel González, Director del Festival de Cine en Monterrey).

Sobre las tendencias, es difícil. Cuando Nuevo León tuvo los graves problemas de inseguridad, por el 2010, era muy claro que ésa era la temática dominante. El resto del tiempo es un cine más de autor, hemos pasado documentales sobre los matachines o sobre los desplazamientos de personas de otros estados hacia Nuevo León, o de Celso Piña, es decir, temáticas muy de la región, pero no domina un tema (Narce Dalía Ruiz, programadora del FIC Monterrey).

Por su parte, los cineastas coinciden en que los temas tratados en sus películas buscan ser motivadores, dejar un mensaje

o reflexión; sólo uno de ellos se refirió a temas específicos tratados en sus films:

Me gusta tratar temas de cambio, aunque las mejores historias siempre deben de hablar de un tipo de arco, algún tipo de hi-pérbole del carácter, caracteres principales, pero me gustan los temas que hablan acerca de la transformación de una mujer, un hombre, un niño, un adulto, temas como el perdón, la reconciliación, la visión, la amplitud, crecimiento, son temas que yo creo sí los encuentras en *7 días*, en *180°*, en algo que tiene que ver con deporte, fútbol también, creo que esos también son temas recurrentes en mis películas (Fernando Kalife, cineasta).

Sí, por supuesto, la tendencia temática para mí es que las historias tienen que ser inspiracionales y tienen que aportar algún valor propositivo (Juan Carlos Salas, cineasta).

Me interesan los temas que dejen un mensaje, o bien una reflexión de la vida, la sociedad y la espiritualidad (Cecilia Serna, cineasta).

Al hacer la segunda pregunta acerca de los elementos de identidad neoleonesa que se pudieran identificar en las películas realizadas por los cineastas locales, en las respuestas de los organizadores entrevistados no hay un punto de acuerdo en reconocer elementos identificadores; para uno de ellos serían clichés los elementos que remiten a la región en la que se realizan las producciones, para otro sí hay elementos que pudieran considerarse de identidad neoleonesa, como por ejemplo utilizar de fondo escenográfico ciertos lugares de la ciudad en particular o el Cerro de la Silla, distintivo de la ciudad de Monterrey, pero un tercero considera que estos elementos pueden ser muy variados:

De hecho ése es un problema del cine hecho en Nuevo León, precisamente no hay esos identificadores, ya con creadores un poquito más maduros, que ya tienen un poquito más de carrera como guionistas o productores, como René Villarreal o Jesús Mario Lozano, se empiezan a notar por lo general temas

como por ejemplo la desigualdad de clases, sobre todo eso, ya que eso está muy marcado en la cinematografía de Nuevo León, la desigualdad de clases, la discriminación de clases en el Estado, pero lo demás, yo creo que porque son por lo general cinematografías muy incipientes o medio inmaduras, digamos, por ponerle una palabra, son clichés, como el fútbol, la cerveza, la carne asada... (Carlos Campillo).

Pues mira es una pregunta interesante, porque la realidad es que hay veces que incluso los cineastas intentan esconder el origen de la película..., pero en otras muestran la ciudad, por ejemplo en *Cumbia Callera*, está filmada en la colonia Independencia, está filmada en el centro de Monterrey, se ve el Cerro de la Silla, se ven panorámicas de la ciudad..., hay películas donde son selectivos, por ejemplo, en el caso de *Inspiración*, de Ángel Mario Huerta, es selectivo y muestra San Pedro, no muestra Monterrey, entonces hay una selectividad a veces en cómo se muestra el entorno y aparte de eso sí hay señales de identidad regional, me parece más que regiomontana, regional, lo que te decía de una cercanía con el desierto, por ejemplo, evidentemente aparecerán cuestiones que tienen que ver con la comida, la carne asada, con cosas que son así como muy típicas de la región, que ya habría que hacer un análisis mucho más detallado de en qué películas aparece tal cosa, pero no me parece que sea necesariamente una preocupación particular de los cineastas (Juan Manuel González).

Yo personalmente no identifico una identidad, porque las líneas son muy variadas. Como te comentaba en la otra respuesta, sí que hay temáticas muy neoleonesas, como lo de Celso Piña o el documental de *Flores para el Soldado*, o *El hombre de las gerberas*, que hablan de temas que pasan en la colonia Independencia. Pero como englobadas todas las películas que hemos seleccionado los últimos 10 años y sobre todo en las ficciones, yo no encontraría una línea de identidad, ni de clase social, ni cultural, es muy variopinta (Narce Dalia Ruiz).

Por su parte, los cineastas mencionan sí ser conscientes de utilizar elementos que distinguen la identidad neoleonesa en sus películas, dos de ellos lo explican con detalle:



De facto las primeras tres de ficción que he hecho y dirigido, al haber filmado la mayoría de las mismas en este escenario. Sí, la trama de la primera, *7 días*, pues sí orientaba mucho, porque se trataba de un joven empresario que quería traer un gran evento a su ciudad de Monterrey, y en *180°* lo hicimos un poquito más universal, aunque filmado aquí, pero con un sentimiento que pudiera ser en prácticamente en cualquier parte del país, aunque con escenarios nuestros, y la última que dirigí de ficción, *108 costuras*, que es deportiva, pero de béisbol, que también es importante en la ciudad (Fernando Kalife).

Todo el tiempo me gusta a mí incluir cosas de aquí de mi región, por ejemplo, en mi primer cortometraje incluí lo que era la alimentación y la familia, entonces la forma en que se celebra la navidad que quería compartirlo al resto del mundo, también la cercanía que hay en la familia, como en este último cortometraje traje *La leyenda del Señor de la Expiación*, es, pues, sobre las raíces de donde vienen los primeros pobladores de Nuevo León, pues aborda muchas temáticas de los primeros pobladores tlaxcaltecas (Juan Carlos Salas).

Las historias que he realizado son de origen de Nuevo León (Cecilia Serna).

Buscando ahondar más en la cuestión de la identidad, a los cineastas se les hizo la pregunta de si para ellos existe el concepto de «cine regiomontano» como tal, es decir, un cine que por sus características sea reconocido como «hecho en Nuevo León», a lo que dos contestaron que tal vez lo hubo en una época, señalando en particular la época en la que se filmaba el llamado «cabrito western», pero que en la actualidad no puede llamársele así al cine que se realiza en la entidad; sin embargo la tercera entrevistada señala que sí existe, enfocándose más a los escritores, directores y productores del Estado que a las características de los filmes:

Yo creo que en alguna época de todos los pioneros o de toda la gente que con muchos esfuerzos y en otra época, te estoy hablando de 30, 40 y más años que hicieron cine aquí, con

una mano en la cámara y la otra tratando de conseguir recursos, sí hubo más ese 'feeling', ese sentimiento, y luego hubo empresarios importantes que hicieron películas en los 80's que se mantenían en cartelera 6, 10 o hasta 12 meses, yo creo que por ahí hubo por aquel tiempo un cine que de alguna u otra forma era el cine regiomontano..., luego no se hizo nada por décadas y después hemos hecho unas películas en la región que tienen un toque de la naturaleza, de su origen regiomontano, pero creo que eso fue antes, ya no lo veo tan actual (Fernando Kalife).

No lo creo, no creo que haya un cine que digas este es de Nuevo León, en su tiempo hubo lo del cabrito western, que eso sí identificaba, obviamente como lo menciona el nombre cabrito y el western porque era estilo muy norteño, pero no, definitivamente no creo que haya algo que lo distinga ahora (Juan Carlos Salas).

Pues podría decirse que sí, pues en la actualidad cada vez son más los realizadores en el Estado. No por las características en sí, más bien por los escritores, directores y productores de Nuevo León (Cecilia Serna).

Finalmente, en cuanto a los retos y dificultades a las que se enfrentan los cineastas al realizar sus películas, los tres organizadores coinciden en que éstos son los mismos a los que se enfrentan todos los cineastas del mundo, esto es, falta de recursos financieros, personal profesional capacitado en las diversas funciones que implica el hacer una película, la actualización tecnológica, la distribución:

Los problemas son los mismos en todo el país, y me atrevería a decir en la mayoría de países del mundo. Es el acceso a financiamiento, para hacer producciones más profesionales. Mano de obra especializada, que existan perfiles de profesionales, que sepan hacer lo que les toca hacer. Y ventanas de distribución de las películas ya hechas. Ésas son las principales dificultades (Narce Dalía Ruiz).

Los cineastas coinciden en lo señalado por los organizadores, sin embargo, mencionan adicionalmente un elemento *sui generis* de su condición de artistas, y es el tener una buena historia que contar:

Son muchos retos, en realidad son muchísimos retos, pero creo que el primer reto es poder tener una historia sólida, porque una cosa es tener la idea y otra tener una historia, pero que ésta sea una historia redonda que se pueda contar en el cine es diferente...., muchos artistas, no sé, algunos no se preocupan por compartirlo o revisarlo previamente y simplemente escriben lo que ellos piensan, lo realizan, ejecutan y eso es más como cine de autor, y otros tantos pues sí nos preocupamos por que tenga una estructura dramática en la cual se pueda entender la historia y pensamos mucho antes de hacer los rodajes...., entonces creo que el primer reto es el tener una historia que pueda ser bien contada, que se pueda contar bien a través del cine (Juan Carlos Salas).

### *Conclusiones*

¿Qué se puede concluir? Lo que presentamos en este capítulo es sólo una aproximación al cine hecho en Nuevo León, sin embargo, esta primera exploración nos devela algo de la condición del cine hecho en la entidad, un primer punto de partida para darle continuidad agregando nuevos aspectos no contemplados en este avance.

En esta primera aproximación encontramos que, de acuerdo a los testimonios de los cineastas entrevistados, no existe una temática en común ni reconocen que esté asociada a las condiciones territoriales de la región, más bien su temática es variada, de acuerdo a intereses personales. Los coordinadores de festivales coinciden también en que las temáticas son muy diversas, sin embargo, señalan que en algunos de estos filmes se detectan elementos que en cierta manera muestran un anclaje con el paisaje territorial y cultural de la región en su exploración de géneros y estilísticas.

En cuanto a que se puedan reconocer algunos elementos de la identidad neoleonesa en sus películas, los cineastas entrevistados coinciden en que les gusta incluir aspectos que sean de la región, como la convivencia en familia, celebraciones, prácticas culturales como el gusto por deportes como el béisbol. Por su parte, los organizadores de festivales coinciden en esto, pero también señalan que hay algunos cineastas como René Villarreal y Jesús Mario Lozano, quienes tratan otros aspectos como la desigualdad de clases, la discriminación, la violencia y delincuencia, destacando aspectos escenográficos que propician identificar elementos regionales como el Cerro de la Silla y la colonia Independencia (*Cumbia Callera*, de René Villarreal), el municipio de San Pedro (*Inspiración*, de Ángel Mario Huerta), la avenida Constitución junto al río Santa Catarina (*7 días*, de Fernando Kalife).

Acerca de los retos y dificultades que enfrenta el cine hecho en Nuevo León, los cineastas coinciden en que el principal es el factor económico y financiero, pero también contar con recursos humanos capacitados, la distribución de la película, tener buenas historias que contar. En esto coinciden los coordinadores de festivales: el financiamiento, la formación de recursos humanos y crear buenos guiones fue lo que mencionaron.

Finalmente, y ante la pregunta realizada sólo a los cineastas acerca de si existe el concepto de «cine regiomontano» como tal, es decir, un cine que por sus características sea reconocido como «hecho en Nuevo León», nos sumamos a la respuesta de dos de ellos, quienes coincidieron en que tal vez así se podría identificar a la producción de una época pasada, aludiendo al *cabrito western* y a las películas de bandoleros, por considerarlo «muy norteamericano», eso podría llamarse «cine regiomontano»; sin embargo, en algunas de las películas actuales todavía se descubran esos anclajes geográficos y culturales que les confieren cierta identidad con lo local.

Hoy en día, los cineastas que producen en la entidad pertenecen a una nueva generación, tienen una formación universitaria, su producción es planeada para ser distribuida no sólo de

manera tradicional, sino considerando múltiples plataformas de exhibición, sus temáticas trascienden, o entrecruzan, los límites entre lo local y lo global, lo que le confiere a su cinematografía una gran diversidad y alcance para públicos cada vez más heterogéneos y exigentes.

En todos estos elementos se conjuga el deseo de esa «reterritorialización» del cine neoleonés que buscan los cineastas, un cine que ocupe su propio lugar en el mundo cinematográfico, que refleje su idiosincrasia e identidad, sus valores culturales y su modo de hacer cine, su propio «geo-cinema».

Sin duda, el cine neoleonés está sujeto también a las mismas determinaciones económicas y políticas que condicionan el cine mexicano producido en otras regiones del país: falta de financiamiento y restricciones en la exhibición a causa de una legislación de cine inequitativa para el sector (de esto ya hablamos en el Capítulo 7). A pesar de ello, los cineastas locales, más por voluntad y con recursos propios, siguen trabajando, produciendo y abriendo ventanas al mundo, a través de las cuales proyectar lo local en el horizonte mundial.

## Referencias

- Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2010*. CDMX: Conaculta/Imcine.
- Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2011*. CDMX: Conaculta/Imcine.
- Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2012*. CDMX: Conaculta/Imcine.
- Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2013*. CDMX: Conaculta/Imcine.
- Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2014*. CDMX: Conaculta/Imcine.
- Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2015*. CDMX: Conaculta/Imcine.
- Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2016*. CDMX: Conaculta/Imcine.
- Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2017*. CDMX: Conaculta/Imcine.
- Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2018*. CDMX: Secretaría de Cultura/IMCINE.
- Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2019*. CDMX: Secretaría de Cultura/IMCINE.
- Filmografía Mexicana*, Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM. Disponible en: <http://www.filmografiamexicana.unam.mx/index.html>
- González, Diana y Maza, Maximiliano (2013): *Nuevo León en el cine*. Monterrey, N. L.: CONARTE/CONACULTA.
- Hinojosa, Lucila (2007). Una historia local en el horizonte mundial. *Global Media Journal Mexico*, 4 (8),

- Monterrey: ITESM, pp. 39-60. Disponible en: [https://journals.tdl.org/gmjei/index.php/GMJ\\_EI/issue/view/10](https://journals.tdl.org/gmjei/index.php/GMJ_EI/issue/view/10)
- Sifuentes, Kassandra (2019): *Historia social del cine en Monterrey durante el Porfiriato y la Revolución Mexicana (1898-1927)*. Monterrey, México: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- Smith, Paul Julian (2014): *Mexican Screen Fiction*. Cambridge, UK: Polity Press.

### Anexo 1. Semblanzas de los entrevistados

**Fernando Kalife**, nacido en Monterrey, México, el 12 de enero de 1964, es un cineasta, guionista, escritor, conductor de televisión y conferencista mexicano, reconocido internacionalmente por sus películas. Estudió en la Universidad de Monterrey la Licenciatura en Administración de Empresas y trabajó en varias empresas hasta que creó la suya para seguir su sueño de hacer películas. En 1999 y 2000 fue al Taller de Producción en Verano de la Universidad del Sur de California y en 2001 fue el primer mexicano invitado al Programa Académico Visitante para estudiar la maestría de Cinematografía durante un año en la Universidad.

Escribió, dirigió y produjo su primer cortometraje *The Mexican Way*, con el que logró nominaciones y premios en Canadá, Estados Unidos y España. Después escribió, dirigió y produjo su primer largometraje, *7 días*, que fue un gran éxito en México. Esta película se convirtió en la primera que contó con la participación de la banda irlandesa U2, presentando escenas de su Vértigo Tour y canciones para el soundtrack.

Obtuvo nominaciones en dos de los eventos de premiación más importantes del país: Los Arieles y Las Diosas de Plata; ganó mejor actor revelación (Eduardo Arroyuelo), mejor co-actuación (Jaime Camil), Mejor Película y Mejor Director. Se vendió en más de siete territorios internacionales, incluyendo Estados Unidos, y fue reconocida en otros festivales internacionales.

En 2006 busca innovar su estilo con su segunda película, *180º*, la cual también escribió, produjo y dirigió, en la que contó con la participación del ganador del Óscar, Hughes Winborne, y fue el primer largometraje en la historia en presentarse en

la Copa Mundial de la FIFA en Sudáfrica 2010, respaldada por la Fundación Nelson Mandela y por Kofi Annan.

Kalife también fue conductor y director del programa Cine-ma Fútbol, en el cual entrevistaba a entrenadores de la Copa del Mundo de Fútbol, que se transmitió durante la Copa Mundial de la FIFA en Brasil 2014. También imparte talleres, conferencias y seminarios de desarrollo personal mostrando las similitudes del mundo cinematográfico, la vida de un individuo y la realidad de una organización.

Actualmente está escribiendo su libro *Half-Time*, con el tema de un descanso del deporte de la vida para regresar a la segunda mitad del partido con toda la actitud. También produjo *Llegando a casa*, un documental de 70 años de historia del Club de Fútbol Monterrey; *108 Costuras*, un largometraje que ya está en pre-producción y empezará otras dos películas: *20 millas* y *Last Encore*.

**Juan Carlos Salas Tamez**, nacido en Monterrey, Nuevo León, en 1976, también conocido como «El Monaguillo», es comunicólogo, productor y director de cine y de audiovisuales. Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Autónoma de Nuevo León; al terminar cambió su residencia a Madrid, España, donde estudió y obtuvo su maestría en Producción Multimedia en la Universidad Camilo José Cela y posteriormente un doctorado en Creación de Imagen en la Universidad Complutense de Madrid.

Ha trabajado como director creativo en publicidad, realizador y productor de audiovisuales, productor y director cinematográfico. A pesar de que siempre tuvo interés en el cine, no es hasta 2014 que realiza su primer trabajo como director cinematográfico en *Paraguay 76*, cortometraje que fue seleccionado en el Festival Internacional de Cannes de 2015, en la categoría Short Film Corner. Igualmente participó como productor en el documental *Llegando a Casa*, dirigido por Fernando Kalife.

Salas Tamez participó en la creación de «Cine con Causa», una organización que distribuye, comercializa y difunde pelí-

culas que fomentan valores positivos para la sociedad. Actualmente acaba de estrenar el cortometraje *La leyenda del señor de la expiración* en Monterrey.

**Cecilia Serna** es Licenciada en Ciencias de la Comunicación, egresada de la Universidad Regiomontana, con Maestría en Ciencias de la Educación por la Universidad de Monterrey. Desde el 2003 es docente de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Nuevo León, donde también se desempeña como Coordinadora del Departamento de Cinematografía de la FCC/UANL.

Productora y directora del documental largometraje *Vivos los llevaron, vivos los queremos*, el cual estuvo seleccionado en el Festival Internacional de Cine de Monterrey en el 2007, en el 2008 en el Festival de Cine Documental DOCS DF, en el Festival del Cine de la Memoria (Tepoztlán, México) y ganó el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine Latinoamericano en Trieste, Italia. El documental estuvo a la venta a nivel nacional en el 2010.

Productora y directora del cortometraje *La Flor Azul*, participó en el Festival Internacional de Cine de Monterrey en el 2010.

Actualmente trabaja sobre su ópera prima de largometraje de ficción: *Los Hilos Ocultos de Dios*, donde es la guionista y directora.

**Carlos García Campillo**, nacido en Monterrey, Nuevo León, en 1976, es escritor, director y productor cinematográfico, además de promotor cultural. Desde 1998 se ha desempeñado en diversas labores de la actividad cinematográfica. Ha dirigido varios cortometrajes seleccionados en diversos festivales internacionales, como *El Quejido* (CONARTE/IMCINE, 2006). En 2014 estrena en salas el largometraje titulado *Implacable*, ganador de la convocatoria de producción de Canal 22 e IMCINE, y que es parte del catálogo de Amazon Prime. Durante cuatro años fue representante de la comunidad de cine y video en el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León. Des-



de 2017 es el Coordinador de Programación y Acervo de la Cineteca Nuevo León.

**Juan Manuel González Fernández**, Master of Fine Arts in Film, Art Center College of Design, Becario Fulbright; 1993-1995, Licenciado en Ciencias de la Información y Comunicación por la Universidad de Monterrey, generación 1988-1992, con un área de especialidad en cine, fotografía y cultura visual.

Cuenta con algunas distinciones y premios como Ganador del Apoyo por \$750,000 pesos para la realización de su cortometraje *Al fin*, del fondo PROMOCINE del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León y el Instituto Mexicano de Cinematografía; ganador de PROMOCINE XVI para la realización de su cortometraje *Velado fulgor*; ganador de PROMOCINE XI para la realización de su cortometraje *Noche de bienvenida*, fundador y director del Festival Internacional de Cine de Monterrey que va por su V Edición.

**Narce Dalia Ruiz Guzmán**, Maestra en Artes por la UANL, con estudios en Producción Cinematográfica en España. Investigación y publicaciones relacionadas con la exhibición del cine mexicano en las salas de cine comercial de la ciudad de Monterrey. Directora de Programación en el Festival Internacional de Cine de Monterrey.

Actualmente cursa un Doctorado en Industrias Culturales y Comunicación en la Universidad Politécnica de Valencia. Lleva 10 años en el mundo de los festivales de cine. El área de curaduría de películas es su pasión. Asiste a festivales de cine alrededor del mundo en busca de películas. Además, ha producido varios cortometrajes, entre ellos *The fairest of them all* y *Encierro*, así como el largometraje *Palomar*.



## El cine y el derecho a la cultura: un problema de inclusión para los adultos mayores<sup>1</sup>

### *Introducción*

El adulto mayor pertenece a un creciente segmento de consumidores que ha cobrado importancia desde el inicio de este siglo XXI. El envejecimiento es un proceso de adaptación individual o generacional que involucra, a su vez, procesos biológicos, psicológicos, culturales, económicos y sociales, porque se experimentan cambios físicos, de salud, de personalidad, de estilo de vida, de poder adquisitivo y de estatus social.

La Dirección General de Estudios sobre Consumo de PRO-FECO realizó un extenso estudio publicado en el 2014 sobre el gasto y el consumo de los adultos mayores, en el que se abordaron los siguientes temas: 1) Hábitos de consumo de alimentos y bebidas; 2) Salud; 3) Situación de bienes; 4) Economía y finanzas; 5) Gasto en diversión o esparcimiento, encontrando que el adulto mayor destina tan solo el 6% a esparcimiento, ya que sus ingresos, que dependen mayormente de su pensión los distribuye, por orden de importancia, en alimentos y bebidas, medicinas y médicos especialistas, mantenimiento del automóvil, mantenimiento de la vivienda y, por último, en diversión y esparcimiento.

Entre las actividades de diversión y esparcimiento que realizan se pueden citar el hacer ejercicio en primer lugar, ver televisión y películas en casa, hacer manualidades, asistir a espec-

---

<sup>1</sup> Este estudio contó con la colaboración de la Dra. María Sanjuana Carmona Galindo, profesora investigadora de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UANL.

táculos, ir al cine, viajar y visitar amigos, en este orden. Sólo el 2.8% asiste al cine, según datos de la PROFECO.

Cada generación vive una época distinta y propia en la que se valoran, viven y experimentan diferentes acontecimientos y aspectos del entorno. Sin duda, esto está íntimamente ligado con la forma de consumir. Un mismo producto tiene un efecto variado entre los mayores y los jóvenes, de acuerdo con la historia personal y el cúmulo de experiencias vividas.

Son pocos los adultos mayores que utilizan las TIC, porque en su infancia y juventud no existían, incluso no las consideran tan imprescindibles como los jóvenes, pero todavía compran periódicos y revistas para leer, ven la televisión y les gusta ver películas, pero no acostumbran asistir mucho al cine.

También son escasos los estudios que aborden el consumo cultural de los adultos mayores, en particular del cine. Si bien el adulto mayor, con la edad se vuelve más racional y frugal con sus ingresos, habría que ver a qué se debe que no asista a las salas de cine, si es por el costo del boleto, preferencias, falta de compañía, distancia y/o movilidad para trasladarse. De ahí el interés de este trabajo, buscar ahondar en lo que está detrás del consumo de cine del adulto mayor, en particular su consumo de películas mexicanas, ¿por qué de películas mexicanas?, porque nuestro cine vive un buen momento y justo es que el adulto mayor también lo disfrute.

Como marco de referencia, la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (CANACINE) reportó que la producción de películas mexicanas en el 2018 fue de 184, de las cuales se estrenaron 116. La producción es la más alta en la historia del cine nacional, incluso en el número de estrenos en las salas de cine comercial.

Desde el 2013 se ha visto que películas como *No se aceptan devoluciones* (Eugenio Derbez, 2013) y *Nosotros los Nobles* (Gary Alazraki, 2013), son películas que han tenido gran éxito comercial en la taquilla de los cines, se exhiben ya en la televisión y circulan en Internet para quien quiera verlas.

Estas nuevas películas, en su mayoría del género de comedia, tienen como trama situaciones de la vida cotidiana en la que

se ven involucrados distintos sectores sociales, quienes viven problemáticas económicas, sociales y culturales con las que se identifican los espectadores, además de contar con actores y actrices reconocidos en el ambiente cinematográfico mexicano.

Estudios realizados a nivel nacional y local acerca del consumo de películas en las salas de cine comercial señalan que son los jóvenes quienes más asisten a las salas (*Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2017*; Hinojosa, 2013; 2015), sin embargo, no ahondan en los motivos que están detrás de estos consumos.

Nuestro interés se aboca a conocer más acerca de los consumos cinematográficos de las personas de la tercera edad. Como se señaló anteriormente, son pocos los estudios dedicados a este segmento de la población en constante crecimiento, por lo que aunado al interés académico los resultados podrían ser de interés para quienes se dedican, además de a la producción y exhibición, a la publicidad y mercadotecnia de las películas.

En este trabajo se expone primero un marco de referencia acerca de los derechos culturales como derechos humanos de los adultos mayores, las disposiciones que a nivel tanto internacional, nacional y local rigen, para luego exponer algunos testimonios de sujetos entrevistados sobre sus preferencias, opiniones y posibilidades de acceso al visionado de productos cinematográficos.

### *Los derechos culturales como derechos humanos*

#### *El marco internacional*

La Declaración Universal de los Derechos Humanos es la piedra angular en la historia de estos derechos; fue proclamada por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 10 de diciembre de 1948.

En México, los Derechos Humanos son garantías esenciales establecidas en la Constitución, en ese sentido el artículo 1 establece que: «En los Estados Unidos Mexicanos todas las personas

gozarán de los derechos humanos, reconocidos en esta Constitución y en los Tratados Internacionales de los que el Estado Mexicano sea parte, así como de las garantías para su protección, cuyo ejercicio no podrá restringirse, ni suspenderse, salvo los casos y bajo las condiciones que esta Constitución establece».

Asimismo en el tercer párrafo del mismo artículo señala que: «Todas las autoridades en el ámbito de sus competencias, tienen la obligación de promover, respetar, proteger y garantizar los derechos humanos de conformidad con los principios de universalidad, indivisibilidad y progresividad. En consecuencia el Estado deberá de prevenir, investigar, sancionar y reparar las violaciones a los derechos humanos, en los términos que establezca la ley».

De acuerdo a Carbonell (2012) las obligaciones de las autoridades mexicanas en materia de derechos humanos deberán cumplirse a la luz de los principios de universalidad, interdependencia, indivisibilidad y progresividad del derecho.

Así también la reforma del artículo 89 constitucional fracción X que estipula: «el respeto, la protección y promoción de los derechos humanos», en ese sentido para Saltalamacchia y Covarrubias (2011), la modificación del artículo 89 se basa en la premisa de que los derechos humanos encarnan valores que son comunes a todos los mexicanos, y por ende eleva su protección y promoción en el sistema internacional a una política de Estado que, como tal, responde al interés nacional por encima de las diferencias programáticas de los gobiernos en turno.

De lo anterior expuesto es conveniente mencionar que en la Declaración de los Derechos del Hombre de 1948 se encuentra establecido en el artículo 27, «Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.»

### *El marco nacional*

En México se cuenta con una Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) y para este organismo público el de-

recho de acceso a la cultura es considerado como un Derecho Humano, en ese sentido, según la página de la Secretaría de Gobernación, los derechos culturales son fundamentalmente derechos humanos para asegurar el disfrute de la cultura y de sus componentes en condiciones de igualdad, dignidad humana y no discriminación. Son derechos promovidos para garantizar que las personas y las comunidades tengan acceso a la cultura y puedan participar en aquella que sea de su elección. Para la CNDH, la promoción, respeto, protección y garantía de los Derechos Culturales reconocidos por la Constitución y los tratados internacionales es decisiva para garantizar la dignidad humana y la interacción positiva entre individuos y comunidades, más en atención a la diversidad cultural existente en nuestro país y sus manifestaciones tanto presentes como históricas.

Para el comisionado Nacional de Derechos Humanos, Luis Raúl González Pérez, los derechos culturales son esenciales para consolidar el respeto, protección y garantía de la dignidad de las personas, ya que permiten alcanzar una vida adecuada y preservar libertades fundamentales como la de pensamiento, conciencia, religión y expresión.

Para ser efectivos los derechos culturales, expresa González, es necesario tomar en consideración cinco grandes elementos:

Primero, disponibilidad de recursos y servicios culturales para su disfrute y el aprovechamiento por la sociedad. Segundo, accesibilidad, que implica que deben de estar al alcance físico y financiero de todas las personas, especialmente quienes están en situación de vulnerabilidad. Tercero, la aceptabilidad por las comunidades de las leyes, políticas, estrategias y programación en esa materia. Cuarto, la adaptabilidad de dichos instrumentos y procurar que sean flexibles para respetar la diversidad cultural y, por último, la idoneidad, que se refiere a que este derecho u otros sean adecuados al contexto y a la modalidad cultural.

No sólo existe participación gubernamental en relación con la procuración de la cultura como Derecho Humano (DH), en ese sentido tiene presencia en México un organismo que,

de acuerdo a la página electrónica del mismo y que se identifica como Instituto Internacional de Derecho Cultural y Desarrollo Sustentable (IDCyDS), éste nace en el 2014 como una iniciativa ciudadana para realizar aportes concretos en el marco del Derecho Cultural consagrado en diversos instrumentos jurídicos, tanto nacionales, como regionales e internacionales.

La misión del IDCyDS es coadyuvar a la plena promoción, protección, respeto y garantía de los DH y en particular los Derechos Culturales tanto a nivel nacional como internacional, a fin de que sean plenamente eficaces, efectivos, exigibles y justiciables.

Para el IDCyDS el Derecho Cultural se constituye siempre que sea metodológicamente instrumentado como DH y entendido como sistema normativo como una herramienta estratégica para el desarrollo sustentable de toda región. Sin lugar a dudas, el sector cultural desde el enfoque interdisciplinario, se postula como motor de cambio para la evolución de toda la sociedad en su conjunto en términos de responsabilidad.

Por otra parte conviene mencionar que la Comisión Estatal de Derechos Humanos en el Estado de Nuevo León firmó recientemente un convenio de colaboración para promover derechos culturales con el Instituto Internacional de Derecho Cultural y Desarrollo Sustentable, con el propósito de fortalecer los vínculos entre ambas instituciones y realizar acciones conjuntas para promover el desarrollo de los seres humanos a través de la cultura; la intención es llevar a cabo cursos, talleres, seminarios y otros eventos tendentes a impulsar el Derecho Humano a la cultura.

En este mismo orden de ideas, la Organización de las Naciones Unidas, para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) entiende por cultura al medio de transmisión de conocimiento y el producto resultante de ese conocimiento, tanto pasado como presente. Los Derechos Culturales para este organismo son fundamentalmente DH para asegurar el disfrute de la cultura y de sus componentes en condiciones de igualdad y dignidad humana.



Así también en el Artículo 4 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos se establece que:

Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural.

En México la Administración Pública Federal está constituida por varias Secretarías de Estado, entre las que corresponden al presente estudio la Secretaría de Cultura, y de acuerdo a la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal en su artículo 41 Bis establece, en algunos de sus apartados:

- Elaborar y conducir la política nacional en materia de cultura con la participación que corresponda a otras dependencias y entidades de la Administración Pública Federal, así como a las entidades federativas, a los municipios y la comunidad cultural;
- Formular e instrumentar el Programa Nacional de Cultura, de conformidad con las disposiciones jurídicas aplicables.
- Promover los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo la diversidad cultural en todas las manifestaciones y expresiones;
- Promover la producción cinematográfica, audiovisual, de radio y televisión y en la industria editorial, alentando en ellas la inclusión de temas de interés cultural y artístico y de aquellas tendentes al mejoramiento cultural y artístico y de aquellas tendentes al mejoramiento cultural y la propiedad de lenguas nacionales, así como diseñar, promover y proponer directrices culturales y artísticas en dichas producciones.
- Coordinar con otras dependencias y entidades de la Administración Pública Federal programas y acciones cul-

turales de carácter comunitario en aquellos municipios donde se identifiquen problemáticas sociales específicas;

- Promover la creación artística y el acceso a la cultura, así como el ejercicio de los derechos culturales.

### *Derecho a la cultura de las personas adultas mayores*

Por otra parte, existen una serie de legislaciones en torno a procurar el derecho a la cultura en México y específicamente de manera inclusiva en lo referente a las personas adultas mayores.

Al citar como ejemplo la Ley de los Derechos de las Personas Adultas Mayores hay que resaltar algunos artículos de esta Ley.

En el artículo 3, para los efectos de esta Ley, se entenderá por:

IX. «Atención integral. Satisfacción de las necesidades físicas, materiales, biológicas, emocionales, sociales, laborales, culturales, recreativas, productivas y espirituales de las personas adultas mayores. Para facilitarles una vejez plena y sana se considerarán sus hábitos, capacidades funcionales, usos y costumbres y preferencia».

En el mismo sentido establece en su artículo 5 , «De manera enunciativa y no limitativa, esta Ley tiene por objeto garantizar a las personas adultas mayores los siguientes derechos»: entre los que sobresale la «Fracción VII. de la participación: d). A participar en la vida cultural, deportiva y recreativa de su comunidad».

Asimismo en el artículo 10 son objetivos de la Política Nacional sobre personas adultas mayores los siguientes:

IX. Impulsar el desarrollo humano integral de las personas adultas mayores observando el principio de equidad de género, por medio de políticas públicas, programas y acciones a fin de garantizar la igualdad de derechos, oportunidades y responsabilidades de hombres y mujeres así como la revalorización del papel de la mujer y del hombre en la vida social, económica, política, cultural y familiar, así como la no discriminación individual y colectiva hacia la mujer.

Siguiendo en el mismo sentido el artículo 17 Bis. Corresponde a la Secretaría de Cultura, garantizar a las personas adultas mayores: el acceso a la cultura, promoviendo su expresión a través de talleres, exposiciones, concursos y eventos comunitarios, nacionales e internacionales.

Por otra parte, la Ley de los Derechos de las Personas Adultas Mayores en el Estado de Nuevo León establece en su artículo 5, en los términos del artículo 1 de esa Ley, que se reconocen los siguientes derechos de las personas adultas mayores:

- Movilidad sustentable, educación, recreación, información y participación.
- Participar en la vida cultural, deportiva y recreativa de su comunidad.

Asimismo, en la Constitución Política del Estado de Nuevo León, está garantizado en un párrafo del artículo 3 el derecho a la cultura de las personas adultas mayores.

Nuevo León cuenta con un Instituto Estatal de las personas Adultas Mayores creado con la finalidad de procurar el desarrollo integral de las personas adultas mayores.

De acuerdo al INEGI, y citado en la página del Instituto Nacional de las Personas Adultas Mayores, México tiene actualmente 12 millones, 85 mil 796 personas mayores.

Por lo que se puede resumir que los derechos culturales son derechos humanos promovidos para garantizar que las personas y las comunidades tengan acceso a la cultura y puedan participar en aquella que sea de su elección, y que éstos se deben de dar en condiciones de no discriminación, igualdad, y que además sean visibles.

En México se cuenta con una Ley de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, la cual en su artículo 4 establece que «para la defensa y promoción de los derechos humanos se observarán los principios de universalidad, interdependencia, indivisibilidad y progresividad» entre otras especificaciones.

### *El cine y el derecho a la cultura*

Para Cortés (2017) el Estado debe generar políticas públicas para garantizar el derecho a la cultura a todo ciudadano. El autor menciona que la Ley General de Cultura y Derechos Culturales se hizo al margen de la comunidad cinematográfica y sin atender a lo más urgente que necesita el cine mexicano, que es recuperar a su público. En la legislación antes mencionada cabe resaltar algunas fracciones de las establecidas en su artículo 2. La Ley tiene por objeto, entre otras cosas:

- Reconocer los derechos culturales de las personas que habitan el territorio de los Estados Unidos Mexicanos.
- Promover, respetar, proteger y asegurar el ejercicio de los derechos culturales.
- Establecer las bases de coordinación entre la federación, las entidades federativas, los municipios y alcaldías de la Ciudad de México en materia de política cultural.

Asimismo hace mención en su artículo 9. —Toda persona ejercerá sus derechos culturales a título individual o colectivo sin menoscabo de su origen étnico o nacional, género, edad, discapacidades, condición social, condiciones de salud, religión, opiniones, preferencias sexuales, estado civil o cualquier otro y, por lo tanto tendrán las mismas oportunidades de acceso.

En el mismo sentido resaltar algunas fracciones de las establecidas en el artículo 11. Todos los habitantes tienen los siguientes derechos culturales:

- Acceder a la cultura y al disfrute de bienes y servicios que presta el Estado en la materia.
- Disfrutar de las manifestaciones culturales de su preferencia.

### *Una aproximación empírica*

En octubre de 2018 se llevó a cabo un estudio entre adultos mayores para profundizar en sus opiniones, preferencias y ac-

ceso al visionado de películas. Fue un estudio cualitativo, exploratorio y descriptivo, utilizando la técnica de la entrevista.

Los supuestos de partida fueron:

S1: Los adultos mayores consideran que las películas mexicanas de la Época de Oro y otras épocas anteriores eran mejores que las actuales.

S2: Los adultos mayores consideran que actualmente van menos al cine que cuando eran jóvenes.

S3: Los adultos mayores estarían a favor de un cambio en la legislación cinematográfica para que se exhibieran más películas mexicanas en las salas de cine.<sup>2</sup>

El universo de estudio contemplaba a los espectadores adultos mayores que acostumbraban a ver películas en el cine. La muestra fue no probabilística, de sujetos tipo, elegidos de manera discrecional (muestra intencionada) entre familiares, vecinos, conocidos, bajo el criterio de haber asistido en los últimos meses a ver películas mexicanas en los cines. En total se entrevistaron 20 sujetos de ambos sexos, entre las edades de 64 a 80 años. Se diseñó una guía de entrevista y se utilizó grabadora de audio y un diario de notas para la relatoría. Realizadas las entrevistas, se procedió a su transcripción, sistematización y análisis.

De acuerdo al Censo de Población del INEGI 2016, el Estado de Nuevo León cuenta con una población de alrededor de 4,500,000 de habitantes, de los cuales el 85% vive en el área conurbada de Monterrey. Del total de habitantes, el 10% corresponde a adultos mayores de 60 años.

En la transcripción de las respuestas se utilizan las siglas M para indicar que fue una mujer la que contestó; en el caso de los hombres se utiliza la sigla H. Enseguida se anota la edad de los participantes.

---

<sup>2</sup> Actualmente la legislación vigente desde 1992 establece que las compañías exhibidoras están obligadas a exhibir películas mexicanas en el 10% del total de sus pantallas a nivel nacional, y por una semana como mínimo.

## Resultados

E: ¿Hace cuánto asistió a ver una película mexicana en las salas de cine?

*Hace 30 años (M-72).*

*Hace un año (M-68).*

*7 meses (M-68).*

E: ¿Qué película asistió a ver?

*No se aceptan devoluciones (M-68).*

*La banda del Carro Rojo (M-72).*

*Cómo ser un Latin Lover (M-66).*

E: ¿Qué factor influyó más en la selección de la película?, se la recomendaron, consultó la cartelera, por la publicidad que le hicieron, por los actores, alguna otra razón...

*Cartelera (H-74).*

*Mis hijos me llevaron a verla (H-64).*

*Los actores (M-80).*

E: ¿Ha visto otras películas mexicanas en los cines en los últimos tres meses? Sí..., No....

*No, porque se acabaron los cines de terraza (H-74).*

*Sí, claro, pues me gustan las comedias actuales (M-69).*

*No (M-80).*

E: Si la respuesta es sí, mencione las últimas tres que recuerda haber visto.

*Ya veremos y Hasta con los Dientes (M-77).*

*La boda de Valentina y La Leyenda del Charro Negro (M-64).*

*Lo más sencillo es complicarlo todo (H-64).*

E: ¿Qué película mexicana de las que ha visto últimamente le ha gustado más?, ¿por qué?

*De caballitos, donde salen los hermanos Almada (H-74).*

*Pues me gustó mucho la de Derbez, está muy bonita y deja un bonito mensaje, en el final me hizo llorar (M-68).*

*No se aceptan devoluciones, porque hablan de la sensibilidad de una persona (M-68).*

E: ¿Considera que estas nuevas películas mexicanas son mejores que las de la Época de Oro o de alguna otra época del cine mexicano? Sí... no... ¿por qué?

*Cada época remonta a la realidad que se está viviendo; antes no tenían tanta tecnología y recursos como lo hay ahora (M-64).*

*Las películas de la Época de Oro son inigualables (M-68).*

*Lo que las diferencia son las nuevas tecnologías porque ahora la tecnología ayuda mucho (M-67).*

E: ¿Cómo calificaría a las nuevas películas mexicanas en cuanto a producción, actores, temática?

*Las hacen de acuerdo con la época (M-68).*

*Buenas en producción, me gusta que los actores estén sobresaliendo en el extranjero (M-68).*

*Están mejor producidas y elaboradas las de ahora (M-80).*

E: En cuanto al contenido de estas películas ¿en qué medida encuentra usted: identificación con los personajes, diversión y escape, conocimiento e información, refuerzo de valores, temas de conversación y emociones?

*No me identifico con nada. Son entretenidas, me hace reír, pero no aportan información. No tienen valores (H-64).*

*No me siento en los mismos zapatos que los personajes. Estas películas tienen poca diversión. Algunas historias nos dejan mucho conocimiento o nos hablan sobre temas que no conocía (M-77).*

*Me identifico más con lo de antes porque de hecho vemos cosas que no quisiéramos que tuviéramos en la familia o cosas de ese tipo, vamos a decir, actualidad (H-71).*

E: ¿Considera que las situaciones que se presentan en estas nuevas películas mexicanas tienen semejanza con nuestra realidad? Sí... no.... ¿por qué?

*Sí, porque se dan casos de la vida real (M-67).*

*Sí, porque es lo que pasa en la sociedad (M-67).*

*Algunas sí y otras no (M-77).*

E: ¿Qué películas prefiere ver más? Mexicanas..., extranjeras... Mexicanas, porque son mis raíces (M-77).

*Ya están haciendo mucho cine bueno mexicano, de las dos veo (H-71).*

*Mexicanas (M-72).*

E: ¿Considera que su gusto o preferencia por las películas ha cambiado con el tiempo? Sí... no.... ¿por qué?

*Sí, porque en los 50's y 80's eran películas campiranas (H-74).*

*Sí, ha cambiado, antes me gustaban mucho las mexicanas, pero ahorita hay muchas extranjeras que traen mucha diversión y traen más contenido (M-68).*

*No, siempre me han gustado las mexicanas (M-80).*

E: ¿De qué manera acostumbra ver más películas actualmente? En el cine, rentadas, bajadas de Internet, compradas, en TV abierta, en TV de paga... ¿por qué?

*Tv abierta (H-74).*

*Tv de paga (M-67).*

*Internet y cine (M-64).*

E: Si se exhibieran más películas mexicanas, ¿iría al cine a verlas? Sí... no...

*Claro que sí (H-64).*

*Sí, me encantaría, me gustaría ir de nuevo al cine, a contemplar este tipo de películas, ya que son muy buenas (M-68).*

*Sí, pero que sean como las de antes CV (M-67).*

E: ¿Con qué frecuencia acostumbra ir a las salas de cine?

*Muy de vez en cuando, una vez cada cuatro meses, o cada vez que sale una película buena de risa y que me llame la atención (M-66).*

*Pues anteriormente sí iba de perdido cada mes, pero ya está, última que vi por ahí de abril o mayo pues no he ido (M-68)*

*No con frecuencia (M-69).*

E: ¿Considera que va más al cine ahora que cuando era joven? Sí... no... ¿a qué cree que se deba?

*Cuando era joven (H-74).*

*Sí, porque tenía más tiempo (H-64).*

*Iba más al cine cuando era joven (M-67).*

E: ¿Qué opina del costo actual del boleto de cine?

*En aquel entonces el boleto valía 3 pesos y el cine más caro era de 5 pesos (H-74).*

*Es un buen precio, lo que es caro es la comida (M-67).*

*Es un buen precio, lo que es caro es la comida (M-68).*

E: ¿Considera usted que hoy se exhiben más películas mexicanas en los cines que hace 20 años? Sí... no.... ¿a qué cree que se deba?

*No, en la cartelera hay más americanas (M-64).*

*No, en la cartelera hay más americanas (M-69).*



*No, he ido al cine y solo hay dos salas para películas mexicanas y no entiendo por qué ya que estamos en México y deberíamos estar orgullosos de nuestra cultura (M-77).*

E: ¿Sabía usted que desde hace 20 años por ley sólo se exhiben películas mexicanas en 10 de cada 100 pantallas que tiene el país?, ¿qué opina de esto?

*No sabía eso, sabía que eran pocas, pero no tan pocas (H-64).*

*No sabía de ese dato, pero es una mala decisión porque las películas son buenas (M-67).*

*No, no sabía, es una barbaridad, con tan poco apoyo no se puede crecer en el mundo del cine, por eso algunos países nos llevan años en la industria (M-69).*

E: Si hubiera oportunidad de modificar la ley de cine para que se exhibieran más películas mexicanas en las salas de cine, ¿estaría a favor o en contra?, ¿por qué?

*A favor pues hay que apoyar el producto mexicano, hay que ayudarnos unos a otros consumiendo productos mexicanos (M-69).*

*Estaría a favor y que produjeran películas que llamen la atención (M-67).*

*En contra, porque los jóvenes no ven las películas mexicanas (M-72).*

E: ¿Quisiera usted expresar algún otro comentario sobre el tema de nuestra entrevista?

*Me hizo recordar cosas muy padres y me dieron más ganas de ir al cine (H- 64).*

*Que realicen más producciones mexicanas, que toquen temas más interesantes como la política y temas del país (M-67).*

*Me gustaría que hubiera más películas mexicanas, porque sé que hay muy buenos artistas (M-66).*

### *Análisis y discusión*

Al analizar las respuestas de las entrevistas a las personas de la tercera edad, en contraste con los supuestos de partida, se encontró lo siguiente:

S1: Los adultos mayores consideran que las películas mexicanas de la Época de Oro y otras épocas anteriores eran mejores que las actuales.

Este supuesto se comprobó debido a que la mayoría de los adultos entrevistados mencionó que las películas de la Época de Oro eran «inigualables»:

*Eran más reales que las actuales y las temáticas eran mejores.*

*Antes tenían actores muy buenos, las historias de esas películas eran muy distintas a las de ahora. Siempre actúan los mismos jóvenes y los temas que abarcan son los mismos.*

12 de los 20 entrevistados señalaron que para ellos las películas de la Época de Oro eran mejores que las actuales. Sin embargo, cinco de los entrevistados mencionaron haber visto *No se aceptan devoluciones*, y otros tres mencionaron películas mexicanas recientes; los demás se remontaron a películas de la Época de Oro exhibidas en la televisión.

Por otra parte, 12 de los 20 entrevistados mencionaron preferir las películas mexicanas a las extranjeras.

S2: Los adultos mayores consideran que actualmente van menos al cine que cuando eran jóvenes.

Este supuesto también fue comprobado, la mayoría de los entrevistados mencionan que no han ido al cine en mucho tiempo, 13 de los 20 entrevistados dijeron no haber asistido a ver una película en los últimos tres meses, incluso, algunos dijeron que habían ido en años. Algunas respuestas relacionadas con las causas por las cuales los entrevistados no asisten con frecuencia a las salas de cine son el costo de la entrada del cine:

*El costo de la entrada es lo de menos, gastas más en la comida.*

*En aquel entonces el boleto valía 3 pesos y el cine más caro era de 5 pesos.*

*Los precios son muy elevados ahora.*

En general la mayoría no asiste con frecuencia a las salas de cine, algunos dijeron ir cada dos meses, otros de tres a cuatro veces por año, uno dijo que cada vez que recibía su pensión y otro más cuando sus hijos lo llevaban.

En cuanto al precio del boleto, las opiniones estuvieron muy divididas, la mitad contestó que se le hacía caro el precio,

mientras la otra mitad se refirió a la comida como más cara que el boleto.

El estudio demuestra, también, que a los adultos mayores les gustan las películas mexicanas que muestran costumbres del país y esto no se ve reflejado en los cines debido a que la mayoría de las películas son extranjeras:

*Deberíamos hacer que el cine mexicano crezca de nuevo, siempre es bueno verle el lado bueno a las cosas y creo que las películas podrían volver a tener el mismo éxito que antes.*

Los entrevistados prefieren ver películas mexicanas debido a que son de su país de origen y no les parece bien que en él se exhiban más las extranjeras, opinan que *hay que apoyar el cine mexicano* y que *hay mucho talento*.

En cuanto al S3: Los adultos mayores estarían a favor de un cambio en la legislación cinematográfica para que se exhibieran más películas mexicanas en las salas de cine, la mayoría dijo desconocer la legislación, sin embargo al mencionarles las restricciones existentes para la exhibición se mostraron sorprendidos y de acuerdo en que se modificaran.

### *Conclusiones*

En resumen, el estudio muestra que a las personas de la tercera edad sí les gustan las películas mexicanas, que si bien prefieren las de la Época de Oro del cine nacional por considerar que con las actuales no encuentran mucha identificación, están de acuerdo en que se debe apoyar al cine mexicano actual; no asisten con mucha frecuencia a las salas de cine comercial, ya que les parece caro no tanto el boleto, sino los productos comestibles que se venden en las salas; pero lo más importante que mencionaron fue que si se exhibieran más películas mexicanas en los cines irían a verlas.

Con estos resultados se comprueba, también, que hay mucho que hacer para que se cumplan las disposiciones tanto internacionales, nacionales como locales en materia de derechos culturales como derechos humanos para que los adultos mayo-

res tengan más acceso al disfrute de bienes culturales como son las películas cinematográficas.

En este sentido hace falta una política cultural más operativa que ponga a disposición de este segmento de la sociedad posibilidades de acceso al disfrute cinematográfico en las salas de cine que vaya más allá de un descuento por el uso de la tarjeta para los adultos mayores (INAPAM), sino organizar, por ejemplo, una semana de cine con precios especiales para ellos, utilizar los centros comunitarios como espacios de exhibición, anunciar cine en tu barrio, en fin, una serie de programas sociales que así como atienden a necesidades de asistencia social, atiendan también a sus derechos culturales.

### Referencias

- «Adultos mayores: un mercado joven», *Revista del Consumidor*, Dossier en Plenitud, Radiografía, junio 2014, pp. 32-37.
- Carbonell, Manuel (2012): La reforma constitucional en materia de derechos humanos: principales novedades. Disponible en: <http://www.miguelcarbonell.com/articulos/novedades.shtml>
- Carbonell, Manuel (2016): Los derechos humanos y su interpretación. Disponible en: [http://www.miguelcarbonell.com/articulos/Los\\_derechos\\_fundamentales\\_y\\_su\\_interpretaci\\_n.shtml](http://www.miguelcarbonell.com/articulos/Los_derechos_fundamentales_y_su_interpretaci_n.shtml)
- Comisión Nacional de Derechos Humanos. [www.cndh.gob.mx](http://www.cndh.gob.mx)
- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*. Recuperado el 30 de marzo de 2015. Disponible en: [www.diputados.gob.mx](http://www.diputados.gob.mx)
- Cortés, Aberto (2017): «El cine y el derecho a la cultura», *Desinformémonos, Periodismo de abajo*, 3 de junio de 2017. Disponible en: <https://desinformemonos.org/cine-derecho-la-cultura/>
- Hinojosa, Lucila (2013): *El cine mexicano. La identidad cultural y nacional*. CDMX: Trillas.
- Hinojosa, Lucila (2015): «El cine mexicano en busca de su público: la reorganización de un patrimonio cultural en tiempos de acuerdos y tratados internacionales», *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de estudios de cine y audiovisual*, No. 12, pp.1-24. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/871>
- Instituto Nacional de las Personas Adultas Mayores, Instituto Internacional de Derecho Cultural y Desarrollo Sustentable, Ley General de Cultura y Derechos Culturales. Disponible en: [www.diputados.gob.mx](http://www.diputados.gob.mx)
- Ley de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos*. Disponible en: [www.diputados.gob.mx](http://www.diputados.gob.mx)
- Ley de los Derechos de las Personas Adultas Mayores*. Disponible en: [www.diputados.gob.mx](http://www.diputados.gob.mx)

- tas Mayores*. Disponible en: [www.diputados.gob.mx](http://www.diputados.gob.mx)
- Ley de los Derechos de las Personas Adultas Mayores en el Estado de Nuevo León*, Comisión Estatal de Derechos Humanos en el Estado de Nuevo León , Ley Orgánica de la Administración Pública Federal. Disponible en: [www.diputados.gob.mx](http://www.diputados.gob.mx)
- Saltalamacchia, Natalia y Covarrubias, Alma (2011): *La dimensión internacional de la reforma de derechos humanos: antecedentes históricos*. Disponible en: <https://desinformemonos.org/cine-derecho-la-cultura/>





